



UNIRIO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL**

DENISE MARIA QUELHA DE SÁ

**NÚCLEO DE ARTE NISE DA SILVEIRA: ENTRE O TEMPO E O CONTRATEMPO,
A COMPOSIÇÃO DE UMA MEMÓRIA DO/NO CORPO.**

RIO DE JANEIRO

2017

DENISE MARIA QUELHA DE SÁ

**NÚCLEO DE ARTE NISE DA SILVEIRA: ENTRE O TEMPO E O CONTRATEMPO,
A COMPOSIÇÃO DE UMA MEMÓRIA DO/NO CORPO.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Memória Social.

Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem.

Orientador: Manoel Ricardo de Lima Neto

RIO DE JANEIRO

2017

DENISE MARIA QUELHA DE SÁ

**NÚCLEO DE ARTE NISE DA SILVEIRA: ENTRE O TEMPO E O CONTRATEMPO,
A COMPOSIÇÃO DE UMA MEMÓRIA DO/NO CORPO.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Memória Social.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto – Orientador – UNIRIO

Prof.^a Dr.^a Júlia Vasconcelos Studart – UNIRIO

Prof.^a Dr.^a Vanessa Teixeira de Oliveira – UNIRIO

Prof. Dr. Marcus Vinícius Machado de Almeida – UFRJ

Prof. Dr. Idemburgo Pereira Frazão Félix – UNIGRANRIO

SUPLENTES:

Prof. Dr. Javier Alejandro Lifschitz - UNIRIO

Prof.^a. Dr.^a Maria Ignez de Souza Calfa - UFRJ

ÍNDICE DE FIGURAS E QUADROS

- Figura 1: Entrada principal do Instituto Municipal Nise da Silveira (Antigo Centro Psiquiátrico Pedro II), pág.28.
- Figura 2: Entrada lateral para o pavilhão, pág.29.
- Figura 3: Entrada para o NANS, pág.29.
- Figura 4: Bloco carnavalesco Loucura Suburbana, pág.29.
- Figura 5: Sala de aula no 2º andar do NANS/ alunos, pág.30.
- Figura 6: Hall de entrada da sala de dança no 1º andar, pág.30.
- Figura 7: Alunos adolescentes, pág.30.
- Figura 8: Produção coreográfica sapateado, pág.30.
- Figura 9: Releitura do musical Cats, pág.30.
- Figura 10: Dança infantil, pág.31.
- Figura 11: Corredor da secretaria, pág.31.
- Figura 12: Corredor para as salas de aula, pág.31.
- Figura 13: Sala de dança, pág.32.
- Figura 14: Sala de dança, pág.32.
- Figura 15: Coreografia dança infantil, pág.32.
- Figura 16: Coreografia dança livre, pág.33.
- Figura 17: Coreografia homenagem Nise da Silveira, pág.33.
- Figura 18 e 19: Tabela da Multieducação (págs.310 e 368), pág.40.
- Figura 20: Sala de aula, pág.214.
- Figura 21: Sala de aula, pág.214.
- Figura 22: Mostra de Dança, pág.214.
- Figura 23: Releitura Avatar /Mostra de Dança, pág.215.
- Figura 24: Brincadeiras infantis/ Mostra de Dança, pág.216.
- Figura 25: Sala de aula, pág.216.
- Figura 26: Mostra de Dança 2012, pág.218.
- Figura 27: Sala de aula, pág.221.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Gerson e Dyrce, exemplos em vida que me dão estímulo e força para encarar os desafios.

Aos meus filhos Carolina, Beatriz e Leonardo, netos Felipe e Valentim e esposo Frank pela compreensão, pelo amor e estímulo que me fazem ir à diante.

Aos meus alunos pelo afeto, aprendizado e companheirismo em todas as empreitadas, por mais problemáticas que tenham sido, onde a imaginação nos levou à emoção do ato de criar.

Ao primo Beto pelo carinho, exemplo profissional e incentivo aos estudos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e especial ao meu orientador Manoel Ricardo de Lima Neto e a banca de professores Marcus Machado, Júlia Studart, Idemburgo Frazão, Vanessa Oliveira pela importante contribuição para essa pesquisa.

Ao governo Dilma Rousseff pela contribuição à Educação desse país.

E aos orixás que me guiam nessa empreitada da vida.

RESUMO

Busco nessa pesquisa referências teóricas e críticas para provocar reflexões sobre questões pedagógicas e artísticas relacionadas ao conceitos de tempo, corpo e espaço utilizados na Metodologia do Núcleo de Arte do Programa de Extensão que atende ao ensino fundamental da Secretaria Municipal de Educação do município do Rio de Janeiro, a partir do confronto entre as teorias de Henri Bergson, Gabriel Tarde, Gilles Deleuze e José Gil por perceber que a proposta metodológica indicada para a linguagem Dança apresenta-se em descompasso com os pressupostos críticos e políticos do ensino da arte na contemporaneidade e por intuir que as dificuldades com as quais me deparo durante os processos de ensino decorrem da imobilização do Tempo.

Meu intuito é constituir um mapa de referências que propiciem múltiplos caminhos para o ensino da dança no ensino fundamental, e a prioridade é restituir o movimento ao tempo, ao corpo e ao espaço e conseqüentemente devolvê-los à vida na sua heterogeneidade, multiplicidade, possibilidade e potência.

Palavras-chave: Memória - Dança - Metodologia

SUMMARY

I seek in this research theoretical and critical references to provoke reflections on pedagogical and artistic issues related to the concepts of time, body and space used in the Methodology of the Art Nucleus of the Extension Program that attends to the elementary education of the Municipal Education Department of the Rio de Janeiro, from the confrontation between the theories of Henri Bergson, Gabriel Tarde, Gilles Deleuze and José Gil for realizing that the methodological proposal indicated for the language Dance presents itself in disagreement with the critical and political presuppositions of the teaching of the art in the contemporaneity and For intuiting that the difficulties with which I come across during the teaching processes are due to the immobilization of Time.

My intention is to provide a map of references that offer multiple paths for the teaching of dance in elementary education, and the priority is to refund movement to time, body and space and consequently to return them to life in its heterogeneity, multiplicity, possibility And power.

Keywords: Memory - Dance - Methodology

SUMÁRIO

OLHAR PRELIMINAR.....	9
CAPÍTULO I – ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA, A METODOLOGIA NO NA.....	16
1.1 – Núcleos de Arte: A História.....	16
1.2 – Núcleo de Arte Centro Psiquiátrico Pedro II/ Nise da Silveira por uma singularidade: Reminiscências.....	24
1.3 – A metodologia para Dança no NA.....	33
CAPÍTULO II –BERGSON, TARDE E A METODOLOGIA.....	61
2.1 – Um pouco do pensamento de Bergson.....	61
2.2 – Desvelando o véu.....	72
2.3 – Por uma saída do sonambulismo	83
2.4 – Um confronto preliminar entre Bergson, Tarde e a metodologia do NA para dança.....	97
CAPÍTULO III–DELEUZE E JOSÉ GIL PELO MOVIMENTO.....	108
3.1 – Um corpo atravessado pelo tempo, em Bergson.....	109
3.2 – A subjetividade na deriva	129
3.3 – O corpo, entre a história e a subjetividade.....	162
3.4 – O corpo potente e imanente.....	189
CAPÍTULO IV– NOVOS OLHARES.....	211
REFERÊNCIAS.....	221

ORAÇÃO AO TEMPO (CAETANO VELOSO)

*És um senhor tão bonito
Quanto a cara do meu filho
Tempo Tempo Tempo Tempo
Vou te fazer um pedido
Tempo Tempo Tempo Tempo*

*Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo Tempo Tempo Tempo
Entro num acordo contigo
Tempo Tempo Tempo Tempo*

*Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo Tempo Tempo Tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo Tempo Tempo Tempo*

*Que sejas ainda mais vivo
No som do meu estribilho
Tempo Tempo Tempo Tempo
Ouve bem o que te digo
Tempo Tempo Tempo Tempo*

*Peço-te o prazer legítimo
E o movimento preciso
Tempo Tempo Tempo Tempo
Quando o tempo for propício
Tempo Tempo Tempo Tempo*

*De modo que o meu espírito
Ganhe um brilho definido
Tempo Tempo Tempo Tempo
E eu espalhe benefícios
Tempo Tempo Tempo Tempo...*

Busco nessa pesquisa provocar algumas reflexões sobre questões relacionadas aos conceitos de tempo, corpo e memória a partir, principalmente, da teoria de Henri Bergson em confronto com as desenvolvidas por Walter Benjamin, Tarde, José Gil e Gilles Deleuze e a Proposta Metodológica indicada para a linguagem Dança do Programa de Extensão Núcleo de Arte, que atende ao ensino fundamental da Secretaria Municipal de Educação do município do Rio de Janeiro.

Essa proposta vem sendo por mim aplicada, durante os últimos 21 anos, no Núcleo de Arte Nise da Silveira e essa vivência me possibilita perceber, na atualidade, carências teóricas que deem conta de uma contribuição significativa tanto para o bom desenvolvimento e comportamento das crianças matriculadas, que apresentam uma grande inquietação que chega à beira da violência e uma grande falta de atenção, como para o envolvimento e provocação das mesmas na construção de conhecimento durante os processos de criação artística.

Nossos alunos, na sua grande maioria, se encontram acelerados e superficialmente ligados ao que ocorre ao seu entorno, não se aprofundam em quase nada do que lhes é apresentado e mal se lembram dos conteúdos propostos durante as aulas. Percebo que a metodologia proposta para os NA não está dando conta das mudanças que ocorrem no tempo e conseqüentemente com as crianças na contemporaneidade, com isso ela deixa de atender plenamente aos objetivos pedagógicos previstos nos processos de ensino em seus Projetos políticos pedagógicos (PPP).

Quanto à essa percepção recorro a Walter Benjamin em *Magia e técnica, Arte e política - Sobre o conceito da história*¹, para nos auxiliar a compreender esse tempo contemporâneo, que segundo o mesmo é um “tempo vazio e homogêneo”, linear, decorrente da crença em um progresso infinito e automático oriundo de uma perfeição da humanidade que independeria do desenvolvimento das suas capacidades e conhecimento, onde o trabalho compartimentado, mecânico e repetitivo nos impulsiona para um ritmo acelerado que distancia gerações, implanta um individualismo e provoca um isolamento exacerbado que rompe com o tecido social tramado pelas tradições, onde conseqüentemente passamos a desconhecer o mundo e a nossa capacidade de transformação. Com esse processo chegamos à

¹ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*/Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin-7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Págs. 229 e 230.

“*pobreza de experiência*” contemporânea, pois só o que nos resta são experiências fragmentadas e desagregadas da experiência social.

Porém, Benjamin nos deixa pistas para tentar modificar essa situação ao afirmar que “O passado traz consigo um índice misterioso, que impele a redenção.”², e que “é preciso arrancar a tradição ao conformismo [...] despertar no passado as centelhas da esperança”³. Para o filósofo, a questão do tempo e da infância são políticas, e ele afirma que o tempo repressivo, morto, pode ser combatido se voltarmos às origens, ao tempo de *agora*, interrompendo o tempo em progresso.

O tempo de *agora* potente, tempo sem um antes e um depois causal, um “relampejar” na atualidade que se conecta e resgata o passado possibilitando transformações, constelações que se constituem formando o que o filósofo define como imagem dialética, “[...]a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não uma progressão, e sim uma imagem, que salta.”⁴

A imagem dialética que possibilita a apresentação da história descontínua, aos saltos, como “irregularidade”, suspensa no tempo e espacializada nas coisas e não nas conexões temporais, é uma superação da “progressão” histórica. Para acessá-la devemos “escovar a história a contrapelo”⁵ para resgatar as nossas experiências e o sofrimento passado dos “vencidos”, dos esquecidos, dos excluídos pelo historicismo. Com suspensão, a desaceleração do tempo, poderemos observar tanto os rastros deixados do passado que podem ser revelados por uma historiografia materialista no espaço, nos objetos, nas imagens que cada tempo fornece de si mesmo, como constituir experiências que podem viabilizar transformações nos indivíduos em si e na sociedade.

Nesse contexto, Benjamin nos chama a atenção sobre a importância da criança em decorrência da sua possibilidade de: constituir uma relação entre os universos macro e micro; carregar em si a capacidade de “perceber semelhanças entre os objetos e cujos jogos estão repletos de comportamentos miméticos.”⁶; “ver na linguagem algo concreto, não dominado

² Idem, pág.223.

³ Idem, pág.224.

⁴ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Pág. 504.

⁵ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin-7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Pág.225.

⁶SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade em Walter Benjamin e Theodor Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009. Pág.18.

pelo soberano sentido.”⁷ o que a impede de ser dominada pela censura do mesmo; ver o novo em toda a repetição que ao ser acionada atualiza o passado e a história e como uma possibilidade de recuperação da experiência perdida pelos adultos durante a convivência⁸.

Mas, o que será então que está acontecendo com as crianças do Núcleo de Artes quando percebo que elas estão tão aceleradas e tão distantes do que Benjamin nos apresenta aqui? Como repensar a prática pedagógica munida de lentes que me possibilitem atingir e estimular a experiência nesse universo de fantasia, utopia, criação e transformação que Benjamin nos aponta? Para tentar aprofundar essas questões conceituais passo a procurar em Bergson, num diálogo com a sua filosofia intuitiva, caminhos possíveis para tentar reverter a situação acima descrita, através de uma intervenção na metodologia proposta para o NA.

Para essa análise, parto de alguns conceitos fundamentais de Henri Bergson desenvolvidos na sua obra *A Evolução Criadora*⁹: a intuição, duração, percepção e memória, que pressupõem que uma nova forma de construção de conhecimento mobilizada pelo afeto, a *Metodologia Intuitiva*¹⁰ que pode: potencializar a participação individual e intuitiva, viabilizar o descongelamento da fixidez dos sentidos da linguagem constituída pela lógica universalizante; impelir o pensamento ao movimento na busca do indizível, do impossível, através de práticas que perante a duração possibilitem a produção de críticas e reflexões e gerar experiências que provoquem a criação e a transformação de si que repercutem nas relações sociais.

Bergson, movido pelas grandes transformações socioculturais advindas com o desenvolvimento científico e tecnológico do final do século XIX e início do século XX, busca em sua obra o confronto com o campo das ciências exatas e das produções filosóficas que seguem os conceitos e as grandes generalizações, afirmando a importância da intuição, do desenvolvimento da percepção apurada, das diferenças individuais para a construção de um conhecimento que se inscreve no tempo incessantemente. Tempo reproblematicado que passa a ser compreendido como heterogêneo sob o ponto de vista qualitativo e como categoria metafísica fundamental, a duração.

⁷ Idem, pág19.

⁸ SANTI. A.M. - *Walter Benjamin: tempo de escola tempo de agora. Prolegômenos para uma educação para dias feriados*. Educ. Soc., Campinas, v. 33, n. 118, jan.-mar. 2012. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br> pág.208.

⁹ BERGSON, Henri *A evolução criadora*. Tradução Bento Prado Neto - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁰ DELEUZE, G. *O bergsonismo*. Tradução. São Paulo: editora34, 2012. Pág.9. “A intuição é o método do bergsonismo. A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, [...] a intuição, tal como ele a entende metodicamente, já supõe a duração”.

Seus conceitos fundamentais partem da concepção ontológica do universo que dura, onde seres vivos e objetos, sob troca de fluxos contínuos conscientes e inconscientes, se apresentam imersos numa grande malha que constitui um espaço vivo onde o tempo ou a duração, não podem ser metrificadas. Bergson em *Memória e Vida*¹¹ afirma a importância da intuição no caminhar pela duração para a constituição da nossa subjetividade, pensamento que pode nos aproximar ainda mais da busca da solução do problema aqui colocado.

[...] a intuição de nossa duração, longe de nos deixar suspensos no vazio como faria a pura análise, põe-nos em contato com toda uma continuidade de durações que devemos tentar seguir, seja para baixo, seja para cima: em ambos os casos, podemos nos dilatar indefinidamente por um esforço cada vez mais violento, em ambos os casos, transcendemos a nós mesmos. No primeiro, caminhamos para uma duração cada vez mais dispersa, cujas palpitações mais rápidas que as nossas, ao dividirem nossa sensação simples, diluem sua qualidade em quantidade: no limite estaria o puro homogêneo, a pura repetição pela qual definiríamos a materialidade. Caminhando no outro sentido, vamos para uma duração que se tensiona, se contrai, se intensifica cada vez mais: no limite estaria a eternidade. Não mais a eternidade conceitual, que é uma eternidade de morte, Mas uma eternidade da vida. Eternidade viva e, por conseguinte, ainda movente [...].

E quanto à criança, Bergson afirma em *Matéria e Memória*¹², que:

O desenvolvimento extraordinário da memória espontânea na maior parte das crianças deve-se precisamente a que elas ainda não solidarizaram sua memória com sua conduta. Seguem habitualmente a impressão do momento, e, como a ação não se submete nelas às indicações da lembrança, inversamente suas lembranças não se limitam às necessidades da ação. Elas só aparecem reter com mais facilidade porque lembram com menos discernimento.

Mediante essas informações, passo a buscar em Gilles Deleuze que, a partir de profundos cruzamentos teóricos entre Bergson, Nietzsche e Espinosa, atualiza concepções como o devir, o acontecimento e a singularidade, conceitos que nos incitam a transformar a nós mesmos e a elaborar espaços de criação e de produção de acontecimentos.

Sua filosofia do acontecimento ou da experimentação tem como proposta o processo de criação de conceitos a partir da provocação e produção de acontecimentos atualizados ininterruptamente entre os espaços virtuais e atuais, no plano da Imanência. O pensamento da diferença, ou da experimentação do real, busca captar o real diferencial em si mesmo, critica as noções de representação e destrói uma imagem do pensamento constituída por filosofias passadas, onde pensar é fundar através do mesmo, do igual, em um universo estático,

¹¹ BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Tradução Bento P. Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Pág.10.

¹² BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito; Tradução Paulo Neves. 4ªEd. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2010. Pág.180.

sedentário. Deleuze nos impele para a prática, onde o caminho é o atravessamento munido de afeto durante o percurso do processo, da experimentação. Propõe a construção coletiva a partir de dentro do conceito/experimentação e desenvolve uma concepção de desejo, de afeto, entrecruzada com o pensamento de Nietzsche, onde sua vontade de potência é amplificada, possibilitando e provocando, durante a processualidade dos acontecimentos, a intensificação da invenção de si e o traçar de linhas de fuga para novas formas de ser, pensar e viver.

Esses conceitos perante a ação educativa e artística nos instrumenta a provocar questionamentos sobre as categorias fixas com o intuito de propiciar mudanças no aluno em busca dele próprio, devolvendo: a singularidade e a hibridez do ser, a sua capacidade de combater as forças hegemônicas e de criação como força de vida e possibilidade de paralisar a velocidade do tempo através da busca dos devires. Deleuze nos incita a uma ação na Educação que provoca desafios, onde não se deve criar e impor modelos e sim buscar os rizomas, as passagens, o entre, a potência do ser aberta ao infinito que possibilita a transformação e a criação.

Sua filosofia me servirá também como lentes perante a memorização, a análise e construção de um novo olhar sobre a proposta pedagógica e minha prática durante os processos de ensino com a Dança aqui revisitados. Extremamente importante para essa pesquisa também são os conceitos de Plano de Imanência e Corpo sem órgãos que serão aprofundados no terceiro capítulo da tese, onde traçarei a relação do corpo com o tempo e o espaço, e o conceito de memória perante a necessidade de reaprender a aprender, Deleuze em *Diferença e Repetição*¹³:

A memória empírica dirige-se a coisas que podem e mesmo devem ser apreendidas de outro modo: aquilo de que me lembro, é preciso que o tenha visto, ouvido, imaginado ou pensado. O esquecido, no sentido empírico, é o que não se chega a apreender novamente pela memória quando o procuramos uma segunda vez (está muito longe, esquecido separa-me da lembrança ou apagou-a). Mas a memória transcendental apreende aquilo que, na primeira vez, desde a primeira vez, só pode ser lembrado: não um passado contingente, mas o ser do passado como tal e passado de todo o tempo. *Esquecida*, é desta maneira que a coisa *aparece* em pessoa à memória sem se dirigir ao esquecimento na memória. O memorando é também o imemorable, o imemorial. O esquecimento não é mais uma potência contingente que nos separa de uma lembrança contingente, mas existe na lembrança essencial como a enésima potência da memória em face do seu limite ou daquilo que só pode ser lembrado. O mesmo acontece com a sensibilidade: ao insensível contingente, pequeno de mais, distante de mais para os nossos sentidos no exercício empírico, opõe-se um insensível essencial, que se confunde com aquilo que só pode ser sentido do ponto de

¹³DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*; tradução Luiz B.L. Orlandi. Portugal. Relógio d'água Editores, 2000. Pág.241.

vista do exercício transcendente. Eis, portanto, que a sensibilidade, forçada pelo encontro a sentir o *sentiendum*, força a memória, por sua vez, a recordar-se do memorando, daquilo que só pode ser lembrado. Finalmente como terceira característica, a memória transcendental, por sua vez, força o pensamento a apreender aquilo que só pode ser pensado, o *cogitandum*, o *vontéov*, a Essência: não o inteligível, pois este é ainda apenas o modo sob o qual se pensa aquilo que pode ser outra coisa além de pensada, mas o ser do inteligível como última potência do pensamento, que é também impensável. Do *sentiendum* ao *cogitandum* desenvolveu-se a violência daquilo que força a pensar. Cada faculdade saiu dos eixos. [...] Em vez de todas as faculdades convergirem e contribuírem para o esforço comum de reconhecer um objeto, assiste-se a um esforço divergente, sendo cada uma colocada em presença do seu <próprio>, daquilo que lhe diz respeito essencialmente. Discórdia das faculdades, cadeia de força e pavio de pólvora, em que cada uma enfrenta o seu limite e só recebe da outra (ou só comunica à outra) uma violência que a coloca em face do seu elemento próprio, como do seu disparate ou do seu incomparável.

A escolha desses três autores principais se faz em decorrência da proximidade teórica que podemos perceber entre os mesmos, onde o conceito de tempo, duração ou memória foi se politizando e tornando-se cada vez mais pertinente e necessário ao ensino da arte que objetiva o desvelamento de um mundo real e de uma subjetividade na deriva.

Creio que esses estudos, introdutoriamente aqui apresentados, poderão nos propiciar uma nova leitura sobre o ensino da dança desenvolvido no projeto, servindo como lentes que me possibilite “enxergar” entre a escrita da metodologia e as lembranças de processos coreográficos, novos caminhos para processos criativos futuros que estimulem mudanças advindas do fluxo da vida empírica no tempo e que possam contrariar as grandes representações que resultam no imobilismo individual e social. Pois, como afirma Gabriel Tarde, segundo Tiago Seixas Themudo¹⁴, em *Gabriel Tarde: Sociologia e subjetividade*, “[...] a arte é uma operação de encantamento que tende a nos revelar o segredo mais íntimo dos seres, ao passo que a ciência e a filosofia e até mesmo as religiões, dão conta do exprimível do mundo; a arte é aquela que procura exprimir o inexprimível.”

Quanto ao desenvolvimento da tese, no primeiro capítulo vou apresentar a história do Programa Núcleo de Arte (NA)¹⁵, as memórias do processo de construção do Núcleo de Arte Nise da Silveira (NANS), a Metodologia dos NA e o movimento no cotidiano pedagógico do NANS buscando um confronto entre as teorias dos autores acima citados e os pensamentos que guiaram a construção dessa metodologia no que diz respeito aos conceitos de tempo,

¹⁴THEMUDO, S.T. Gabriel Tarde- *Sociologia e Subjetividade*. /Thiago Seixas Themudo (trad.) - Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza/Ceará: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. Pág.14.

¹⁵SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO. *Documentos pedagógicos dos Núcleos de Arte*. Programa de Extensão Educacional. Rio de Janeiro: 2007.

corpo e memória. Utilizarei os textos de Henri Bergson, Walter Benjamin em *Magia, Técnica, Arte e política*, Gilles Deleuze em *Bergsonismo e Diferença e Repetição*.

A seguir, no segundo capítulo, a partir dos estudos desenvolvidos por Henri Bergson, Gabriel Tarde e a comentadora de Bergson, Izilda Johanson em *Arte e Intuição: A questão estética em Bergson*, me proponho a repensar a metodologia do NA e buscar novas relações com o tempo, o corpo e a memória, onde a partir de estudos sobre a concepção filosófica e estética de Bergson e da perspectiva de Gabriel Tarde sobre a memória social e a imitação me colocarei à deriva na procura de tendências que possam indicar caminhos possíveis para a solução do problema apontado na tese.

No terceiro capítulo parto da perspectiva de corpo de Bergson e amplio os estudos de Tarde sobre os processos de imitação aprofundando a discussão sobre os processos de subjetivação contemporânea com os estudos sobre Diferença e Repetição e as Dobras de Deleuze para que em uma perspectiva rizomática possa mapear caminhos que me indiquem como potencializar o corpo através do Tempo. Corpo que dobra e se desdobra, que é lugar de transversalização de linhas, de territorializações, desterritorializações e reterritorializações e de embate ininterrupto contra as perspectivas molares no meio social. Também problematizarei a ação da história, da memória e do impossível nos processos de individuação a partir de Tarde e de Deleuze. Utilizarei os textos de Bergson, *A evolução criadora, A Energia Espiritual e Matéria e memória*, de sua comentadora Izilda Johanson em *Bergson - Pensamento e Invenção*. Em Gabriel Tarde *Monadologia e Sociologia* e de seu comentador Tiago Seixas Themudo em *Gabriel Tarde: Sociologia e subjetividade*, em Gilles Deleuze *Diferença e repetição, A Dobra: Leibniz e o barroco, O que é a Filosofia?*, e também, com Guattari, *Mil Platôs Capitalismo e esquizofrenia, V.1, V.3 e V.5*, Guattari e Rolnik. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. E no terceiro subcapítulo aprofundo o estudo de Deleuze sobre Corpo sem Órgão para com José Gil em *Movimento Total e Abrir o corpo* para problematizar a ação da Dança sobre o corpo.

No quarto capítulo iniciarei o pensamento que me orientará para a conclusão temporária da pesquisa. Em todo o desenvolvimento da tese utilizarei a perspectiva de Deleuze com o intuito de reler, reaprender, apreender conjuntamente com a construção do objeto de pesquisa, colocando-me na deriva, movimentando meu pensamento e provocando um processo de desterritorialização em busca de uma reflexão sobre os conceitos de tempo/duração e as possibilidades de intervenção a partir de uma perspectiva crítica e política da memória através da Proposta Pedagógica dos Núcleos de Arte.

CAPÍTULO I – ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA, A METODOLOGIA NO NA.

1.1 – Núcleos de Arte: A História

“Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra das trincheiras, a experiência econômica da inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes.”¹⁶

Segundo os *Documentos Pedagógicos* do Núcleo de Arte de 2007, Os Núcleos de Arte surgem da ação do antigo Departamento Cultural, do Departamento Geral de Ação Comunitária da Secretaria Municipal de Educação (SME) em 1992, sob a gestão do Prefeito Marcello Alencar e a direção do Professor Carlos Silveira. Foram criados sob o ideário do processo de redemocratização que vivíamos no Brasil e em decorrência da grande receptividade observada nos diversos projetos culturais criados a partir de 1989, como Mostra de Dança, Festival da canção, Encontro entre quadrilhas, etc., que indicavam a necessidade da elaboração de um projeto que atendesse aos alunos que queriam aprofundar seu conhecimento em Arte¹⁷.

Vivíamos neste momento histórico, final da década de 80 e início da década de 90, uma mobilização da sociedade civil em busca de novas perspectivas sociais, culturais e políticas, e é sob esse ideário e em um cenário de luta política pelo ensino da Arte por todo o Brasil que surgem as Associações e Movimentos de arte-educadores. Movimento que alavancou as questões pedagógicas e legais em busca do reconhecimento da Arte como área de conhecimento e pela garantia da qualidade do seu ensino em todo o território nacional. Em decorrência dessas manifestações e reivindicações é que foi promulgada a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) nº 9394/96 em 1996 e publicado os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) Arte em 1997 e 1998.

No ano de 1992 foi criado o modelo piloto do projeto, previsto inicialmente como um polo cultural na Escola Municipal Professora Dídya Machado Fortes, atual Núcleo de Artes Prof. Alberto Einstein na Barra da Tijuca, com o objetivo futuro de torná-lo uma Escola Municipal de Arte, até o momento não realizado. Em 1993, a partir da ideia de ampliação do

¹⁶ Idem, pág115.

¹⁷ WILMER, Renata. *Programa de extensão educacional núcleo de arte da Secretaria municipal do Rio de Janeiro: Entre a educação formal e não formal*. <https://www.academia.edu/3358937>, visitado em 10/01/2016.

projeto em diferentes pontos da cidade, surgem o antigo Núcleo de Artes Centro Psiquiátrico Pedro II no Engenho de Dentro, em um pavilhão desativado do Centro Psiquiátrico Pedro II após convênio firmado entre o Hospital e a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, atual Núcleo de Artes Nise da Silveira que funciona em Higienópolis, e o Núcleo de Artes Professor Souza da Silveira na Escola Municipal Professor Souza da Silveira, em Piedade, atualmente extinto.

Em 1995 foram implantados os Núcleos de Arte Silveira Sampaio, em Curicica, o Núcleo de Artes no CIEP Ipanema, atual Núcleo de Artes George Pfisterer, no Leblon, o Núcleo Charles Dickens, que passou a se chamar Professor João Fernandes Filho, em Campo Grande, atualmente extinto, e o Núcleo de Artes Gonçalves Dias, atual CIEP Avenida dos desfiles, na Cidade Nova. Em 1996 foi criado o Núcleo de Artes Alencastro Guimarães, atual Núcleo de Artes Copacabana em Copacabana, em 2001 foi criado o Núcleo de Artes Grécia, em Vila da Penha, e em 2009 foi criado o Núcleo de Artes Grande Otelo, em Acari. Atualmente funcionam apenas oito Núcleos de Artes.

O projeto Núcleo de Arte (NA), no período de 1992 a 1995, durante o Governo de César Maia e sob a gestão de Regina de Assis como secretária de Educação, passou a se configurar como Programa de Extensão Educacional (PEE) e foi incorporado à Diretoria de Educação Fundamental e à equipe de Linguagens Artísticas (PLA) do Departamento Geral de Educação, após a extinção do Departamento Cultural. Em decorrência dessas mudanças administrativas/estruturais, para além das suas perspectivas artísticas e culturais o programa também passou a ser visto como uma alternativa para a efetiva implantação do regime de carga horária integral na Rede Municipal de Ensino do Rio de Janeiro, perante a inviabilidade tanto orçamentária quanto quantitativa dessa inserção na maior rede de ensino da América Latina.

Renata Wilmer¹⁸ especifica as funções do PLA:

O Projeto Linguagens Artísticas concentrava todos os projetos e ações relativas à arte e cultura na Rede Municipal, promovendo diversas ações como formação continuada para os professores, discussões metodológicas sobre o ensino de arte, organização de seminários e palestras, manutenção dos projetos culturais para os alunos (alguns deles herdados do anterior Departamento Geral de Ação Comunitária), apresentação de espetáculos em escolas e visitas a espaços e eventos culturais.

Os alunos, oriundos das classes populares e da periferia da cidade, deveriam ser matriculados no turno contrário ao do ensino nas escolas para participar de uma

¹⁸ Ibidem, Pág.4.

experimentação e aprofundamento no ensino das linguagens artísticas nos NAs, que já apresentavam nesse momento um desvio do seu foco inicial de ateliê livre, com o predomínio da livre expressão e ampla participação e envolvimento da comunidade, para uma estrutura próxima à desenvolvida nas escolas e tornava-se parte das estratégias de segurança pública para a retirada dos alunos do convívio com as ruas. O projeto, nesse momento histórico, ainda era reconhecido e incentivado administrativamente, pedagogicamente e politicamente.

A partir de 1995, assume José Henrique de Freitas Azevedo, e conseqüentemente Jurema Holperin, que foi de fato a maior incentivadora e propulsora da mudança estrutural e pedagógica que enquadrou os NAs no formato que subsiste até a atualidade, e toda uma equipe com integrantes responsáveis por cada linguagem da Arte. Os Núcleos de Arte, Clubes escolares e Polos de Educação para o Trabalho foram os primeiros projetos que se tornaram programas na reestruturação do Ensino no município do Rio de Janeiro, através da Lei 2619/98¹⁹, onde ficou estabelecido oficialmente um quantitativo de quatorze Núcleos de Arte como garantia para uma política de extensividade no horário escolar.

Durante o período entre 1998 e 2002, sob a coordenação geral de Jurema Holperin, surgem as exigências administrativas e são implantadas para o controle da movimentação de alunos e professores, estatísticas, mapas de frequência, relatórios semestrais e anuais e as avaliações de professores e alunos atendidos em cada NA, e a sistematização do processo pedagógico, onde direção central, chefias e professores conjuntamente definem os conceitos-chaves e a metodologia que norteariam os conteúdos e objetivos de cada linguagem.

Perante essas mudanças, nós, professores, levantamos algumas questões sobre todo o controle que se constituía, mas estas questões foram sucumbidas em decorrência de duas situações específicas: pelo medo que se instalava em decorrência da não existência de um amparo legal estrutural que garantisse a manutenção do funcionamento dos NAs, a lotação e a

¹⁹ Lei nº 2.619 de 16 de Janeiro de 1998/ SME/RJ

Autor: Poder Executivo

Art. 2º - Ficam criadas, na Rede Pública Municipal de Educação, as unidades de Extensão Educacional, segundo os seguintes quantitativos e modalidades:

I - quatorze Clubes Escolares, com a finalidade de resgatar, no contexto educacional, os princípios fundamentais do esporte, associados à ética esportiva, à cooperação mútua entre os alunos e ao compromisso com a responsabilidade individual frente à coletividade;

II - quatorze Núcleos de Arte, com a finalidade de favorecer e estimular a produção artístico-cultural dos alunos;

III - vinte e quatro Pólos de Educação pelo Trabalho, com a finalidade de os alunos adquirirem experiências relacionadas ao mundo do trabalho que expressem a busca de outras formas de integração social na formação para a cidadania.

permanência do projeto e professores nas comunidades, fato que só se concretizaria através da comprovação de números e resultados obtidos pelo projeto e que seriam apresentados como justificativa pelos gestores para respaldar a solicitação e promulgação da lei orgânica Municipal que constituiria a criação efetiva dos NAs, e pela justificativa do uso de enquadramentos formais nas ações pedagógicas, aproximando-a à construção clássica do ensino, como uma necessidade para o reconhecimento da linguagem artística como campo de conhecimento que naquele momento se consolidava.

Nesse período ainda eram oferecidas capacitações semestrais para os professores, e uma especialização em Dança-Educação, firmada através de um convênio entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro e o município do Rio de Janeiro durante os anos de 2000 a 2001, foi custeada pelos cofres públicos municipais para trinta professores de Educação Física que já atuavam nos Núcleos e Clubes escolares como professores de dança.

Essa ação resultou na implantação pioneira no Brasil, porém muito breve, da Dança como linguagem na grade municipal do Rio de Janeiro. Esta foi invalidada pela Secretaria Municipal de Educação que apontou como justificativa a inabilidade dos professores, àqueles que acabavam de sair de uma especialização, de lidar com a realidade da escola ao sugerirem reprovações que não interessavam para a política educacional de aprovação automática na rede. Mas acredito que o motivo real da sua extinção derive das necessidades legais que seriam necessárias para a sua efetiva implementação na grade, fato que acarretaria um ônus financeiro significativo em decorrência: da abertura de concurso público para muitas vagas em dança em toda a Rede; e da construção de espaços físicos específicos que possibilitassem o desenvolvimento das aulas nas escolas.

Quanto ao desenvolvimento pedagógico dos NAs, o dia único de centro de estudos, pré-requisito para a lotação dos professores no programa, foi capital para a concepção e implementação pedagógica, ele possibilitou: o encontro de todas as equipes de professores, chefias e direção, a percepção de uma ideia geral do direcionamento e funcionamento do NA em todo o município do Rio de Janeiro, o aprofundamento nos estudos e a troca de experiências que retratava um momento de grande receptividade, desenvolvimento e acolhimento de professores, alunos e comunidade ao programa.

A implementação pedagógica foi concebida em módulos: Básico, Continuidade e Prática de Montagem (perspectiva interdisciplinar com mais de uma linguagem), e as teorias

que respaldavam o ensino da Arte no currículo municipal foram a *Multieducação*²⁰, os *Parâmetros Curriculares Nacionais*²¹ e a *Proposta Triangular*²² da professora Ana Mae Barbosa que embasam teoricamente os *Documentos Pedagógicos*²³ que orientam a sua prática, revisto entre 2004 e 2005 e publicado em 2007, deixando registrado no seu corpo teórico a necessidade da sua revisão periódica, pois:

Não se pretende que os documentos sejam estáticos e sim que possam ser revistos de tempos em tempos, já que o Teatro, a Dança, a Música, as Artes Visuais, a Arte Literária e especialmente o vídeo, que é a mais nova das linguagens oferecidas nos Núcleos de Arte, são dinâmicos e, em sintonia com o mundo contemporâneo, em constante transformação.²⁴

Optamos por seguir uma orientação concebida por um fio condutor único e anual para todas as atividades desenvolvidas, externamente o seguíamos através da direção geral do programa, com palestras, capacitações, encontros, e internamente ele norteava as ações pedagógicas constituindo registros que ficavam documentados em portfólios construídos conjuntamente com os alunos e professor de cada oficina. Essa estratégia possibilitou uma integração e um aprofundamento nas discussões teóricas no período de 2001 a 2008²⁵, mas infelizmente a partir desse período ela foi trocada por uma simples sugestão de temas a serem trabalhados em decorrência de marcos históricos que seriam trabalhados na Rede Municipal de uma forma geral, como centenário de artistas, aniversários de localidades, etc., que deveriam aparecer nos Projetos Políticos Pedagógicos (PPP).

Em 2002, com a reestruturação da Diretoria de Educação Fundamental (DEF) do Departamento Geral de Educação (DGED), o PLA foi extinto e suas ações desmembradas em equipes dissociadas. Criou-se o Programa de Extensão Educacional (PEE) e agrupou-se o Programa Núcleo de Arte, os Polos de Educação pelo Trabalho e o Clube Escolar sob a coordenação de Marco Miranda de C. Araújo. A aglutinação de funções nas mãos de uma

²⁰SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO. *Multieducação núcleo curricular básico*. Rio de Janeiro: 1996.

_____. *Multieducação temas em debates. Princípios Educativos e Núcleos Conceituais*. Rio de Janeiro; Imprinta Express. 2007a.

_____. *Multieducação temas em debates. Trocando Ideias*. Rio de Janeiro; Imprinta Express, 2007b.

²¹ BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental*. – Brasília: MEC/SEF, 1997.

_____. *Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental*. – Brasília: MEC /SEF, 1998.

²² BARBOSA, A. M *Teoria e prática da educação artística*. São Paulo: Cultrix, 1975.

²³SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO DO RIO DE JANEIRO. *Documentos pedagógicos*. Programa de Extensão Educacional. Rio de Janeiro: 2007.

²⁴ Ibidem, pág.9.

²⁵ WILMER. R. Idem pág. 4 “Entre os fios condutores anuais adotados pelo Programa Núcleo de Arte, podemos citar: arte contemporânea (2001); arte moderna (2002); arte brasileira (2003); do moderno ao contemporâneo (2004); arte popular (2005); arte da África (2006); arte nas Américas (2007); arte no Rio de Janeiro (2008).”

direção única e centralizada para os três programas, que envolvem ações díspares e que necessitam de um grande envolvimento para manter a sua qualidade, se tornaram inviabilizadas administrativamente e pedagogicamente.

Percebemos, a partir deste momento, a decadência e a perda do foco sobre a questão do ensino da arte pela coordenação central da SME. Ficam extremamente diminuídos os investimentos no programa NA, e vive-se uma redução brusca de capacitações, palestras, seminários, encontros e eventos destinados aos professores de arte da Rede Municipal e dos Núcleos de Arte. Situação que se acentuou a partir da transferência da responsabilidade da gestão e supervisão direta do programa da SME para as CREs, mudança extremamente significativa que coloca os Núcleos à deriva e reféns do olhar de quem dirige as Coordenadorias Regional de Educação (CREs).

Passamos a perceber diferenças significativas entre os NAs quanto: aos investimentos que passaram a ser liberados ou não para cada NA de acordo com o reconhecimento ou não da importância do Programa NA pela coordenação de cada CRE; a liberação e lotação de duplas de professores para os NAs que atualmente dependendo da CRE é extremamente reduzida; e a manutenção dos NAs que passaram a ser alvos de processos de extinção como forma de redução de despesas na CRE a partir de 2010. Com a transição do governo César Maia para Eduardo Paes (2009), e apesar dos três programas – Núcleos de Arte (NAs), Clubes escolares e Polos de trabalho (PET) - terem figurado nas campanhas eleitorais do atual prefeito, a ameaça de fechamento dessas unidades tornou-se realidade. Muitas unidades foram extintas, e hoje apenas funcionam oito NAs, sete Clubes Escolares e um PET.

A possibilidade de uma nova reestruturação na rede que prioriza a implantação do horário integral em toda a Rede e que implica na separação do primeiro segmento do segundo do ensino fundamental em diferentes unidades escolares, fato que já ocorre em algumas unidades, inviabiliza a manutenção das unidades de extensão nos moldes atuais. Nesse sentido, há atualmente uma redução ainda mais significativa em todos os incentivos educacionais e culturais que o programa recebia de início, e alguns NAs lutam para serem mantidos pelas CREs através de petições públicas e ações da comunidade em prol da sobrevivência do mesmo. Fato este que não impediu o fechamento das duas unidades em Piedade e Campo Grande.

O NA é reconhecido como um espaço de pesquisa e de referência para o ensino da Arte na Rede, onde encontros e capacitações promovidas pelos professores dos Núcleos são previstas e já foram realizadas para professores das linguagens artísticas e projetos lotados na

grade curricular, mas trata-se hoje de uma realidade rara. E para regularizar essa situação perante a mudança estrutural eminente na Rede foi que em 2013, a então Secretária de Educação Cláudia Costin elaborou uma outra mudança estrutural através da resolução SME nº1222 de 16 de janeiro de 2013, que dispunha sobre o funcionamento das Unidades de Extensão visando a ampliação gradativa do turno único nas escolas da Rede.

Nela está prevista legalmente a incorporação nas unidades de Extensão o papel de Centros de Pesquisa e Formação em Ensino Escolar de Arte e Esporte. Os NAs passam a ter como objetivo o desenvolvimento e a difusão de metodologias inovadoras no ensino da Arte e a aplicação experimental dessas metodologias no trabalho desenvolvido diretamente com os alunos participantes desses Centros. Cabendo à Escola de Formação do Professor Carioca - Paulo Freire - (E/EPF) a coordenação e supervisão da prática de pesquisa e formação dos professores dos referidos Centros. Fato que nunca ocorreu até o momento.

O atendimento nos Centros de Pesquisa e Formação em Arte e Esportes passa a ser exclusivo aos alunos regularmente matriculados no Ensino Fundamental, na Educação Especial, na Educação Infantil e na Educação de Jovens e Adultos da Rede Pública do Sistema Municipal de Ensino. Os fundamentos da ação dos NAs apresentados no documento são os princípios básicos da Arte na perspectiva do protagonismo infanto-juvenil, respeitando as etapas do desenvolvimento humano. As turmas deverão ser organizadas, preferencialmente, respeitando as características próprias da idade e de acordo com o interesse de cada aluno.

Foram mantidas e legalizadas a subordinação administrativa dos NAs pelas CREs e a estrutura administrativa de um Chefe I e um Auxiliar de chefia I, cabendo à equipe de Extensividade acompanhar e implementar as atividades dos Centros de Pesquisa e Formação em Arte e Esportes. Quanto a carga horária do professor, a jornada de trabalho é relativa ao cargo que foi admitido, onde parte da carga horária deverá ser dedicada para a formação continuada, e seu horário de trabalho será o mesmo das Unidades Escolares da Rede Pública Municipal de ensino. As Orientações Técnico/Pedagógicas serão elaboradas, em conjunto e anualmente, pela E/SUBE/CED – Extensividade e a E/EPF.

Fora o que a resolução determina, no site da Extensividade são elencados outros objetivos que devem ser seguidos como: a contribuição para a formação da cidadania dos alunos através das linguagens da arte a partir da reflexão de temas do cotidiano, a promoção de atividades educacionais no contraturno em colaboração com as estratégias de diminuição da evasão escolar, o fortalecimento da autoestima, revelação de talentos e valores e a promoção da construção de novos conhecimentos.

Ao reler a história do NA não posso deixar de me aproximar de Walter Benjamin quando alerta que: “[...] os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores.”²⁶, pois ingenuamente ao acharmos que a aproximação com a estrutura do ensino tradicional poderia garantir a existência dos NAs, subestimamos o poder de submissão e manipulação do sistema político do ensino. Abrimos mão de um descolamento do ensino tradicional, de um ensino que era gerido autonomamente pelos professores e que visava à comunidade, e aceitamos a criação e a admissão de um mecanismo de controle que seria utilizado no momento oportuno pelo sistema como a mola propulsora para o próprio fim de algumas unidades dos NAs.

Toda a experimentação e liberdade de ação pedagógica que a equipe tinha, e que resultou em trabalhos interessantes, em que poucos foram reconhecidos pela direção central da SME e direções das CREs, foi sendo minada perante o enquadramento gradativo das ações dos professores através das normas e ações políticas pedagógicas do sistema, que adicionadas à redução violenta de subvenção para capacitação e para o funcionamento administrativo e pedagógico acabou por engessar os NAs.

Do período que vivemos, decorrente do reconhecimento da importância do ensino da arte, ficaram somente ruínas, e sobre as mesmas, para atender aos interesses da máquina administrativa, vivemos a espetacularização das nossas ações como produção de shows de talentos e de atividades de entretenimento entre reuniões de projetos e direções, utilização das nossas imagens em propagandas políticas eleitoreiras, e enfim nos tornamos um instrumento para a redução de violência e evasão escolar e ponte para integralidade do ensino perante a impossibilidade econômica em viabilizar esse objetivo até o momento. Mas, acredito assim como Benjamin que “como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente.”²⁷

Pois, se poucos são os NAs na atualidade que realizam boas parcerias com as suas CREs e conseguem manter uma qualidade tanto no atendimento ao aluno quanto nos produtos artísticos das suas oficinas, o que percebemos é que esse sistema não conseguiu *desmoralizar a experiência* dos professores constituída por anos de uma prática pioneira em uma das raras iniciativas na educação pública para oferecer cursos livres e oficinas de arte gratuitas para as camadas populares e economicamente desfavorecidas. E nem impedir a *experiência*, apesar de

²⁶BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin-7ed.São Paulo: Brasiliense, 1994. Pág. 225.

²⁷ Ibidem, pág.223.

toda dificuldade, que seria desenvolvida com os alunos e que resultou em ações coletivas com a comunidade, abaixo assinados e “twittaços”, para garantir a manutenção de algumas unidades do programa.

Mas, a história dos NAs não dá conta da total dimensão desse programa, e como afirma Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo”²⁸, e que para dar conta disso devemos “escovar a história a contrapelo”²⁹, e para isso me abrijo na reminiscência, pois também creio que:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador.³⁰

1.2 - Núcleo de Arte Centro Psiquiátrico Pedro II/ Nise da Silveira (NANS) por uma singularidade: Reminiscências.

“O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.”³¹

Se só me utilizasse da História acima descrita sobre o surgimento dos NAs, em decorrência da necessidade de pontuar as ações e políticas públicas que os constituíram, estaria indo contra o pensamento de Benjamin quando nos recorda que³² “A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher um tempo homogêneo e vazio.”, e se busco agora nas minhas memórias uma narrativa³³ é por crer que “Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.”, e para tentar devolver ao NANS a sua singularidade, como diz Deleuze³⁴ “A diferença deve sair da sua caverna e deixar de ser um monstro;”.

²⁸ Ibidem, pág.224.

²⁹ Ibidem, pág.225.

³⁰ Ibidem, pág.211.

³¹ Ibidem, Pág.224 e 225.

³² Ibidem, pág.231.

³³ Ibidem, pág.204

³⁴ DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição; tradução Luiz B.L.Orlandi. Portugal: Relógio d’água Editores, 2000. Pág.83.

O NANS foi o segundo NA a ser criado, no ano de 1994, e carrega consigo algumas singularidades: ele foi construído coletivamente pelos professores, que em um primeiro momento estavam completamente livres para criar os seus espaços de trabalho e suas ações pedagógicas a partir da livre experimentação com os alunos, colegas e direção. Além disso, possuía uma relação pioneira com o Hospital Psiquiátrico que perante a reforma antimanicomial criava uma parceria extremamente produtiva com vários projetos sendo desenvolvidos pelo Centro Comunitário e da relação direta na SME com Carlos da Silveira, que mantinha um total apoio tanto na supervisão da reforma como na concessão de todo um material específico para cada linguagem.

Recebemos do convênio com o Hospital o Pavilhão Bráulio Pinto, que era utilizado pelos pacientes crônicos. Gradativamente cada professor foi customizando os seus ambientes para que fosse apresentado para crianças e responsáveis um espaço que não mais carregasse o peso da sala de eletrochoque, que foi transformada em sala de música e recebeu tinta colorida e partituras desenhadas nas paredes. As enfermarias foram transformadas em duas salas de dança espelhadas. Os banheiros dentro das próprias salas foram reformados e coloridos com faixas e receberam armários coloridos para as sapatilhas e sapatos de sapateado. Duas salas foram preparadas com todo um material de um ateliê disponível para aulas de Artes Visuais. O refeitório, pintado de preto no fundo, teve uma parede removida e transformou-se em uma sala de teatro. Uma minibiblioteca foi adaptada em um pequeno cômodo para a professora de Arte literária com livros enviados pela direção do Projeto e doações dela e dos demais professores. Uma sala foi preparada para atender os alunos com necessidades especiais e pacientes do hospital. Assim, em pouco tempo, tínhamos um espaço aconchegante e que exalava a arte.

No Centro Comunitário, ainda em reforma e com espaços que mantinham ainda toda uma história de um período manicomial que naquele momento ficava para trás, como salas com grades, material de eletrochoque, camisas de força, etc., chefiado pelo Dr. Annibal Coelho de Amorim, os nossos alunos utilizavam uma sala imensa espelhada onde recebíamos frequentemente os pacientes que nesse momento, sem risco para o próprio e para terceiros, circulavam livremente pelo hospital que ocupava um quarteirão inteiro no Engenho de Dentro.

Além da sala, os alunos compartilhavam a rádio comunitária, as salas de informática, a brinquedoteca e outros projetos com a presença dos responsáveis, pois toda a comunidade tinha acesso aos projetos que foram sendo recebidos e que passaram a retirar do antigo

Hospital Psiquiátrico Pedro II o aspecto sombrio, frio e sem vida aparente. Neste aspecto, o movimento antimanicomial foi extremamente positivo tanto para pacientes como para a comunidade carente de toda essa oportunidade.

A comunidade recebeu muito bem o programa. Lotamos as turmas e tínhamos professores para todas as linguagens. Os alunos reconheciam a importância da Arte não só para a vida deles como também para os pacientes. Conheciam o Museu do Inconsciente e a história da Dr^a Nise da Silveira e de vários pacientes que eram artistas e que ainda transitavam pelas dependências do hospital. Assim, compreenderam como a arte foi fundamental para a implantação pioneira no tratamento da loucura. Brincavam com o bloco carnavalesco, a Loucura Suburbana, que sai do hospital e circula no seu entorno no carnaval e participavam das festas juninas que lá aconteciam. Eles experimentavam a arte e de forma natural foram compreendendo a sua importância para a vida.

Mas, simultaneamente com as mudanças administrativas ocorridas no Programa NA, ocorrem mudanças no Hospital: como a troca da direção geral, a saída do Dr. Annibal e sinais de decadência decorrentes da falta de investimento público. Como resultado dessas ações o que observamos foi a desaceleração dos projetos e um retrocesso nas mudanças estruturais e administrativas no complexo hospitalar. Nesse momento, o nosso prédio, que tinha uma localização estratégica voltada para rua e um vigia que organizava a entrada e saída das crianças, transmitindo segurança para os responsáveis, foi retomado pela direção do hospital e nos foi oferecido um prédio que não tinha entrada e saída própria e se localizava ao lado da residência dos pacientes abandonados no hospital.

Era pegar ou largar. Unidos de muita garra e inspiração, começamos tudo de novo. Ambientamos os espaços, transformamos novamente outro pavilhão, nesse momento sem muita verba e conseguimos manter parte dos nossos alunos. Agora começava outra guerra. Com esse deslocamento, perdemos um número significativo de alunos em decorrência deste pavilhão ser muito distante da entrada principal e ser erma. Esta parte era habitada pelos pacientes crônicos que nem sempre estavam acompanhados pelos cuidadores. Havia muitos cães abandonados que habitavam a porta de entrada do prédio e que esporadicamente atacavam as pessoas. Por fim, em decorrência do descuido, alguns pacientes, com certa frequência, entravam nas salas de aulas e reunião, se despiam, batiam e assustavam as crianças.

A CRE não interviu nessa situação, ela deixou de fato chegar aos extremos, e a consequência perante essa gravidade dos fatos foi a diminuição da presença dos alunos no

NANS, embora mantivéssemos o quantitativo exigido em muitas das nossas oficinas. Nossa direção relatava os fatos e reclamava providências, e acreditamos que isso incomodou, pois com o intuito de controlar e verificar o número de alunos por professor, a CRE começou a fazer visitas sistemáticas conferindo as frequências com as estatísticas enviadas mensalmente pela nossa direção. E como existiam dois programas no mesmo espaço, NANS e Clube Escolar do Engenho de Dentro, e ambos estavam com o número mais reduzido de alunos, fomos convidados pela coordenação da 3ªCRE a mudarmos novamente, e agora para um PET, que tinha sido extinto na Escola Municipal Orosimbo Nonato no final de 2010, em Higienópolis.

Essa mudança atendia os interesses da CRE, que mantinha um projeto no hospital e ocupava as salas que agora estavam ociosas na escola. Foi um momento muito doído, recomeçar novamente do zero, deixando para trás alunos que permaneciam conosco há mais de 10 anos. A mudança efetiva ocorreu em 2011.

Reorganizamos o espaço e preparamos as salas para as oficinas. O espaço era novo e ficou bem bacana, mas surpreendentemente era muito pouco utilizado pelos alunos da própria escola. Logo percebemos que a direção mantinha uma certa antipatia pelo programa e fazia pressão para que os alunos participassem apenas do projeto Mais Educação, projeto federal gerido pela própria escola. Boicotava constantemente as nossas ações nas instalações da escola, criava conflitos entre o Núcleo e a CRE. Mas apesar disso, conseguimos, após fazer divulgação nas escolas do entorno, um quantitativo com cerca de 400 alunos. O NANS agora atende principalmente as comunidades do Jacaré, Jacarezinho, Higienópolis, Bonsucesso, Complexo do Alemão e Mangueiras.

Porém, a antiga direção da escola, de forma velada, reivindicou duas salas de aulas que usávamos e a CRE, querendo implementar a reestruturação do ensino solicitada pela SME, não só cedeu as salas solicitadas como passou a fazer visitas periódicas para conferir o quantitativo de alunos em cada oficina do Núcleo. Cortou duplas regências de professores, demonstrou um assédio moral acirrado que culminou com a ameaça de um extermínio próximo do NA e com o oferecimento de vagas na escola para nós professores do NANS.

Nesse momento, os professores de Artes visuais, perante a instabilidade da situação, resolveram as suas vidas cedendo e aceitando a lotação na escola. Ficamos em número de quatro professores nas oficinas e dois professores na chefia do NANS. Dessa forma, só conseguimos manter as oficinas de dança, música, teatro e arte literária. Passamos a receber visitas de representantes da CRE em dia de chuva e próximo de feriado, retiravam a nossa

ficha de chamada para conferência por aluno e ficavam assistindo as nossas aulas. Mas, isso não foi o suficiente para que todo o grupo de professores aderisse à greve de 2012, o que levou a nossa Chefia I a ser constantemente perseguida e questionada por ser favorável e fazer o movimento grevista após o horário de trabalho.

No final do ano de 2012, fomos chamados na CRE e recebemos a notícia que o NANS seria extinto, mas a comunidade já estava a favor do programa e fizeram abaixo assinado, entraram em contato com a Secretária de Educação Cláudia Costin e com a direção da 3ª CRE, a Prof.^a Amparo. Ela acabou retrocedendo segundo orientação da própria Secretária Municipal de Educação, que naquele momento, pós ocupação do Complexo do Alemão, e obviamente em uma ação política, não permitiu que fosse retirado nenhum benefício da comunidade.

Assim, pós conflito, vivemos atualmente em um momento de trégua, mas ainda na busca de capacitação, o que me traz a esse estudo, e respostas para as nossas angústias artísticas e pedagógicas. Pois, antes que se aproxime o próximo capítulo da reestruturação do ensino no município do Rio de Janeiro, pretendemos desenvolver o melhor trabalho possível, e até o impossível, nessa comunidade que abraçou a nossa causa.

Núcleo de Arte Nise da Silveira/ Engenho de Dentro



Figura1: Entrada principal do Instituto Municipal Nise da Silveira (Antigo Centro Psiquiátrico Pedro II/
<https://www.google.com.br/maps>)



Figura 2: Entrada lateral para o pavilhão



Figura 3: Entrada para o NANS



Figura 4: Bloco carnavalesco Loucura Suburbana (<https://www.facebook.com/culturacienciaesaude>)



Figura 5: Sala de aula no 2º andar do NANS/ alunos



Figura 6: Hall de entrada da sala de dança no 1º andar



Figura 7: Turma de continuidade



Figura 8: Produção coreográfica sapateado



Figura 9: Releitura do musical Cats



Figura 10: Dança infantil

Núcleo de Arte Nise da Silveira/Higienópolis

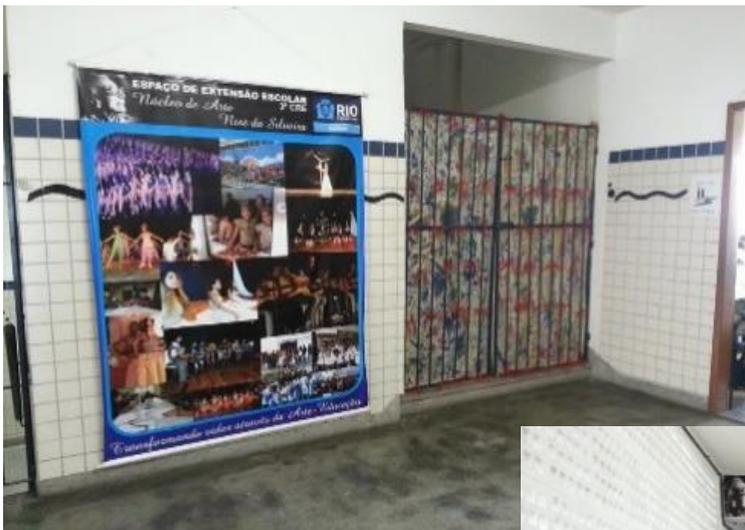


Figura 11: Corredor da secretaria



Figura 12: Corredor para as salas de aula



Figuras 13 e 14: Sala de dança



Figura 15: Coreografia dança infantil



Figura 16: Coreografia dança livre



Figura 17: Coreografia homenagem Nise da Silveira

1.3– A Metodologia para Dança no NA

O Cotidiano nos NAs

Os NAs apresentam condições especiais de trabalho se comparado às condições oferecidas na grade curricular. Suas salas são equipadas com material específico para cada linguagem e temos uma redução de alunos, 10 a 20 vagas no mínimo por oficina de acordo com o espaço físico e os instrumentos musicais disponíveis, mas sempre extrapolamos esse quantitativo. O Centro de Estudos garante para os professores 1/3 do horário para o

planejamento. Alunos e professores vivem nesse espaço a possibilidade de experimentação das diferentes linguagens da Arte interligadas por um Projeto Político Pedagógico (PPP) único e o NA supre a carência da grade curricular oferecendo oficinas das diferentes linguagens artísticas.

O PPP prevê o desenvolvimento das técnicas específicas de cada linguagem da Arte e os aspectos formativos que devem ser atingidos pelos alunos. Cabe a cada professor elaborar suas estratégias pedagógicas que correlacionem as experiências vividas dos alunos e comunidade do contexto local à temática oficial indicada pela gestão central do programa, garantindo a abordagem, a aproximação, a análise crítica e o envolvimento de todos. Mas, normalmente partimos de sensibilizações, experimentações e pesquisas artísticas e estéticas, estímulos reflexivos e críticos, para chegar ao objetivo final do processo, que visa a elaboração autônoma da prática artística pelo aluno, compreendido como sujeito de si e cidadão na sociedade contemporânea.

O NA é um programa institucional pedagógico voltado para a arte e que possui o caráter de permanência eletiva nas oficinas. Essa livre permanência no NA nos leva a concluir que existe por parte do aluno um maior grau de interesse, envolvimento e desenvolvimento nas atividades nas oficinas, porém essa frequência não obrigatória também carrega o seu lado negativo, pois alguns alunos se inscrevem e não comparecem e outros “passeiam” entre uma oficina e outra sem se deter em nenhuma delas tempo o suficiente para que seja afetado e que possa perceber e aprofundar o seu interesse por alguma. A esse fenômeno nós chamamos de flutuação.

Essa flutuação, entradas e saídas do aluno ao longo de todo o processo, obriga o professor a manter um desempenho pedagógico com excelência, recorrer à distintas estratégias para garantir o quantitativo de alunos prescrito pela regulamentação do programa, para driblar os fenômenos externos comuns nas comunidades como ocupações, manifestações, tiroteios, etc. e os internos, notados principalmente no turno da manhã, onde o mais comum é a preguiça de acordar cedo dos alunos que estudam no turno da tarde para ir ao NANS pela manhã.

Além dos fatores externos já apontados acima, e apesar de não ter ainda desenvolvido um estudo específico para o fenômeno, posso apontar também alguns fatores indiretos que influenciam demasiadamente a frequência e permanência do aluno no NAs: o não reconhecimento pela gestão da SME, gestores das CREs e diretores das escolas, responsáveis e alunos dos benefícios do ensino da arte para a formação geral do aluno em decorrência da

precariedade do ensino da Arte na grade curricular, a dificuldade de locomoção e circulação dos alunos entre as diferentes comunidades que vivem em quadros de violência comuns no município do Rio de Janeiro, a má divulgação das atividades oferecidas pelo programa nas escolas da rede municipal pelo nível central da gestão da SME/RJ e pelas CREs e a falta de apoio das equipes gestoras das escolas que compõem a grade curricular e que de certa forma disputam com os alunos, que passam também a serem nossos, nos eventos culturais a visibilidade e atenção da SME e das CREs.

Outro problema que esbarramos para a permanência dos alunos nos NAs é a falta de apoio da Gestão Central e das CREs em não fornecerem lanches para as crianças nesse contraturno, tanto no turno da manhã quanto da tarde. No turno da manhã muitas não tem o que comer quando acordam e se arrastam literalmente sem energia no decorrer das aulas, e no turno da tarde em decorrência do almoço ser oferecido por volta das 10h da manhã a partir de 15h, quanto às crianças que não trazem lanche para o NANS, assistimos ao mesmo quadro do turno da manhã.

A permanência dos alunos está diretamente ligada à própria permanência dos professores no NA, que devem seguir os critérios quantitativos estabelecidos para cada oficina, se não atingir este quantitativo previsto o mesmo pode ser deslocado para o atendimento nas unidades escolares em cursos de “itinerância”, que para mim mais se parecem como uma escala sem volta para a grade escolar e como um caminho mais rápido para o término do programa.

Essa realidade impõe ao professor a necessidade de atualização e de capacitação constante na busca do aprimoramento pedagógico e de estratégias que dê conta do processo do ensino artístico que motive a livre permanência do aluno, independentemente e apesar de todos os fatores acima relatados.

As oficinas são oferecidas duas vezes por semana, com duração de uma hora e vinte minutos, e são divididas em módulos básicos, módulos de continuidade e Prática de Montagem. No módulo Básico o aluno é integrado ao programa e entra em contato com os conceitos básicos definidos por cada linguagem. No Módulo de Continuidade pressupõe para o aluno uma experiência prévia para o aprofundamento nos conhecimentos específicos de cada linguagem e o Módulo de Produção visa a integração com duas ou mais linguagens para a construção de um produto artístico interdisciplinar, e normalmente os alunos que compõem esse módulo já experienciaram alguma oficina no Módulo básico.

É definido como estratégia para a ação pedagógica a elaboração de um fio condutor anual único, uma temática definida pelo grupo gestor do programa, para todos os NAs e todas as linguagens, com o intuito de dar forma, coerência e estruturação geral nas ações. Para cada linguagem, foram elaborados conceitos-chave e diretrizes metodológicas que devem orientar seus planejamentos anuais e a construção coletiva do PPP do NA.

O corpo discente é composto por alunos oriundos de Unidades Escolares distintas, além dos alunos oriundos da Unidade Escolar que abriga o NA, isso acarreta uma movimentação de um grupo de alunos estranhos à escola que comumente pode acarretar algumas inquietações administrativas para a escola hospedeira, fato que já ocasionou alguns embates entre U.Es e NAs e algumas mudanças de endereços de NAs. Porém, na nossa convivência de quatro anos com uma U.E e com a mudança de direção anterior já conseguimos chegar ao consenso da parceria, que é imprescindível para o bom andamento do programa.

Metodologia do NA para a Dança

A proposta pedagógica do programa NA/SME/RJ foi constituída a partir de centros de estudos semanais, realizados por professores e gestores do programa, no período de 1998 a 2001, atualizada no período de 2004 a 2005, por um grupo de professores indicado pela coordenação geral, e publicada em 2007 sob o título *Documentos pedagógicos dos Núcleos de Arte* pela SME/RJ.

Ela é muito sintética, superficial e carece de atualização e referências bibliográficas, é fruto de trocas iniciais de experiências distintas decorrentes da diferente formação de cada professor que desenvolvia seus trabalhos nos NAs no momento de implantação de uma prática que nunca havia sido experimentada na Rede Municipal, caminhos pioneiros na busca da consolidação e reconhecimento da Dança na Educação, que pelo seu ineditismo possibilitava a autonomia dos professores, e também seus erros e acertos.

Para compreendê-la vou apresentar numa breve síntese os documentos que a respaldam, focando sinteticamente a questão de interesse da tese - o tempo. Mas, partirei,

como contraponto e para a análise da metodologia do NA, a perspectiva de Bergson sobre o Tempo³⁵, que nos conduz para a seguinte reflexão:

Seria o Tempo que teria estragado tudo. Os modernos colocam-se, é verdade, de um ponto de vista inteiramente diferente. Não tratam mais o Tempo como um intruso, perturbador da eternidade; mas de bom grado o reduziram a uma simples aparência. O temporal, então, não é mais que a forma confusa do racional. O que é percebido por nós como uma sucessão de estados é concebido por nossa inteligência, assim que a neblina se dissipou, como um sistema de relações. O real torna-se mais uma vez o eterno, com esta única diferença de que é a eternidade das Leis nas quais os fenômenos se resolvem, ao invés de ser a eternidade das Ideias que lhe servem de modelo. Mas, num caso como no outro, lidamos com teorias. Atenhamo-nos aos fatos. O Tempo é imediatamente dado. Isso nos basta e, na espera de que nos demonstrem sua inexistência ou sua perversidade, simplesmente constataremos que há jorro efetivo de novidade imprevisível.

A filosofia, com isso, lucrará em encontrar algum absoluto no mundo movente dos fenômenos. Mas nós lucraremos também por nos sentirmos mais alegres e mais fortes. Mais alegres, uma vez que a realidade que se inventa diante de nossos olhos dará a cada um de nós, incessantemente, algumas das satisfações com as quais a arte brinda, de longe em longe, os privilegiados pela fortuna; irá nos descortinar, para além da fixidez e da monotonia percebidas de início por nossos sentidos hipnotizados pela constância de nossas necessidades, a novidade incessante renascente, a movente originalidade das coisas. Mas sobretudo seremos mais fortes, pois da grande obra da criação que está na origem e que se desenvolve diante de nossos olhos nos sentiremos participar, criadores de nós mesmos. Nossa faculdade de agir, ao recobrar-se, intensificar-se-á. Humilhados até então numa atitude de obediência, escravos de não sei que necessidades naturais, nós nos reergueremos, senhores associados a um maior Senhor. Tal será a conclusão de nosso estudo. Guardemo-nos de ver uma simples brincadeira numa especulação sobre as relações entre o possível e o real. Pode se tratar de uma preparação para bem viver.

Como dito na introdução, a proposta segue os pressupostos teóricos indicados pela reforma curricular da Rede Municipal definidos na *Multieducação: Núcleo Curricular Básico* (1996) e suas atualizações (2003, 2007a e 2007b), nos *Parâmetros Curriculares Nacionais Arte* (PCNs 1997, 1998) e na teoria para o ensino da Arte - *Proposta Triangular* de Ana Mae Barbosa.

Esta série de documentos é que possibilita uma profundidade e consistência teórica para a proposta, ampliando a sua perspectiva ao criar correlações entre o ensino da Arte e da Dança que naquele momento histórico se constituía como campo de conhecimento, e que devido a existência de poucas referências bibliográficas na área, era comum a aproximação aos estudos já consolidados das demais linguagens artísticas e pedagógicas. Mas, diretamente sobre a Dança só encontramos referências nos PCNs, pois apesar do Núcleo Curricular Básico

³⁵ BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente. Ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto – São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006. Págs 120 e 121.

do Município ter sido publicado em 1996, quando os NAs já funcionavam há dois anos, a Dança ainda não aparece nele como disciplina.

Multieducação

A Multieducação foi implantada e desenvolvida em 1996 como uma nova política educacional da SME/RJ, sob o governo de César Maia. É uma nova concepção de currículo básico e parte de um grande empreendimento que envolveu capacitação remunerada e certificação para todos os profissionais da educação que a fizeram fora da sua carga horária de trabalho.

Segundo Regina de Assis, a Secretária de Educação do Município/RJ da época, ela foi elaborada a partir de uma discussão inicial com a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), e desenvolvida e difundida através de videoaulas e de livros que foram distribuídos para todos os professores da Rede. Foi concebida com a intenção de “romper com o reducionismo e arcaísmo do Ensino do 1º grau³⁶, para conectar o Ensino de 1º grau com “[...]o Tempo em que vivemos e a sociedade que buscamos reconstruir através de ações autônomas e solidárias.”³⁷, numa ação que “Recupera e integra múltiplas linguagens no ato de educar³⁸” quando

[...] concebe a sala de aula como um lugar do tamanho do mundo, porque sabe o quanto o professores e alunos podem integrar-se ao movimento da Vida, através de energias que se trocam, criando possibilidades de um presente e futuro mais felizes, na compreensão das realizações do passado.

O ideário proveniente do processo de redemocratização do Brasil se apresenta claramente no documento que levanta a necessidade de se discutir a cidadania e o papel do Poder Público e da Sociedade organizada. Aposta textualmente numa escola democrática, crítica e transformadora com uma nova forma de construção de conhecimento proveniente da articulação das linguagens através de conceitos e princípios, onde *a provisoriedade do conhecimento* deve ser evidenciada e analisada, a partir da crítica das ideias de diferentes autores em confronto com as práticas educacionais, visando atender às demandas e ao entendimento dos fenômenos da contemporaneidade.

³⁶ SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO. *Multieducação núcleo curricular básico*. Rio de Janeiro: 1996. Pág s/nº.

³⁷ *Ibidem*, s/nº.

³⁸ *Ibidem*, s/nº.

Suas bases conceituais são interacionistas e desenvolvidas através do construtivismo de Piaget e a concepção histórico-cultural de Vygotsky, pela visão progressista de Paulo Freire e pela contribuição da Pedagogia de Freinet. Indica e reconhece a importância da utilização consciente das teorias de desenvolvimento, da ludicidade, do trabalho, da linguagem na construção da subjetividade, do reconhecimento da diversidade, da inclusão, da leitura do mundo através das emoções e da experimentação e múltiplas significações que são desenvolvidas concomitantemente com o conhecimento.

Indica uma ação pedagógica mediadora responsável do professor, com qualidade acadêmica, ética, crítica e política, através da estratégia de ensino que incentiva a elaboração pelos alunos de processos de articulação entre os núcleos conceituais (Identidade, Tempo, Espaço e Transformação) e os princípios educativos (Meio Ambiente, Trabalho, Cultura, Linguagem, Ética, Política e Estética) perante os dados da realidade, possibilitando a construção de conceitos que viabilizem a leitura crítica sobre as transformações científicas, humanas e tecnológicas que influenciam no tempo e no espaço diferenciado na contemporaneidade, e que interferem na constante re/organização do sujeito ético, diverso, autônomo, solidário, crítico e transformador. O documento afirma que:

É importante perceber que os Princípios Educativos e Núcleos Conceituais não se configuram uma amarra e sim uma rede de possibilidades que permitem o desenvolvimento dos conceitos científicos de forma contextualizada com as questões sociais emergentes.³⁹

Os conceitos de tempo e de espaço são apresentados como básicos e indispensáveis e desenvolvidos a partir da perspectiva do construtivismo interacionista, apresentados como resultado “da abstração gradativa do tempo e do espaço vividos pelas crianças, e que vão sendo organizados pelo meio social e cultural.”⁴⁰, o foco da sua análise são os aspectos físicos, cronológico e histórico. “Nosso ser futuro, para ser sujeito autônomo, depende, portanto, em certa medida, da capacidade que em nós se desenvolve, gradativamente, de aproximarmos de nós mesmos, de nosso tempo (histórico e cronológico) e de nosso espaço (social, afetivo, profissional, político).”⁴¹

Cita Walter Benjamin, sem profundidade teórica e em quatro linhas de texto, quando apresenta as diferentes maneiras de concepção do tempo em cada área de estudo, mas deixa um rastro “Sendo assim, o passado não é algo estático, fixo e imutável. O presente reconstrói,

³⁹ SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO. *Multieducação temas em debates. Princípios Educativos e Núcleos Conceituais*. Rio de Janeiro; Imprinta Express. 2007a. pág.17.

⁴⁰ *Ibidem*, pág.47.

⁴¹ *Ibidem*, pág.143.

de um modo novo, o seu próprio passado⁴².” O conceito de tempo é também apresentado como fruto de diferentes representações, “São os usos e representações apreendidos através dos sentidos, da imaginação, da memória, do pensamento, das interações, dos momentos vividos.”⁴³, onde:

Compreender o tempo como uma forma de organizarmos os acontecimentos, ajuda a entender a medida do tempo como uma forma de vermos a própria vida pessoal e coletiva. É uma maneira que inventamos para perceber e medir o passar das coisas que acontecem, no movimento próprio da vida.⁴⁴

Mas, evidencia que vivemos sob a experiência de três formas de tempos distintas e simultâneas: da natureza (físico), da sociedade e o percebido, e que cada uma apresenta distintas formas de medição e representação. O que acaba por encaminhar a experimentação do conceito de tempo sob os aspectos da teoria do desenvolvimento cognitivo de Piaget, atrelando-o à linguagem e ao conceito de espaço. A tabela apresentada pela Multieducação deixa clara a relação buscada entre os núcleos conceituais e os princípios educativos, como também a concepção do tempo apresentada no documento.

Educação Física – 7ª e 8ª Série		Língua Portuguesa – 6ª Série		
	MEIO AMBIENTE	MEIO AMBIENTE	TRABALHO	
TEMPO	<ul style="list-style-type: none"> Reconhecimento das alterações ocorridas no ritmo do seu corpo e do corpo do outro durante a realização de atividades físicas. Percepção da relação tempo/velocidade/desempenho em diferentes jogos e atividades desportivas. 	<ul style="list-style-type: none"> Análise do movimento e do gesto esportivo, comparando o tempo próprio (lento/rápido) e o relativo (antes/depois/ao mesmo tempo). Reflexão crítica sobre a profissionalização nos esportes na sociedade de hoje e de outros tempos. Reconhecimento do papel do desportista nas sociedades atuais. Reflexão sobre as relações de poder existentes no mundo do esporte de hoje. 	<ul style="list-style-type: none"> Reconhecimento da importância da leitura/interpretação/produção de diferentes textos (em prosa e verso) ligados à realidade do aluno e a outras, tendo em vista os aspectos significativos de cada um. Produção e análise de textos ligados ao ambiente que cerca o aluno e a outros, utilizando as relações morfo-sintático-semânticas adequadas às diferentes produções. 	<ul style="list-style-type: none"> Compreensão de que o aprendizado da Língua Portuguesa (oral e escrita) constitui aspecto fundamental no trabalho escolar, influenciando a formação da identidade do sujeito. Produção/interpretação de textos verbais e não-verbais, de correspondência e outros ligados à vivência do aluno e ao mundo do trabalho, como ofícios, memorandos, relatórios, etc.
ESPAÇO	<ul style="list-style-type: none"> Análise das regras instituídas e sua recriação de acordo com a realidade do grupo e as possibilidades do meio, visando ao respeito e à harmonia nas relações intergrupais. Reconhecimento da necessidade de adaptação dos desportos/atividades em função do meio. 	<ul style="list-style-type: none"> Aplicação e avaliação das diferentes formas de organização das atividades esportivas visando a uma melhor integração do grupo ao mundo dos esportes. Criação e recriação de jogos que impliquem em novas organizações técnico-táticas e no julgamento de valores na arbitragem dos mesmos. Comparação da capacidade física adquirida, em função da prática de atividade física sistemática, com a capacidade física inicial. 	<ul style="list-style-type: none"> Percepção das modificações ocorridas na oração a partir da substituição de um elemento por outro(s) que possa(m) ocupar o mesmo espaço, observando a concordância. 	<ul style="list-style-type: none"> Produção de pequenos textos utilizando uma mesma palavra com significações diferentes a partir do espaço que ocupa no sintagma oracional.
TEMPO		<ul style="list-style-type: none"> Observação da sequência lógica da estrutura do texto e da divisão do mesmo em diferentes partes. 	<ul style="list-style-type: none"> Compreensão de situações de comunicação (reais e hipotéticas) ligadas ao mundo do trabalho, observando em diferentes textos a sequência lógica de sua estruturação. 	
ESPAÇO		<ul style="list-style-type: none"> Apreensão/utilização dos fatos gramaticais da língua, ligados à realidade do aluno, observando a classificação morfo-sintática das unidades lingüísticas, as relações de subordinação e coordenação entre as unidades lingüísticas e das funções determinadas aos elementos dessas relações, objetivando as transformações de sua própria língua(gem). 	<ul style="list-style-type: none"> Transformação de diferentes textos a partir de sua ampliação, redução e substituição, respeitando as estruturas morfo-sintático-semânticas, enfatizando o trabalho com a linguagem. 	

Figs. 18 e 19 – Tabela Multieducação Educação Física e Língua Portuguesa (págs. 368 e 310)

⁴² Ibidem, pág. 140.

⁴³ Ibidem, pág. 140.

⁴⁴ Ibidem, págs. 142 e 143.

Sinteticamente, a Multieducação apresenta como seu maior objetivo a criação de pontes entre as diferentes áreas de saber como tentativa de romper com a fragmentação e de ampliar a dimensão do conhecimento, que é reconhecido como provisório em decorrência da influência do tempo contemporâneo. Para isso, indica a articulação das diferentes linguagens através de quatro conceitos epistemológicos aos princípios educativos considerados relevantes socialmente e que visam mudanças e transformações comportamentais no sujeito.

Ou seja, parte de conceitos para ampliar o conhecimento levando-se em conta apenas outros conceitos, e exemplifica e acaba por implementar uma prática que é indicada como um modelo na proposta, mas que deixa de lado a discussão que de fato deveria ser aprofundada que é compreender como chegamos e o que deveremos fazer perante o estado atual de fragmentação do conhecimento percebido na deriva do tempo. O tempo em sua complexidade não aparece na discussão. E assim, o objetivo final da proposta acaba sendo reduzida de fato a ampliação e a construção de novos conceitos e não do conhecimento de acordo com a perspectiva de Bergson, em *O Pensamento e o Movente*:

As coisas sendo reconduzidas a seus conceitos, os conceitos encaixando-se uns nos outros, chegamos finalmente em uma ideia das ideias, pela qual imaginamos que tudo se explique. A bem dizer, ela não explica lá muita coisa, primeiro porque aceita a subdivisão e a repartição do real em conceitos que foram consignados pela sociedade na linguagem, o mais das vezes por sua mera comodidade, depois porque a síntese desses conceitos que essa ideia efetua é vazia de matéria e puramente verbal.⁴⁵

E Johanson, a partir do pensamento de Bergson, complexifica essa perspectiva ao afirmar que:

O problema está em que, do primeiro passo que é conceber uma verdade, isto é, construir o real a partir de ideias e conceitos, segue-se imediatamente um segundo que é transformar essa verdade conceitual em realidade. Troca-se, pois, a realidade das coisas e do mundo em que vivemos – aquela à qual uma percepção hipoteticamente mais alargada e estendida poderia aplicar-se de fato – por um mundo de abstrações, raciocínios e encadeamentos lógicos. [...] um mundo de representações e não de seres e coisas reais.⁴⁶

A Multieducação também afirma que o sujeito deve ser autônomo e de que está em constante re/organização no tempo necessitando desenvolver a capacidade de se aproximar de si, mas não indica nenhuma alternativa teórica ou prática efetiva que dê conta dessa compreensão. Contraditoriamente à esse pensamento, acaba por evidenciar referenciais compartimentados do tempo e do espaço para essa ação (tempo *histórico e cronológico* e

⁴⁵ BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente. Ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto – São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006.pág. 51.

⁴⁶JOHANSON, Izilda. *Arte e Intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Associação Humanitas /FFLCH, FAPESP, 2005. Pág.29.

espaço *social, afetivo, profissional, político*) como elementos que podem, através da articulação entre conceitos e princípios, contribuir para a compreensão desse processo contínuo da construção da subjetividade. Diferentemente desse pensamento, Bergson correlaciona a subjetividade ao processo de criação contínua de si perante um tempo ininterrupto que provoca mudanças incessantemente.

E, assim, como o talento do pintor se forma ou deforma, em todo caso se modifica, pela própria influência das obras que produz, assim também cada um dos nossos estados, ao mesmo tempo que sai de nós, modifica a nossa pessoa, sendo a forma nova que acabamos de dar. Tem-se portanto razão em dizer que o que fazemos depende daquilo que somos; mas deve-se acrescentar que, em certa medida, somos o que fazemos e o que criamos continuamente a nós mesmos.⁴⁷

E quando apresenta como finalidade a construção de uma escola democrática que visa a transformação de indivíduos e da sociedade a partir do reconhecimento das realizações do passado como indicativos para o encaminhar das nossas ações no presente e no futuro, o conceito de tempo que é apresentado para dar conta desse processo é o associado ao espaço. Ou seja, são desconsiderados estudos que aprofundem a discussão sobre o tempo e que levem em conta a sua intrínseca e complexa relação durante a experiência com a percepção, a sensação, a imaginação, a memória, o pensamento e com a própria vida.

Em decorrência disso, volto-me para Bergson em *Matéria e Vida* quando incita-nos a pensar sobre a importância da experiência que se dá no tempo durante a construção do conhecimento e de si simultaneamente, constituindo uma pequena prévia do estudo que será desenvolvido no segundo capítulo.

Não haveria lugar para dois modos de conhecer, filosofia e ciência, se a experiência não se apresentasse a nós sob dois aspectos diferentes: por um lado, sob forma de fatos que se justapõem a fatos, que se repetem aproximadamente, que se medem aproximadamente, que se desenrolam enfim no sentido da multiplicidade distinta da espacialidade, e, por outro, sob forma de uma penetração recíproca que é a pura duração, refratária à lei e à mensuração. Em ambos os casos, experiência significa consciência; mas, no primeiro, a consciência desabrocha fora e se exterioriza com relação a si mesma na exata medida em que percebe coisas exteriores umas às outras; no segundo, volta-se pra si e recupera-se e aprofunda. Sondando, assim, sua própria profundidade, penetra ela mais internamente na matéria, na vida e na realidade em geral?⁴⁸

⁴⁷ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução Bento Prado Neto - São Paulo: Martins Fontes, 2005. Pág.7 e 8.

⁴⁸ BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Tradução Bento P. Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Pág.39.

Parâmetros Curriculares Nacionais Artes 1997 e 1998

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) Artes para o ensino fundamental se dividem em dois volumes, referentes aos primeiro e segundo segmentos, e foram elaborados e publicados após a abertura política, promulgação da nova constituição de 1988 e ao processo de elaboração da nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN nº 9394/1996). São referenciais para a reelaboração da proposta curricular nacional, que reforçam a importância da elaboração coletiva e de qualidade através de projetos educacionais inter e transdisciplinarmente constituídos por processos coletivos e particulares de cada escola.

Os PCNs Arte (1997, 1998), ambos se dividem em duas partes, na primeira parte é apresentada a contextualização histórica da área no ensino e os conceitos relativos ao conhecimento artístico correlacionados ao campo de produção de arte no campo educacional. A segunda apresenta as quatro linguagens da Arte no ensino fundamental: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro, e questões relativas ao ensino e à aprendizagem em arte: objetivos, conteúdos, critérios de avaliação, orientações didáticas e bibliografia.

O PCNs Arte (1997) afirma que a “Arte tem uma função tão importante quanto a dos outros conhecimentos no processo de ensino e aprendizagem.”⁴⁹, inclui a arte como área de conhecimento obrigatório, e valoriza o desenvolvimento dos sentidos na relação de ensino ao apontar que “A arte solicita a visão, a escuta e os demais sentidos como portas de entrada para uma compreensão mais significativa das questões sociais. Essa forma de comunicação é rápida e eficaz, pois atinge o interlocutor por meio de uma síntese ausente na explicação dos fatos.”⁵⁰. Possibilita o acesso ao campo de trabalho, uma maior compreensão do mundo e de si mesmo possibilitando uma experiência de aprendizagem mais flexível, pois:

O ser humano que não conhece arte tem uma experiência de aprendizagem limitada, escapa-lhe a dimensão do sonho, da força comunicativa dos objetos à sua volta, da sonoridade instigante da poesia, das criações musicais, das cores e formas, dos gestos e luzes que buscam o sentido da vida.⁵¹

Desenvolve uma visão panorâmica sobre o ensino da arte, passando da arte primitiva ao movimento de Herbert Read da livre expressão, evidenciando os estudos americanos que buscavam “definir a contribuição específica da arte para a educação do ser humano.”⁵² no

⁴⁹ BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental*. – Brasília: MEC/SEF, 1997. Pág.19.

⁵⁰ *Ibidem*, pág.19.

⁵¹ *Ibidem*, pág.19.

⁵² *Ibidem*, pág.23.

início da década de 60 e que concluem a partir de estudos de Feldman, Thomas Munro e Elliot Eisner, sob influência de John Dewey da década de 70, que o ensino das artes é “resultado de formas complexas de aprendizagem. [...]as habilidades artísticas se desenvolvem por meio de questões que se apresentam à criança no decorrer de suas experiências de buscar meios para transformar ideias, sentimentos e imagens em um objeto material”⁵³.

Passa a fazer uma retrospectiva do ensino da arte no Brasil da escola tradicional até a atualidade, evidenciando a importância da influência da *Semana de Arte Moderna* para o desenvolvimento artístico no Brasil, que culmina nas décadas de 60 e 70 com a aproximação das manifestações artísticas com o espaço escolar, alavancando novas experiências e mobilização de estudantes. Mobilização que influencia a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) de 1971, que trouxe alguns problemas para a área como a formação do professor polivalente e a não inclusão da arte como linguagem no currículo.

Mas, na década de 80 após o movimento de Arte-Educadores e promulgação da LDBEN nº 9394/96, “O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (art.26, §2º)⁵⁴, atualmente as quatro linguagens são reconhecidas legalmente como disciplinas obrigatórias no currículo. A arte e ciência são aproximadas perante a construção do objeto de conhecimento:

Na verdade, nunca foi possível existir ciência sem imaginação, nem arte sem conhecimento. Tanto uma como a outra são ações criadoras na construção do devir humano. O próprio conceito de verdade científica cria mobilidade, torna-se verdade provisória, o que muito aproxima estruturalmente os produtos da ciência e da arte.⁵⁵

Apresenta o conhecimento artístico como produção e fruição, onde a arte “Não é um discurso linear sobre objetos, fatos, questões, ideias e sentimentos. [...]A arte não representa ou reflete a realidade, ela é realidade percebida de outro ponto de vista.”⁵⁶, onde a sua forma, independentemente da intenção do artista, fala por si através da percepção estética entre a obra e o espectador. Obra que carrega “o exercício conjunto do pensamento, da intuição, da sensibilidade e da imaginação.”⁵⁷ do artista, onde:

⁵³ Ibidem, pág.23 e 24.

⁵⁴ Ibidem, pág.30.

⁵⁵ Ibidem, pág.34.

⁵⁶ Ibidem, pág.37.

⁵⁷ Ibidem, pág.40.

A imaginação criadora permite ao ser humano conceber situações, fatos, ideias e sentimentos que se realizam como imagens internas, a partir da manipulação da linguagem. É essa capacidade de formar imagens que torna possível a evolução do homem e o desenvolvimento da criança; visualizar situações que não existem, mas que podem vir a existir, abre o acesso a possibilidades que estão além da experiência imediata.⁵⁸

E também como reflexão, contextualização segundo Ana Mae Barbosa, gerada a partir da investigação que delimita “o fenômeno artístico como produtos das culturas; - parte da História; - como estrutura formal na qual podem ser identificados os elementos que compõem os trabalhos artísticos e os princípios que regem a sua combinação.”, cuja função da escola é instrumentar e possibilitar a compreensão de todas essas questões pelo aluno. Os objetivos gerais da arte para o ensino fundamental são elencados a partir da sua representação do conhecimento artístico, seguindo pressupostos pedagógicos para a seleção de conteúdos como a compatibilidade, a formação da cidadania e as especificidades de cada linguagem artística. A partir desses pressupostos são apresentadas as especificidades de cada linguagem e me deterei especificamente na Dança.

A Dança⁵⁹ é apresentada como bem cultural e presente no trabalho, nas religiões e atividades de lazer. E como disciplina na escola é apresentada como atividade física integradora das *potencialidades motoras, afetivas e cognitivas*, possibilitando a experimentação corporal e do ambiente com liberdade e a construção da autonomia e de um vocabulário gestual expressivo, inteligente, sensível, autônomo e responsável. A investigação do corpo e do movimento devem ser articulados com a percepção do espaço, peso e tempo, de forma lúdica e espontânea, contribuindo para a consciência e construção da imagem corporal que resultam no *crescimento individual e consciência social*, que podem ser oferecidos através de *atividades coletivas e improvisações*.

O planejamento deve levar em conta o desenvolvimento motor, a pesquisa do movimento, a criação de sequências de movimento que explorem a imaginação, o espaço, formas e linhas, os relacionamentos com os demais alunos e a apreciação das atividades produzidas pelos outros. Cabendo ao professor “criar climas para atenção e concentração”⁶⁰ e regras de convivência no espaço, estimulando a criação e bom andamento das aulas. A repetição do movimento é compreendida como forma de criar confiança, adquirir segurança e como forma de recriar elementos perante possíveis redescobertas, e os jogos e manifestações populares como fontes de pesquisa. Os aspectos artísticos evidenciados são a dança como

⁵⁸ Ibidem, pág.41.

⁵⁹ Ibidem, pág.68.

⁶⁰ Ibidem, pág.69.

expressão e na comunicação humana, manifestação coletiva, produto cultural e apreciação estética.

Em relação aos objetivos desse capítulo, que é a procura de indicativos sobre como o tempo é abordado pelo embasamento teórico atual, posso concluir que o tempo e o espaço acabam por receber uma visão que privilegia os seus aspectos físicos e métricos, embora apresente indicativos que nos levem para um espaço e tempo outro, o da experiência, da imaginação e da criação perante o desenvolvimento do texto. Vamos ao PCNs (1988), para após a sua apresentação elaborar uma reflexão única sobre os dois.

Nos PCNs (1998) tanto a sua introdução como a parte histórica refaz os mesmos caminhos teóricos dos PCNs (1997), reafirmando a importância e o reconhecimento da Arte como área de conhecimento colocada em um mesmo patamar que a Ciência. E apresenta um aprofundamento para as proposições teóricas, os objetivos e as atividades destinadas ao 3º e 4º ciclos do ensino fundamental. Evidencia-se, nesse período histórico, um descompasso entre a teoria e a prática no ensino da Arte no Brasil, a existência indevida do professor polivalente, a necessidade de capacitações continuadas e cursos de formação de professores principalmente para a área de Dança.

De todas as linguagens artísticas, a de Dança é a que mais se recente dessa ausência de publicações ligadas à área de Arte. Aquilo que se tem geralmente expressa uma visão bastante espontaneísta e/ou tecnicista da dança, não se discutindo com a profundidade requerida, por exemplo, as relações entre dança, corpo, sociedade e cultura brasileiras e o processo educacional⁶¹.

O conhecimento artístico é apresentado como produção, fruição e articulação de sentidos, onde as significações se concentram e combinam determinados elementos e conceitos na constituição de um discurso não linear.

As formas artísticas apresentam uma síntese subjetiva de significações construídas em imagens poéticas (visuais, sonoras, corporais, ou de conjuntos de palavras, como no texto literário ou teatral). Não se trata de um discurso linear sobre objetos, fatos, questões, ideias e sentimentos. Antes, a forma artística é uma combinação de imagens que são objetos, fatos, questões, ideias e sentimentos, ordenados pela objetividade da matéria articulada à lógica do imaginário. O artista seleciona, escolhe, reordena, recria, reedita os signos, transformando e criando novas realidades. Ele pode fazer uma árvore azul, o céu verde, aludir com sons à ideia de uma catedral. A arte não representa ou apenas reflete a realidade, mas é também realidade percebida, imaginada, idealizada, abstraída. O artista desafia as coisas como

⁶¹BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental*. – Brasília: MEC/SEF, 1998. Pág 29.

são para revelar como poderiam ser, segundo um certo modo de significar o mundo.⁶²

Reafirma que a obra artística, que expressa a cultura e personalidade do artista, vai além das intenções do artista estimulando nos espectadores diferentes interpretações tanto de *dimensão subjetiva* como *objetiva* devido as suas experiências pessoais: “Além da objetividade da obra revelada em forma de alegoria, de formulação crítica, de identificação ideológica, de elaboração poética ela ganha outros significados no contato com cada espectador⁶³” em decorrência da *síntese criadora*. Pois, “Diante de uma obra de arte, intuição, raciocínio e imaginação atuam tanto no artista como no espectador⁶⁴, e a percepção como regente no processo de conhecimento estético e artístico possibilita o surgimento das significações “das qualidades de linhas, texturas, cores, sons, movimentos, temas, assuntos, apresentados e/ou construídos na relação entre obra e receptor.”⁶⁵.

O motor que organiza esse conjunto é a sensibilidade, a intuição, a imaginação, os conhecimentos, a emoção, que desencadeiam o dinamismo criador do artista. A obra que provoca impacto no apreciador faz ressoar, dentro dele, o movimento que propicia novas combinações significativas entre as suas imagens internas em contato com as imagens da obra de arte.⁶⁶

Quanto a imaginação criadora, afirma que é movimentada pela emoção e que: acompanha a evolução da humanidade possibilitando a transformação da existência, e fundamenta todo o processo de conhecimento científico, artístico ou técnico, possibilitando a criação do novo.

A imaginação criadora permite ao ser humano conceber situações, fatos, ideias e sentimentos que se realizam como imagens internas, a partir da articulação da linguagem. [...] Visualizar situações que não existem abre o acesso a possibilidades que estão além da experiência imediata. [...] a imaginação dá forma e densidade à experiência de perceber, sentir e pensar, criando imagens internas que se combinam para representar essa experiência. [...], o domínio do imaginário é o lugar privilegiado de sua atuação: é no terreno das imagens (forma, cor, som, gesto, palavra, movimento) que a arte realiza sua força comunicativa.⁶⁷

Para o desenvolvimento do conhecimento artístico apresenta o tripé necessário desenvolvê-lo, que coincidem com a Proposta Triangular, mas sem mencioná-la.

⁶² Ibidem, pág.32.

⁶³ Ibidem, pág.33.

⁶⁴ Ibidem, pág.33.

⁶⁵ Ibidem, pág.33.

⁶⁶ Ibidem, pág.34.

⁶⁷ Ibidem, pág.34.

Produzir refere-se ao fazer artístico (como expressão, construção, representação) e ao conjunto de informações a ele relacionadas, no âmbito do fazer do aluno e do desenvolvimento de seu percurso de criação. O ato de produzir realiza-se por meio da experimentação e uso das linguagens artísticas. Apreciar refere-se ao âmbito da recepção, incluindo percepção, decodificação, interpretação, fruição de arte e do universo a ela relacionado. A ação de apreciar abrange a produção artística do aluno e a de seus colegas, a produção histórico-social em sua diversidade, a identificação de qualidades estéticas e significados artísticos no cotidiano, nas mídias, na indústria cultural, nas práticas populares, no meio ambiente. Contextualizar é situar o conhecimento do próprio trabalho artístico, dos colegas e da arte como produto social e histórico, o que desvela a existência de múltiplas culturas e subjetividades;

- a experiência de fazer formas artísticas incluindo tudo que entra em jogo nessa ação criadora: recursos pessoais, habilidades, pesquisa de materiais e técnicas, a relação entre perceber, imaginar e realizar um trabalho de arte; • a experiência de fruir formas artísticas, utilizando informações e qualidades perceptivas e imaginativas para estabelecer um contato, uma conversa em que as formas signifiquem coisas diferentes para cada pessoa; • a experiência de investigar sobre a arte como objeto de conhecimento, no qual importam dados sobre a cultura em que o trabalho artístico foi realizado, a história da arte e os elementos e princípios formais que constituem a produção artística, tanto de artistas quanto dos próprios alunos.⁶⁸

E apresenta os temas transversais, ética, saúde, meio ambiente, pluralidade cultural, orientação sexual e trabalho e consumo, e outros que se façam necessária a abordagem em cada comunidade, como temas que devem ser abordados perante as questões sociais urgentes, locais, nacionais e mundiais, que podem ser transformados em produtos artísticos através de um tratamento integrado com as diferentes áreas de conhecimento, seus objetivos, conteúdos e orientações didáticas.

Quanto ao planejamento e distribuição no currículo escolar do ensino da arte no ensino fundamental indica que é: “[...] necessário que a escola planeje para cada modalidade artística no mínimo duas aulas semanais e que a área de Arte esteja presente em todos os níveis de ensino”⁶⁹. E também aprofunda e elenca os objetivos, os conteúdos, procedimentos e critérios de avaliação do ensino. Pois, se: “Nos primeiro e segundo ciclos o aluno podia tornar-se consciente da existência de uma produção social concreta e observar que essa produção tem história. Agora, o aluno estabelece conexões com mais clareza entre os trabalhos escolares e a cultura extra-escolar, [...]”⁷⁰.

Na segunda parte dos PCNS (1998) a Dança é apresentada como conteúdo escolar e fruto de estudos contemporâneos sobre a construção do corpo e o movimento na sociedade,

⁶⁸ Ibidem, pág.50.

⁶⁹ Ibidem, pág.47.

⁷⁰ Ibidem, pág.61.

cabendo a escola atuar na educação dos corpos e em processos interpretativos e criativos de dança possibilitando aos alunos “compreender, desvelar, desconstruir, revelar e, se for o caso, transformar as relações que se estabelecem entre corpo, dança e sociedade.”⁷¹ E para isso a escola deve fornecer subsídios práticos e teóricos, orientações didáticas, valores éticos e morais comprometidas com a realidade sociocultural brasileira e uma construção plena de cidadania.

E para isso indica conteúdos que superem a pura reprodução mecânica, a dança criativa alienada da realidade sociocultural dos alunos, a dança como pura diversão desprovida de envolvimento cultural e a dança massificada pela mídia, incentivando o trabalho com temas que tratem criticamente sobre as relações entre corpo, dança, sociedade. Apresenta os conteúdos que deveram ser aprofundados em propostas mais complexas nessa fase, levando em consideração a percepção, sensação e sinestesia, são

[...] conteúdos específicos da Dança (habilidades de movimento, elementos do movimento, princípios estéticos, história, processos da dança), os alunos jovens poderão articular, relacionar e criar significados próprios sobre seus corpos em suas danças no mundo contemporâneo, exercendo, assim, plena e responsabilmente sua cidadania.⁷²

É estimulada a problematização da perfeição física na execução dos movimentos, o certo e errado, o virtuosismo físico e a competitividade e é indicado os aspectos da improvisação, interpretação, composição coreográfica relacionadas à história da dança, à apreciação e às outras linguagens artísticas. A pesquisa individual ou coletiva dos processos criativos deverá levar em consideração o estudo e articulações entre fazer, apreciar e contextualizar a dança e a vida social, onde *cooperação, inter-relação, autonomia e diversidade* devem ser evidenciadas.

Indica a problematização dos conteúdos, um ouvido atento ao o que seus alunos tem a dizer e a observação ao movimento dos alunos e de suas composições para que a dança contribua tanto para o conhecimento do próprio corpo como para o reconhecimento da presença de diferentes corpos na dança e na sociedade e a introdução progressiva de técnicas específicas da dança, habilidade motoras, condicionamento físico e consciência corporal e conhecimento para estabelecer relações críticas entre o corpo e o movimento em diferentes épocas e culturas na criação e interpretação.

⁷¹ Ibidem, pág.70.

⁷² Ibidem, pág. 71.

Indica o aprendizado da coreologia⁷³

[...] compreender a lógica da dança: o que, como, onde e com o que as pessoas se movem. Mesmo existindo muitas variações, acabam se resumindo em partes do corpo, dinâmicas, espaço, ações e relacionamentos. Em síntese, são esses elementos que indicam como o corpo se move no tempo, no espaço e o uso da energia.⁷⁴

Apresenta critérios de avaliação que indica que o aluno deverá:

Saber mover-se com consciência, desenvoltura, qualidade e clareza dentro de suas possibilidades de movimento e das escolhas que faz.[...] Conhecer as diversas possibilidades dos processos criativos em dança e suas interações com a sociedade. [...] Tomar decisões próprias na organização dos processos criativos individuais e de grupo em relação a movimentos, música, cenário e espaço cênico. [...] Conhecer as principais correntes históricas da dança e as manifestações culturais populares e suas influências nos processos criativos pessoais. [...] Saber expressar com desenvoltura, clareza, critério suas ideias e juízos de valor a respeito das danças que cria e assiste.⁷⁵

Podemos perceber que os PCNs levantam questões críticas e pertinentes ao ensino dessa área de saber ao afirmar que a Arte possibilita uma compreensão mais significativa das questões sociais, eficaz e provocada através de uma síntese que supera a explicação dos fatos. Johanson⁷⁶, a partir da perspectiva de Bergson, nos coloca nessa discussão que envolve a construção do conhecimento do real através da Arte, do artista e do Tempo, onde a obra de arte é um outro ponto de vista da realidade:

O artista é aquele que, movido pela necessidade, isto é, pela peculiaridade de sua própria natureza, pode ver ‘que a estagnação em que vivemos não é o próprio movimento da vida’, ele pode perceber o impulso criador que se manifesta na natureza e, dessa maneira, pode apreender a realidade do mundo em que vive e ir para além dela: pode ver os véus da realidade fixa e determinada que se desenvolve no espaço homogêneo e, por baixo deles, o fluxo ininterrupto da vida que é a duração. Em virtude de sua percepção ‘desligada’, o que o artista percebe é a imobilidade, o que ele vê é que as coisas não são como a inteligência diz que são, enfim, o que ele percebe nas coisas é ausência de fluidez, ou melhor, a mudança em si mesma, isto é, o Tempo. O artista coincide, assim, com o fazer-se realidade, que é devir. O que ele precisa fazer, portanto, é organizar essa indeterminação, organizar os possíveis em um mundo, o qual se torna por isso real, mais real que o outro que comumente julgamos como tal. ‘O mundo do artista reflete o mundo real na medida que a essência do mundo real é a criação, e a arte, no que tem de *atividade* (produção), é recriação do movimento criador’.

⁷³ Isabel Marques foi a responsável pela escrita sobre a Dança no PCN, a autora utiliza como diretriz nos estudos coreológicos Rudolf Laban. Ela amplia o debate sobre a coreologia em *Linguagem da dança: Arte e ensino*. São Paulo: Digitexto, 2010. Pág. 269. file:///C:/Users/Denise/Downloads/5021-15189-1-PB.pdf visitado em 11/10/2016.

⁷⁴ Ibidem, pág. 75.

⁷⁵ Ibidem, pág.77 e 78.

⁷⁶JOHANSON, Izilda. *Arte e Intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Associação Humanitas/FFLCH, FAPESP, 2005. Pág.67.

O discurso construído e apresentado pelos PCNs vão ao encontro do pensamento de Bergson e de Deleuze, embora seus estudos não sejam mencionados, quando afirma: a aproximação da ciência e da arte a partir da imaginação; que o processo de construção do objeto de conhecimento é decorrente do devir humano; a provisoriedade do conhecimento; que a imaginação criadora, a partir da construção de imagens internas, é desencadeadora da evolução humana e do desenvolvimento da criança possibilitando o ir além da experiência imediata e do discurso linear; a importância para o aluno em exercitar simultaneamente o pensamento, a intuição, a sensibilidade e a imaginação através do conhecimento artístico, no fazer e no fruir, e na reflexão perante a leitura ou contextualização da obra através da história.

E quando afirma que as formas artísticas, apresentadas como sínteses subjetivas de significações onde o artista expressa a sua cultura e personalidade estimulando interpretações subjetivas e objetivas distintas das suas nos expectadores perante a síntese criadora, podemos coincidir com o pensamento de Bergson ao afirmar que:

O que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência? O poeta e o romancista que exprimem um estado de alma decerto não a criam peça por peça; não os compreenderíamos caso não observássemos em nós até certo ponto, aquilo que dizem de outrem. À medida que nos falam, aparecem-nos matizes de emoção que podiam estar representados em nós há muito tempo, mas que permaneciam invisíveis: assim como a imagem fotográfica que ainda não foi mergulhada no banho no qual irá ser revelada. O poeta é esse revelador. [...] Bastaria a arte, para nos mostrar que uma extensão das faculdades de perceber é possível. Mas, como se efetua essa extensão? – Notemos que o artista sempre passou por um ‘idealista’. Entende-se com isso que ele está menos preocupado do que nós com o lado positivo e material da vida. É, no sentido próprio da palavra, um, ‘distraído’. Por que consegue ele, sendo mais desprendido da realidade, ver nela mais coisas? Isso seria incompreensível, caso a visão que temos ordinariamente dos objetos exteriores e de nós mesmos não fosse uma visão que nosso apego à realidade, nossa necessidade de viver e de agir, nos levou a estreitar e a esvaziar.⁷⁷

Mas, a parte específica da Dança acaba por priorizar um discurso que não segue a mesma direção de pensamento da primeira parte que diz respeito ao ensino da arte de uma forma em geral. O que posso concluir disso, e por conta de participar do Congresso de Arte-Educadores em 1998 onde tivemos contato direto com a responsável pelo desenvolvimento dos PCNs Dança a Prof.^a Isabel Marques, é que o recente reconhecimento da linguagem naquele momento, trazia inquietações quanto ao desenvolvimento de uma pedagogia e de uma

⁷⁷ BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente. Ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto – São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006. Pág. 155.

prática que visava uma qualidade a ser desenvolvida e garantida em todo o território nacional, aproximando-a de discursos dos estudos científicos com o intuito de criar uma equiparação com as demais linguagens.

E assim, o que fica evidenciado é a preocupação com o desenvolvimento pedagógico quanto a indicar caminhos e processos para o desenvolvimento das habilidades técnicas artísticas, principalmente em suas perspectivas físicas, espaciais e métricas, em detrimento da sua contribuição quanto a formação da consciência individual e social. Mas, segundo Johanson, Bergson afirma que a técnica, discussão será aprofundada no terceiro capítulo da tese, pode contribuir para a consciência individual e social, pois:

O esforço é penoso, mas é também precioso, mais precioso do que a obra que resulta dele, porque graças a ele tiramos de nós mais do que tínhamos, elevamo-nos acima de nós mesmos. Ora, esse esforço não seria possível sem a matéria: pela resistência que ela opõe e pela docilidade a que podemos conduzi-la, ela é ao mesmo tempo obstáculo, instrumento e estímulo; ela experimenta nossa força, conserva-lhe a marca e provoca a intensificação. [...] A obra nasce dessa fusão da matéria e do trabalho físico com o espírito criador. Em Bergson, assinala Jankélévitch, forma e conteúdo, essência e existência, possibilidade e realidade jorram conjuntamente na encarnação, assim podemos pensar falando, deliberar escolhendo, ou, como poeta, criar o poema fazendo-o e através do feito.⁷⁸

A Proposta Triangular

“A arte na educação afeta a invenção, inovação e difusão de novas ideias e tecnologias, encorajando um meio ambiente institucional inovado e inovador. Estarão estes senhores e senhoras interessados em inovar suas instituições? Estarão interessados em educar o povo?”⁷⁹

A Proposta Triangular do ensino de Artes de Ana Mae Barbosa⁸⁰ surge de suas pesquisas e discussão sobre a importância educacional e política do acesso ao ensino da arte de qualidade principalmente para estudantes das instituições públicas do país. Em *A imagem no ensino da Arte, Anos oitenta e novos tempos*, Ana Mae apresenta um histórico sobre o ensino da arte no Brasil, reforçando a necessidade da capacitação dos arte-educadores técnica e politicamente, apontando para a importância da definição de conteúdos e de objetivos para o

⁷⁸ Ibidem, pág. 63.

⁷⁹ BARBOSA, A.M. *A imagem no ensino da Arte. Anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 4ª Ed., 2001. Pág.2.

⁸⁰ BARBOSA, Ana Mae (org.). *História da Arte-Educação*. São Paulo: Max Limonad, 1986. (série Arte2).

reconhecimento da Arte como área de ensino. Ela afirma que o futuro da Arte-educação são três objetivos complementares

[...]o reconhecimento da importância do estudo da imagem para a Arte e para a Educação em geral. [...] a ideia de reforçar a herança artística e estética dos alunos com base em seu meio ambiente [...]a forte influência dos movimentos de arte e de comunidade na arte-educação formal. [...]⁸¹.

Alerta para o fato de que: “Embasamento teórico e exame das práticas são necessários para o avanço da arte em comunidade evitando a manipulação, que pode transformá-la em simples auxiliar de campanha política”⁸². Também critica a dicotomia entre emoção e razão na educação de crianças e adolescentes, afirmando que:

Não se alfabetiza fazendo apenas as crianças juntarem as letras. Há uma alfabetização cultural sem a qual a letra pouco significa. A leitura social, cultural e estética do meio ambiente vai dar sentido ao mundo da leitura verbal. Por outro lado, a arte facilita o desenvolvimento psicomotor sem abafar o processo criador.⁸³

O predomínio do letramento se torna evidente quando verificamos a matriz curricular do ensino fundamental do município do Rio de Janeiro⁸⁴, pois nela podemos observar que na base comum prevalecem as disciplinas de português e matemática no primeiro segmento e no segundo segmento são indicados quatro a seis tempos semanais, em detrimento do oferecimento das disciplinas da área de humanas cuja indicação é de três tempos semanais e da Arte onde são indicados no primeiro segmento um tempo e no segundo seguimento dois tempos semanais, em espaços físicos desapropriados e com quase nenhum recurso material disponível. Se associarmos à matriz curricular, a proposta trazida pela Multieducação e as apostilas definidas pela SME como diretrizes para os processos de ensino, vamos nos deparar com o predomínio de um ensino com um conteúdo superficial, acrítico e que pouco permite reflexões e contribui para a transformação de professores e alunos envolvidos no processo. E nesse quadro fica evidente a carência nas leituras sociais, culturais e estéticas acima mencionadas por Ana Mae Barbosa.

Ana Mae também menciona a importância do desenvolvimento psicomotor que leva em conta o processo criativo. Essa preocupação se torna pertinente quando ainda podemos observar propostas de trabalhos corporais desenvolvidas por profissionais da área de

⁸¹BARBOSA, A.M. A imagem no ensino da Arte. Anos oitenta e novos tempos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 4ª Ed., 2001. Pág. 24.

⁸² Ibidem, pág.24.

⁸³ Ibidem, págs 27 e 28.

⁸⁴ DIÁRIO OFICIAL de 7 de fevereiro de 2012 (*) RESOLUÇÃO SME Nº 1178 , DE 02 DE FEVEREIRO DE 2012. Estabelece a Matriz Curricular para o Ensino Fundamental da Rede Pública Municipal de Ensino da Cidade do Rio de Janeiro e dá outras providências.

Educação física ou por professores do primeiro segmento que priorizam o desenvolvimento motor em detrimento de ações contextualizadas que estimulem a problematização, a descoberta e a criação do movimento pelos alunos. A entrada da Arte na matriz curricular, mesmo que numa grade curricular mínima, nos aproxima do pensamento tanto de Ana Mae como o de Bergson que evidenciam a importância da imaginação para o desenvolvimento e construção do conhecimento do ser humano através dos processos artísticos que almejam a transformação e mudanças através do estímulo e ação da intuição. Pois, segundo Ana Mae:

A princípio considere a imaginação humana como potencialidade humana fundamental para qualquer idade ou atividade. Não existe pensamento genuíno sem imaginação. Todos os relatos dos grandes cientistas, como por exemplo Poincaré ou Einstein, falando de seu trabalho, mostram o quanto a imaginação e a intuição estão na base de qualquer investigação científica. Para chegar a uma verdade nova, que contribua para o avanço da ciência, o investigador precisa arriscar, perguntar, transgredir o que já está dado como certo, como logicamente possível⁸⁵.

E assim, ciente das deficiências encontradas no ensino da arte no Brasil e da necessidade de transgredir o que nos é apontado como o certo e cristalizado através da história e das relações sociais e políticas no país, Ana Mae desenvolve uma epistemologia da arte que estimula reflexões que visam ampliar a qualidade do ensino da arte e levá-lo ao alcance de um maior número possível de alunos integrantes do sistema de ensino público, a Proposta Triangular para a construção do conhecimento através da arte-educação:

Quando falo de conhecer arte falo de um conhecimento que nas artes visuais se organiza inter-relacionando o fazer artístico, a apreciação da arte e a história da arte. Nenhuma das três áreas sozinha corresponde à epistemologia da arte. O conhecimento em artes se dá na interseção da experimentação da decodificação e da informação. Arte-educação é uma certa epistemologia da arte como pressuposto e como meio são os modos de inter-relacionamento entre a arte e o público, ou melhor, a intermediação entre o objeto de arte e o apreciador. Nem a arte-educação como investigação dos modos pelos quais se aprende arte, nem a arte-educação como facilitadora entre a arte e público podem prescindir da inter-relação entre história da arte, leitura da obra de arte e fazer artístico.⁸⁶

E ainda sobre a metodologia ela afirma que, “o importante é que obras de arte sejam analisadas para que se aprenda a ler a Imagem e avaliá-la; esta leitura é enriquecida pela informação.”⁸⁷

Em palestra que assisti de Arnaud Reid, pouco tempo antes de sua morte, ele dizia que o caminho do conhecimento da arte se inicia na intuição estética

⁸⁵ BARBOSA, A.M. *A imagem no ensino da Arte. Anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 4ª Ed., 2001. Pág.30.

⁸⁶ *Ibidem*, pág.32.

⁸⁷ *Ibidem*, pág.37.

imediate do objeto, uma espécie de iluminação de interesse até a extrema acuidade, consequência do ver, ler, fazer *again and again*; Por isso, a história da arte não pode estar separada daquilo que chamávamos antes do DBAE, "apreciação da obra". [...] Na história da arte o objeto do passado está aqui hoje. Podemos ter experiência direta com a fonte de informação, o objeto. Portanto, é de fundamental importância entender o objeto.⁸⁸

Nesse ponto a pesquisadora se aproxima de Walter Benjamin e do materialismo histórico⁸⁹ ao afirmar que o contato com o objeto de arte possibilita a análise do tempo e a leitura da história, mas ela aponta uma restrição quanto a capacidade de leitura desses objetos ao afirmar que o desenvolvimento cultural só é possível face ao desenvolvimento artístico do povo, e que no Brasil somente a elite é que tem garantido o acesso aos códigos da arte erudita. E que cabe à escola ser este lugar de democratização do saber artístico, pois:

O canal de realização estética é inerente à natureza humana e não conhece diferenças sociais. Pesquisadores já mostraram. Que o ser humano busca a solução de problemas através de dois comportamentos básicos: o pragmático e o estético, isto é buscam soluções que sejam mais práticas, mais fáceis, mais exequíveis, porém, ao mesmo tempo, mais agradáveis, que lhe deem maior prazer.⁹⁰

Ela também afirma que nesse mundo dominado por imagens é imprescindível o domínio da sua leitura pelo aluno, evidenciando a importância do conhecimento que o possibilite reconhecer a existência e a ação de um tempo não linear que se irradia na sociedade, tempo que influencia a si e as relações na sociedade tanto no passado como contemporaneamente.

Temos que alfabetizar para a leitura da imagem. Através da leitura das obras de artes plásticas estaremos preparando a criança para a decodificação da gramática visual, da imagem fixa e, através da leitura do cinema e da televisão, a prepararemos para aprender a gramática da imagem em movimento. Esta decodificação precisa ser associada ao julgamento da qualidade do que está sendo visto aqui e agora e em relação ao passado.⁹¹

E para finalizar essa análise sobre o pensamento de Ana Mae e em decorrência da importância do tempo para essa tese, trago uma citação que apresenta a profundidade da sua compreensão sobre o Tempo e a sua relação com a obra de arte e o indivíduo na sociedade.

Em arte, o tempo, como a mente, não é objeto do conhecimento em si mesmo. Somente conhecemos o tempo pelo que acontece nele e pela observação das mudanças e permanências. Os intervalos entre ações são tão

⁸⁸ Ibidem, pág.38.

⁸⁹ Ver COSTA, Sandro da S. em *Para Materialismo Histórico e Historicismo na Ótica de Walter Benjamin: uma interpretação das teses "Sobre o conceito de história"*. www.seminariodehistoria.ufop.br/seminariodehistoria2008/t/sandro.pdf visitado em 11/10/2016.

⁹⁰ BARBOSA, A.M. *A imagem no ensino da Arte. Anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 4ª Ed., 2001. Pág.33.

⁹¹ Ibidem, págs. 34 e 35.

significantes quanto as próprias ações, para definir o tempo e relação ao artefato estético. Paradoxalmente em arte, a prova do tempo existe na matéria e no espaço e, portanto, o tempo em arte se configura prioritariamente na ordem visual. Pouco se sabe da música e da dança, da narração e do ritual de todas as artes de expressão temporal (a não ser do mundo mediterrâneo). As artes que se configuram pela materialidade organizada espacialmente são o testemunho mais objetivo do tempo. Em arte a relação tempo histórico-tempo individual determina os cortes sequenciais e a interpretação do objeto. À medida que o tempo se aproxima do indivíduo a unidade temporal se reduz. A unidade temporal de maior duração que se conhece na história da arte vista hoje é o milênio greco-romano; a partir daí a classificação temporal se seculariza e falamos de século VII, século XII, século XV, século XVII até começarmos a pensar em unidades temporais de meio século, como a primeira metade do século XIX, segunda metade do século XIX, até chegarmos a medir o tempo por décadas. Dentro do século XX, definimos, classificamos, tipologizamos a década de vinte, a década de trinta etc., até a década de oitenta, o ontem imediato, cristalizado, mas que ainda corre em nosso sistema circulatório criador. Ao fim desta década, que quase finda o século XX no mundo das imagens, as quais corporificam o domínio das artes visuais, a reflexão sobre o tempo se dá na relação dialógica de apropriação, de permanência, de comentário e de crítica intertemporal das imagens. Na história das artes plásticas, a tendência à destruição do tempo pela fruição criada por diferentes tempos é inexorável. Em arte, a história é destruída pela fruição, aqui e agora, cada dia pelo observador pervasivo. O tempo, fenomenológico é mais importante para a apreciação que o tempo histórico.⁹²

Eu posso concluir, numa breve reflexão sobre o pensamento da autora, que a proposta Triangular se aproxima de uma abordagem fenomenológica do tempo e aos pressupostos apontados por Bergson quanto ao reconhecimento da importância: da compreensão do tempo/duração para a construção do conhecimento e de si e da arte como facilitadora nessa tarefa através do processo criador, onde a imaginação e a intuição através da emoção pode provocar o rompimento com um real imobilizado e imobilizador. Ana Mae apresenta uma proposta metodológica para a leitura da imagem que inter-relaciona três áreas do desenvolvimento humano através da experimentação: a motora pelo fazer, a emotiva pela fruição e a intelectual pela contextualização, afirmando que nenhuma delas sozinha poderá dar conta da epistemologia da arte, que envolve não só a investigação pelo artista do objeto, como também a intermediação entre a arte e o público.

Quanto ao tripé apontado por Ana Mae para a construção do conhecimento da arte, Bergson amplia a sua perspectiva para a construção do conhecimento oriundo de todas as nossas relações experienciadas na vida. Em *Memória e Vida*, em outras palavras, se aproxima dessa tríade ao afirmar que: “Para que nossa consciência coincidissem com algo de seu princípio, seria preciso que se desligasse do *já feito* e se ligasse ao *fazendo-se*. Seria preciso

⁹² Ibidem, pág.96.

que a faculdade de *ver*, voltando-se e torcendo-se sobre si mesma, não se distinguisse mais do ato de querer.”⁹³. Evidencia a importância da investigação da história da arte onde o passado se encontra no objeto que se apresenta no tempo contemporâneo, a destruição do tempo histórico através da fruição e a alfabetização através das imagens fixas e moventes que possibilitam o conhecimento do tempo pelo que acontece nele, nas suas mudanças e permanências. Coincidindo com o pensamento de Bergson em *o Pensamento e o movente*: “Nenhuma imagem substituirá a intuição da duração, mas muitas imagens diversas, tomadas de empréstimo a ordem das coisas muito diferentes, poderão, pela convergência de sua ação, dirigir a consciência para o ponto preciso no qual há uma certa intuição a apreender.”⁹⁴

Porém, o que percebemos de todo esse ideário rico e complexo que compõe a proposta, é que, na prática, ela acabou por se tornar um método, um tripé sem profundidade teórica, caminhos que devem ser seguidos para que a prática seja compreendida como o ensino da arte sem esbarrar sequer na profundidade das questões de onde parte a autora. A forma como ela foi apropriada pelos PCNs e pela própria metodologia dos NAs, sem referenciar a sua origem e aprofundamento, contribuiu para isso.

Documentos pedagógicos dos Núcleos de Arte: Metodologia para Dança NA

O material apresentado nos *Documentos pedagógicos dos Núcleos de Arte* para a Dança é extremamente sintético, não apresenta referências bibliográficas específicas e é fruto da troca de experiências e diálogos entre os professores no momento de implantação da dança na educação no município do Rio de Janeiro. Nele, “A Dança é a linguagem que se concretiza no corpo e, através do seu movimento se traduz e se comunica. O corpo expressa e é a própria obra de arte. Quando dança, se torna sujeito de si mesmo e verdade dos sentimentos e emoções que expressa.”⁹⁵

O corpo e o movimento são enfatizados durante toda a escrita do documento como lugar de percepção, registro de histórias de vida e de criação de relações consigo mesmo e com os outros. O binômio conceitual – corpo-movimento – é indicado como conceito chave para o desenvolvimento do módulo básico e para o aprofundamento de pesquisas no módulo

⁹³BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze; tradução Cláudia Berliner. São Paulo, 2006b. Pág.145.

⁹⁴BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente. Ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto – São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006.pág. 192.

⁹⁵ SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO. *Documentos pedagógicos dos Núcleos de Arte*. Programa de Extensão Educacional. Rio de Janeiro: 2007. Pág.22

de continuidade em virtude da relevância dada ao corpo pela dança pelo documento, onde o “corpo que dança é sujeito, é agente, é protagonista, artista, criador e criatura.”⁹⁶, e “O movimento é a linguagem do corpo e, enquanto linguagem, traduz e o significa.”⁹⁷.

O documento enfatiza a metodologia que deve ser seguida, independentemente dos caminhos da pesquisa de cada professor, a organização de conteúdos a serem desenvolvidos a partir do binômio conceitual, e indica que “é fundamental que ela se baseie na participação ativa do aluno, no desenvolvimento de seu potencial criativo, crítico e atuante.”⁹⁸, onde as experiências dos alunos devam ser trazidas juntamente com as do professor para os processos de criação/composição em dança. Aponta como estratégias o uso de: pesquisa de movimento; situação-problema; jogos; vivências psicomotoras lúdicas; estímulos sensoriais e técnica como facilitadora do movimento.

Este Procedimento deverá ser seguido para os dois módulos do programa, e desenvolvido através do diálogo e problematização do que for vivido, experimentado, estudado e apreciado. Os processos de ensino-aprendizado devem partir das referências cotidianas do aluno e postos em contato com códigos da cultura erudita. A História e a valorização estética devem ser analisadas criticamente, na busca de “um fazer artístico consciente, intencional, criador e singular que, desde o módulo básico, possa contribuir para uma ampliação da leitura do mundo e uma inserção cidadã, transformadora e solidária na sociedade”⁹⁹.

Os conceitos a serem desenvolvidos durante as aulas de dança foram definidos como Movimento, Tempo, Espaço e Dinâmica. O binômio corpo-movimento foi estabelecido em decorrência de ser considerado essencial para o início de qualquer trabalho “que envolva reflexões sobre os princípios da corporeidade com amplas possibilidades de ações transdisciplinares pelas projeções: o Homem no tempo e no espaço.”¹⁰⁰, e para a construção da subjetividade e cidadania.

A dança é uma atividade que se utiliza do corpo como instrumento principal do trabalho. Este revela diretamente a própria ‘imagem’ do indivíduo, refletindo a singularidade, expressando pensamento e sentimentos mais íntimos através do gestual próprio, onde se abriga a história de cada um.¹⁰¹

⁹⁶ Ibidem, pág.22.

⁹⁷ Ibidem, pág.22.

⁹⁸ Ibidem, pág.22.

⁹⁹ Ibidem, pág.23.

¹⁰⁰ Ibidem, pág.23.

¹⁰¹ Ibidem, pág.23.

Para o módulo de continuidade subentende-se todos os demais conceitos e aprofundamento dos iniciais. Esses conceitos seguem os Parâmetros definidos pela Teoria dos Fundamentos da Dança, criada na UFRJ por Helenita Sá Earp¹⁰², e difundidos nos NAs nos Centros de Estudos através da parceria UFRJ/SME pelas professoras Maria Ignês Calfa e Celina Batalha da UFRJ e através do curso de especialização em Dança-Educação oferecido pelo UFRJ em 2000. A inexistência de um documento escrito por Helenita Sá Earp, ou por seus discípulos, sobre os fundamentos na época da especialização e dos Centros de Estudos contribuiu significativamente para o empobrecimento desse referencial teórico e para a limitação da sua compreensão e utilização como proposta no documento. Os Fundamentos da Dança não aparecem sequer nas referências, e assim assistimos o que aconteceu com Ana Mae Barbosa, ao ser ignorada nos PCN, se repetir com Helenita Sá Earp.

Esse módulo apresenta os objetivos que, sinteticamente, visam à pesquisa e a experimentação dos movimentos elaborados pelo corpo e suas partes objetivando a montagem e interpretação da dança perante o universo cultural e simbólico. E quanto aos conteúdos, aponta os conceitos como eixos norteadores para o desenvolvimento de qualquer proposta curricular e enfatiza que eles devem ser articulados ao universo cultural e simbólico dos alunos pelo professor, possibilitando a auto expressão e a criação através das ações corporais.

Subdivide o conceito corpo em corpo global: da consciência para a expansão e projeção do corpo; e corpo e partes onde percebemos o predomínio do corpo matéria, o enfoque na sua estrutura física e diferentes possibilidades de movimento para a pesquisa e criação coreográfica, relacionando-o sempre quanto a sua trajetória e formas que pode tomar no espaço.

Indica para desenvolvimento da metodologia os processos diretivos e não diretivos em atividades que haja estímulos para a criação e para a elaboração individual e conjunta. E quanto a avaliação afirma que deve ser contínua e durante todo o processo e realizada com o intuito de conscientizar o aluno sobre a sua evolução perante os processos de ensino da dança.

Como podemos perceber a proposta não traz consigo qualquer indicação sobre o tempo, e o corpo é focado principalmente quanto ao seu aspecto físico. Aparentemente

¹⁰²Para entender a proposta e a vida de Helenita Sá Earp recomendo EARP, Ana Célia Sá. Reflexões sobre a roteirização do documentário “*Dançar: a vida de Helenita Sá Earp.*” Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ; MOTTA, Maria Alice. *Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas* / Maria Alice Motta. – Niterói: UFF/ IACS, 2006. Dissertação de mestrado. E em *Fundamentos da dança de Helenita Sá Earp Apostila didática* de André Meyer parte da tese de doutorado “*Dança e Ciência: estudo acerca de Processos de Roteirização e Montagem Coreográfica baseados em Formas e Padrões de Organização Biológicos a partir dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp*”

incompleto, o documento só se torna viável se tomarmos como base teórica os demais documentos citados. Ele aponta indícios de uma fundamentação teórica que poderia ter sido desenvolvida se o programa não tivesse tomado o percurso histórico que tomou, mas que creio que ainda possa ser ampliada a partir dos rastros deixados e de reflexões teóricas contemporâneas que possam alargar a percepção e contribuir para o caminho da dança na educação no município do Rio de Janeiro.

Pois, conforme Benjamin:

Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também a sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu interior o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas.¹⁰³

Para buscar uma compreensão sobre a complexidade que envolve o tempo aqui introduzido por Benjamin, no próximo capítulo, me aproximo e aprofundo algumas ideias fundamentais sobre o tempo na filosofia e na estética na perspectiva de Henri Bergson, provocando um confronto entre as ideias do filósofo e as ideias que embasam a proposta metodológica do NA que trazem conceitos que necessitam ser rediscutidos contemporaneamente como o tempo, o corpo e a memória.

A minha intenção, é constituir uma imobilização nesse objeto histórico que é a metodologia, compreendê-la como mônada, colocar meu pensamento em movimento, para nela reestabelecer a ação do tempo movente e infinito, potencializando a ação pedagógica da dança. Para isso, considero necessária a nossa imersão no pensamento do filósofo, para que a partir da intuição, na *simpatia* com o objeto, reconectar a nossa inteligência para criar reflexões e argumentos que nos indiquem possibilidades de como reestabelecer esses caminhos que capacitam o aluno, durante os processos de construção da sua obra de arte, seu corpo/seu eu, a constituir uma subjetividade crítica que o permita desvelar a realidade e a potencializar a sua capacidade de criação e transformação.

¹⁰³BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994. Pág.231.

CAPÍTULO II – BERGSON, TARDE E A METODOLOGIA

“O tempo tem, para um ser vivo, exatamente tanta realidade quanta para uma ampulheta, na qual o reservatório de cima se esvazia enquanto o reservatório de baixo se preenche e na qual podemos recolocar as coisas no lugar virando o aparelho.”¹⁰⁴

Nesse ponto da pesquisa, retomo o pensamento de Bergson com o intuito de repensar as relações entre o tempo, o corpo e a memória para criar um confronto e um novo olhar sobre a metodologia do NA. Para isso, retornarei a algumas das suas ideias fundamentais para contextualizar e melhor compreender os pressupostos que o levou, e que nos leva, a compreender as questões e desencontros que surgem perante o tempo contemporâneo. Parto da intuição de que através do seu pensamento poderemos encontrar alguns indicativos, tendências quanto à o que criar ou transformar na metodologia do NA para que ela possa trazer uma maior contribuição para os alunos a partir do reconhecimento da importância: da ação do tempo em nossas vidas e da apreensão do conhecimento e de si através de processos de ensino da dança.

O pensamento de Bergson se desenvolve a partir do reconhecimento da espacialização e consequente quantificação do tempo, desenvolvida pela Ciência moderna e pela Filosofia que gera: dificuldades para a compreensão sobre o que é o tempo e a realidade, conflito entre o tempo percebido pela nossa consciência e o tempo métrico do relógio e ocasiona problemas para a construção do conhecimento no mundo real. Esta questão o impeliu à construção do *Método Intuitivo* como uma possibilidade para responder aos problemas do mundo real e para alcançar: a liberdade para a constituição dos nossos próprios problemas; a capacidade de distinção entre os verdadeiros e falsos problemas e a possibilidade de criar perante a busca da solução dos problemas vividos na realidade.

2.1 - Um pouco do pensamento filosófico de Bergson

Para compreender a complexidade que envolve o pensamento do filósofo, farei uma breve contextualização sobre o ideário que predominava no seu tempo histórico e a forma

¹⁰⁴BERGSON, Henri. *A Evolução criadora*. Tradução Bento Prado Neto - São Paulo: Martins Fontes, 2005a. Pág.19.

contra o qual ele se colocou. Henri-Louis Bergson, filósofo francês, desenvolve o seu pensamento, no final do século XIX início do século XX, como já dito na introdução, a partir da crítica ao momento de triunfo da perspectiva de progresso que se constituía através do pensamento científico que, sob a égide da inteligência e da linguagem por meio de conceitos e generalizações, produzem uma fixidez do mundo real que decorre da negação do seu caráter temporal.

A linguagem transmite ordens ou avisos. Prescreve ou descreve. No primeiro caso, é a convocação à ação imediata; no segundo, é o assinalamento da coisa ou de alguma de suas propriedades, com vista à ação futura. [...]a função é industrial, comercial, militar, sempre social. As coisas que a linguagem descreve foram recortadas do real pela percepção humana com vistas ao trabalho humano. As propriedades que ela assinala são convocações da coisa para a atividade humana. A palavra será portanto a mesma, [...]e nosso espírito atribuirá a coisas diversas a mesma propriedade, representá-las-á do mesmo modo, agrupá-las-á, por fim, sob a mesma ideia, [...]Tais são as origens da palavra e da ideia. [...] O pensamento social não pode deixar de conservar sua estrutura original.¹⁰⁵

Crítica à metafísica e através da reproblemática do tempo busca estabelecer para a filosofia a precisão e seu reconhecimento como disciplina.

Foi assim que a metafísica foi levada a procurar a realidade das coisas acima do tempo, para além daquilo que se move e que muda, fora, por conseguinte, daquilo que nossos sentidos e nossa consciência percebem. Desde então, a metafísica já não podia ser mais que um arranjo de conceitos mais ou menos artificial, uma construção hipotética. Pretendia ultrapassar a experiência; na verdade não fazia mais que substituir a experiência movente e plena, suscetível de um aprofundamento crescente e, portanto, prenhe de revelações, por um extrato fixado, ressequido, esvaziado, um sistema de ideias abstratas, retiradas dessa experiência, ou antes, de suas camadas superficiais.¹⁰⁶

Com o intuito de reverter essa situação, perante uma perspectiva que reestabelece a importância das experiências vividas no tempo e da intuição para atingir as camadas mais profundas que restituem a vida à realidade, Bergson nos apresenta uma nova concepção ontológica do universo que perante o resgate do caráter temporal, solicita uma nova forma também de apreensão da realidade através do *conhecimento absoluto*, que busca libertar a diferença no mundo real.

O *Método Intuitivo* é apresentado como uma complementação necessária ao método científico para escaparmos da representação abstrata, da imobilização no tempo, da

¹⁰⁵ BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente. Ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto – São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006a. Págs. 90 e 91.

¹⁰⁶ *Ibidem*, págs. 10 e 11.

espacialização do mundo real, da tradução do original construída através dos conceitos. Ele se realiza através da intuição, do alargamento da percepção que possibilita o acesso aos diversos pontos de vista de cada objeto, devolvendo-lhe o movimento e a vida em detrimento do domínio do seu caráter utilitário.

Segue-se daí que o absoluto só poderia ser dado numa intuição, ao passo que todo o resto é da alçada da análise. Chamamos aqui de intuição a simpatia pela qual nos transportamos para o interior do objeto para coincidir com aquilo que ele tem de único e, por conseguinte, de inexprimível. Pelo contrário a análise é a operação que reconduz o objeto a elementos já conhecidos, isto é, a elementos comuns a esse objeto e a outros. [...] Toda a análise é assim uma tradução, um desenvolvimento em símbolos, uma representação[...]¹⁰⁷.

E assim, perante a *intuição*, *coincidimos*, *simpatizamos* com o objeto através da emoção, capturamos o seu movimento, desdobramos o espírito sobre nós mesmos numa interação entre o objeto e o movimento contínuo e ininterrupto de nossas experiências internas constituídas na nossa existência no tempo, encontramos o que lhe é único. Nesse engendramento, união espiritual simultânea que gera tanto o sujeito como o objeto e que resulta uma *emoção criadora*¹⁰⁸, poderemos alcançar a revelação de detalhes do objeto e uma visão mais profunda do momento presente.

O conhecimento, a partir desse processo, prolonga-se em representações explicativas na inteligência, e deixa de ser apenas o ato de combinar ideias ou conceitos e torna-se uma criação, superação das concepções oriundas da percepção material, salto da vida psicológica para o plano ontológico através da própria transcendência de si. A emoção dá vida aos objetos e aos dados já apreendidos intelectualmente, reconfigura mobilizando as imagens e as representações preexistentes e provoca, perante a experiência vivida, saltos do intelecto proporcionando às invenções, a transformação de si e o novo no mundo. Mas:

¹⁰⁷ Ibidem, pág.187.

¹⁰⁸ BERGSON, Henri. *As duas Fontes da Moral e da Religião*. Tradução Miguel Serras Pereira. Coimbra: Gráfica de Coimbra/lda, 2005b. Pág. 50 “É preciso distinguir duas espécies de emoção, duas variedades de sentimento, duas manifestações de sensibilidade, que só tem de comum entre elas o serem estados afetivos distintos da sensação e o não se reduzirem, como ela, à transposição psicológica de uma excitação física. Na primeira, a emoção é consecutiva a uma ideia ou a uma imagem que nada lhe deve, que se basta a si próprio e que, se sofre o seu efeito por ricochete, perde com isso mais que ganha. É a agitação da sensibilidade através de uma representação que nela cai. Mas a outra emoção não é determinada por uma representação da qual se pretenderia a continuação e da qual permaneceria distinta. Muito mais que efeito seria uma causa, relativamente aos estados intelectuais que não de sobrevir; surge prenhe de representações, nenhuma das quais propriamente formada, mas que extrai ou poderia extrair da sua substância por meio de um desenvolvimento orgânico. A primeira é infra-intelectual; é dela que geralmente os psicólogos se ocupam, e é nela que pensamos quando opomos a sensibilidade à inteligência ou quando fazemos da emoção um vago reflexo da representação. Mas da outra diríamos de bom grado que é supra-intelectual, se o termo evocasse imediata e exclusivamente a ideia de uma superioridade no tempo, e da relação daquilo que engendra com aquilo que é engendrado. Com efeito, só a emoção do segundo gênero pode tornar-se geradora de ideias.”

A verdade é que uma existência só pode ser dada numa experiência. Essa experiência será chamada de visão ou contato, percepção exterior em geral, caso se trate de um objeto material; assumirá o nome de intuição quando versar sobre o espírito. Até onde vai a intuição? Apenas ela poderá dizê-lo. Ela retoma um fio: cabe a ela ver se esse fio sobe até o céu ou se detém a alguma distância na terra.¹⁰⁹

Mas, como evidencia o filósofo: “É preciso todo um trabalho de desobstrução para abrir o caminho para a experiência interior. A faculdade de intuição realmente existe em cada um de nós, mas recoberta por funções mais úteis à vida.”¹¹⁰. Bergson alerta que o ser humano com o espírito entorpecido, em decorrência da pragmaticidade imposta pela realidade, afasta o seu olhar sobre a natureza original e sobre o espírito que o possibilita, para além de pensar, penetrar efetivamente a realidade oculta numa profundidade oriunda do *Élan Vital ou Impulso Vital*.

Para o filósofo, é na apreensão da qualidade que conseguiremos apreender a harmonia invisível que articula os diferentes níveis da realidade, e para essa construção de conhecimento a intuição deve agir como um fio condutor que se move através das relações existentes entre a *Duração*, a *Memória* e o *Élan Vital* no mundo real. Na sua concepção, as explicações não estão nas coisas feitas e sim em seu estado fluente, e, para isso, o que ele nos convida a restituir é

[...] ao movimento sua mobilidade, à mudança sua fluidez, ao tempo a sua duração. Quem sabe se os ‘grandes problemas’ insolúveis não ficarão na película? Não concerniam nem ao movimento nem à mudança e nem ao tempo, mas ao envoltório conceitual que tomávamos falsamente por aqueles ou por um seu equivalente. A metafísica tornar-se-á então a própria experiência. A duração revelar-se-á tal como é, criação contínua, jorro ininterrupto de novidade.¹¹¹

Mas, segundo o filósofo o que são: a *Duração*, a *Memória* e o *Élan Vital* e como se relacionam com o tempo. Para Bergson, o *Tempo* é, simultaneamente, a natureza e a condição de realidade do espaço que se faz experiência, fluxo contínuo indivisível, sucessão ininterrupta e interpenetrada de acontecimentos, é o novo, é uma criação ininterrupta, e o espaço é o trabalho de organização realizado pela vida ao fixar o contínuo do tempo por um efeito de memória. O espaço é nossa experiência do real, é o resultado da aplicação da memória, da organização do *Élan vital* sob a matéria, e o tempo é a própria memória.

¹⁰⁹ *O pensamento e o movente. Ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto – São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006a. Pág.53.

¹¹⁰ *Ibidem*, pág.50.

¹¹¹ *Ibidem*, pág 11.

O tempo real é condição de realidade do espaço e objeto de nossa experiência imediata, ele não comporta o vazio e nem descontinuidades, e quanto a isso, afirma em *Duração e simultaneidade* que “[...]da simultaneidade de dois fluxos jamais passaríamos para a de dois instantes, se ficássemos na duração pura, pois toda duração é espessa: o tempo real não tem instantes.”¹¹². A confusão que sentimos quando o tempo é acionado por uma memória interessada e os momentos são fixados em instantes através da percepção surge quando o tempo deixa de ser real para ser o tempo matemático e medido como o espaço, pois contradiz o que sentimos “[...]por que vemos na duração o próprio tecido de nosso ser e de todas as coisas, e como o universo é a nossos olhos uma continuidade de criação.”¹¹³.

É contra essa concepção na realidade fixa tomada pelo senso comum, que Bergson em *O Pensamento e o movente* nos apresenta outra realidade, e alerta que “[...]a realidade é a própria mobilidade. [...] Diante do espetáculo dessa mobilidade universal, alguns dentre nós serão tomados pela vertigem. Estão habituados à terra firme;”¹¹⁴. Assim, em *A evolução criadora*, a ontologia do universo é compreendida a partir da própria evolução que se cria e se desenvolve através de fluxos de energia que imanam em todas as direções, influência da *Monadologia de Leibniz*, entre os seres de diferentes naturezas através de um tempo não linear e de um espaço não geometrizado, “Pois a vida é tendência e a essência de uma tendência é desenvolver-se em forma de feixe, criando, pelo simples fato de seu crescimento, direções divergentes entre as quais seu elã irá dividir-se”¹¹⁵.

O *Elã vital*, essa harmonia invisível que a tudo e a todos envolve, canaliza as forças físicas e químicas para estruturar o corpo no espaço, organizar a matéria para evoluir espacialmente e possibilitar a criação de movimentos imprevisíveis na ordem do tempo, garantindo a indeterminação sobre a determinação e a estruturação de hábitos que se constituíram como formas de ação na natureza. Pois, segundo Bergson, a

[...] vida é um movimento, a materialidade é o movimento inverso e cada um desses dois movimentos é simples, a matéria que forma um mundo sendo um fluxo indiviso, indivisa também sendo a vida que a atravessa, nela recortando seres vivos. Dessas duas correntes, a segunda contraria a primeira, mas a primeira obtém a pesar de tudo algo da segunda: disso resulta entre elas um *modus vivendi* que é precisamente a organização. Essa organização assume para os nossos sentidos e para a nossa inteligência a forma de partes inteiramente exteriores a partes no tempo e no espaço. Não

¹¹²BERGSON, Henri *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006c. Pág.62

¹¹³ Ibidem, pág.73

¹¹⁴ BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente. Ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto – São Paulo: Ed Martins Fontes.2006a. Pág.173.

¹¹⁵BERGSON, Henri. *A Evolução criadora*. Tradução Bento Prado Neto - São Paulo: Martins Fontes, 2005. Pág.97.

apenas fechamos os olhos à unidade do elã que, atravessando as gerações, conecta os indivíduos aos indivíduos, as espécies às espécies e faz da série inteira dos vivos uma única e imensa vaga correndo sobre a matéria, mas cada indivíduo ele próprio nos aparece como um agregado, agregado de moléculas e agregado de fatos. A razão disso pode ser encontrada na estrutura de nossa inteligência que é feita para agir de fora sobre a matéria e que só consegue praticando cortes instantâneos no fluxo do real, cada um dos quais se torna em sua fixidez, indefinidamente decomponível.¹¹⁶

Perante esse aparente dualismo que surge na consciência referente aos dados relativos à percepção dos objetos no mundo exterior e aos próprios estados da consciência representados como descontínuos, divisíveis e representáveis oriundos pelo domínio da organização exercida pela estrutura da inteligência, o filósofo parte para seus estudos iniciais em *Essai sur les données immédiates de la conscience* de 1889, onde afirma que a consciência se apresenta sob duas formas distintas, dois tipos de *multiplicidades*: a *quantitativa* que é homogênea e descontínua e de ordem exterior, que representa o espaço vazio sobre o qual os objetos se justapõem e é expressada por símbolos e números, gradação onde o tempo é medido e representado estaticamente nas paradas imaginadas; e a *qualitativa* que é heterogênea, contínua e de ordem interior, que apresenta diferenças de natureza e é oriunda das sensações e da intuição no fluxo indivisível do tempo. Ambas são frutos da nossa experiência no mundo real.

A nossa experiência se apresenta sob a forma de duas durações fundamentais: a interior que é constituída através da nossa experiência imediata que por sua vez constitui a nossa duração interna através da qual nos relacionamos, sentimos e vivenciamos o ambiente, e a exterior que possibilita a assimilação e a interiorização do ambiente, razão pela qual ao percebermos o mundo material, e temos a sensação de que ele está tanto dentro como fora de nós. Dela resultam dois lados da consciência quanto a sua duração, um lado que dura e está em constante mobilidade e transformação que constitui a memória, esse todo movente que ganha emergência enquanto qualidade, e um outro lado, onde temos o conteúdo que não dura, a matéria, divisível e calculável, que traz consigo um presente que antecipa suas ações e possibilidades tão conhecidas pela ciência que se instrumentaliza do tempo como abstração, recurso para alcançar um ideal de previsibilidade sob a forma de quantidades justapostas provenientes de uma continuidade de interpenetração.

Porém, no contexto evolutivo da *Evolução criadora*, Bergson aponta uma inter-relação entre a inteligência e o instinto, com a intenção de evidenciar a complexa relação que há entre

¹¹⁶ Ibidem, pág.271.

a inteligência voltada para o extenso do real e a intuição ligada ao movimento da vida, ao inextenso. E afirma que:

Não há inteligência ali onde não se descobrem vestígios de instinto, não há instinto, sobretudo, que não esteja envolto por uma franja de Inteligência. [...] Do fato de o instinto ser sempre mais ou menos inteligente concluiu-se que inteligência e instinto são coisas da mesma ordem, [...] Na realidade, só se acompanham porque se completam, e só se completam porque são diferentes[...].¹¹⁷

Assim, o instinto e a inteligência implicam duas espécies de conhecimento diferentes que estão relacionados com o consciente e o inconsciente. Na inconsciência, que resulta da acumulação e coexistência de elementos heterogêneos contraídos na duração durante toda a nossa vida, encontramos dois tipos de consciência, a consciência nula, onde não há nada e a anulada por quantidades iguais de sentidos contrários em ações que se neutralizam. Na ação maquinal e habitual a inconsciência pode ser total, ao ponto do ato ser completamente igual à representação, de onde nenhuma consciência pode vazar, mas a inadequação do ato à representação constitui a consciência, onde um obstáculo pode produzir o vazio necessário para a desobstrução que possibilita a luz imanente da zona de ações possíveis ou da atividade virtual que possibilita a ação de todo o ser vivo. Ela surge da hesitação perante às múltiplas ações possíveis, a consciência é intensa.

[...]a consciência do ser vivo seria definida como uma diferença aritmética entre a atividade virtual e a atividade real. Ela mede o afastamento entre a representação e a ação. [...] a inteligência estará preferencialmente orientada para a consciência, o instinto para a inconsciência.”¹¹⁸

Vejamos então, como funciona o processo de constituição de memória. Para Bergson é através da percepção que podemos “condensar períodos enormes de uma existência infinitamente diluída em alguns momentos mais diferenciados de uma vida mais intensa, e em resumir uma história muito longa. Perceber significa imobilizar”¹¹⁹. E assim, quando acionamos a percepção, perante os dados descontínuos que percebemos ao nosso entorno, contraímos numa qualidade sensível milhões de vibrações que ultrapassam a própria percepção em decorrência de serem a elas associados as múltiplas repetições e evoluções interiores condensadas anteriormente.

Essa contração é a duração e é ela que possibilita a coexistência do passado no presente, pois é através dessa contração que é realizada a conexão entre o plano da percepção

¹¹⁷ Ibidem, págs.147 e 148.

¹¹⁸ Ibidem, pág.157.

¹¹⁹ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito; Tradução Paulo Neves. 4ªEd. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2010.Pág.244.

(presente) e o plano da lembrança (passado). A contração possibilita a passagem da repetição material a uma coexistência temporal, operação primordial onde uma imagem se produz para a consciência e sofre a transformação de natureza em relação ao “objeto” de referência, acesso da dispersão material para uma sobrevivência temporal.

Durante essa contração, os momentos se fundem e transformam-se ao interpenetrar uns nos outros, tornam-se heterogêneos e, dessa coexistência de elementos acumulados é que chegamos à criação de novas qualidades que se multiplicam incessantemente, constituindo outras novas qualidades que possibilitam o poder de sentir na repetição do que já ocorreu. A sensação criada muda de natureza e conta com sua repetição para acumular novas sensações nela mesma. A duração, embora seja passagem e mudança entre um antes e um depois, é permanência nesse movimento, é memória. É parte e totalidade da realidade, que se mantém e conserva a si mesma liberta de outra consciência que não seja a de seu devir, é consciência nessa interpenetração mútua em que há um todo existente, e resulta da percepção geral do todo sobre si mesmo. Ela é uma consciência pura, é fluxo ininterrupto, é pura mobilidade.

As noções de tempo e memória se coadunam através do conceito de duração, e nesse processo se desenvolvem as funções da memória de *reconhecimento* e de *rememoração*. O passado sobrevive sob duas formas distintas, como mecanismos motores no corpo e lembranças independentes no espírito. Para utilizarmos essas memórias utilizamos o *reconhecimento*, que é operação prática da memória que se estabelece entre a percepção e a lembrança através de uma tensão que possibilita a utilização de uma lembrança passada para ser utilizada no presente, ou seja possibilita à emersão na consciência da representação. Se realiza sob duas formas através de um funcionamento automático relacionado às circunstâncias da ação e relativa ao objeto ou a partir de um trabalho no espírito através de representações do sujeito, a *rememoração*.

Do lado do corpo temos a *memória-hábito*, “[...] fixada no organismo, não é senão o conjunto de mecanismos inteligentemente montados que asseguram uma réplica conveniente às diversas interpelações possíveis.”¹²⁰, que permite a adaptação ao presente e a reação que podem ser efetuadas ou não. Mais hábito do que memória, desempenha nossa experiência passada sem exigir a evocação de imagem, não se trata de uma representação, mas de uma ação. Nela a “lembrança” é adquirida pela repetição, num processo de decomposição e recomposição de uma mesma ação até se tornar um hábito. É armazenada num sistema

¹²⁰Ibidem, pág.176.

fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem, em um tempo determinado.

Toda a percepção se prolonga em uma ação, na medida em que as imagens percebidas dessas diferentes percepções se fixam e se alinham na memória os movimentos que as continuam alteram o organismo, criam novos arranjos e formas para agir e por fim novos hábitos, referentes às novas experiências. Dessa forma, depositamos no corpo distintas experiências e mecanismos que possibilitam uma série de reações cada vez mais numerosas e variadas às excitações externas. E assim, a memória-hábito é uma resposta para a ação imediata, memória útil do presente que dissimula o nosso passado, mas não o representa.

A *Memória-Lembrança* é coextensiva à consciência, ela mantém e alinha todos os nossos estados de acordo com a sua criação dando a cada acontecimento seu lugar e data. Recomeça a todo instante e se move efetivamente no passado. É sob a forma de *imagens-lembranças* que a memória-lembrança registra todos e só uma vez os acontecimentos de nossa vida cotidiana, possibilitando o *reconhecimento* de uma percepção já experimentada e a *rememoração* através da evocação de lembranças passadas. O hábito só é lembrança pelo fato de ao me lembrar de tê-lo adquirido recorro à memória espontânea que data e registra os acontecimentos.

Podemos perceber que a ação se desenrola sempre no presente e as imagens sobrevivem no passado, duas dimensões do tempo que diferem por natureza, uma referente à matéria, e a outra como marca da memória. A relação entre matéria e memória, entre o atual e o virtual nos faculta a pensar sobre como a memória nos habilita a concentrar e ampliar a potência de transformação e criação da matéria, introduzindo na situação presente a multiplicidade de sua virtualidade que amplia a possibilidade de ações, sensações e emoções perante a imprevisibilidade trazida pelo corpo. Na construção do conhecimento na duração e perante o engendramento com o objeto que resulta em uma emoção criadora, é que substituímos o encadeamento lógico do mundo das representações e suas abstrações por uma construção no mundo de seres e coisas reais.

Nesse sentido, Bergson nos apresenta dois tipos de caminhos a seguir na duração:

No primeiro, caminhamos para uma duração cada vez mais dispersa, cujas palpitações mais rápidas que as nossas, ao dividirem nossa sensação simples, diluem sua qualidade em quantidade: no limite estaria o puro homogêneo, a pura repetição pela qual definiríamos a materialidade. Caminhando no outro sentido, vamos para uma duração que se tensiona, se contrai, se intensifica

cada vez mais: no limite estaria a eternidade. Não mais a eternidade conceitual, que é a eternidade de morte, mas uma eternidade de vida.¹²¹

Entretanto, problematiza a questão da memória e nos instiga a pensar:

Ora se toda percepção concreta, por mais breve que a suponhamos, já é a síntese, pela memória, de uma infinidade de “percepções puras” que se sucedem, não devemos pensar que a heterogeneidade das qualidades sensíveis tem a ver com sua contração em nossa memória, e a homogeneidade relativas das mudanças objetivas com seu relaxamento natural? E o intervalo da quantidade à qualidade não poderia então ser diminuído por considerações de *tensão*, assim como a distância do extenso ao inextenso por considerações de extensão?¹²²

A partir de quatro proposições em *Matéria e Memória* que: “A teoria da percepção pura de um lado, da memória pura de outro, prepararia então o caminho para a reaproximação entre o inextenso e o extenso, entre a qualidade e a quantidade.”¹²³, e para isso, ele se utiliza do eletromagnetismo para a análise da matéria das teorias dos físicos Thomson e Faraday que evidencia o quanto é falha a descontinuidade que nossa percepção estabelece sobre a superfície da matéria, pois ela é percebida apenas para atender às nossas necessidades. E conclui que: “Ora, a direção que eles indicam não é duvidosa; mostram-nos progredindo através da extensão concreta, *modificações, perturbações*, mudanças de *tensão* ou de *energia*, e nada mais”¹²⁴, pois “O movimento real é antes o transporte de um estado do que de uma coisa”¹²⁵.

Nessa compreensão:

A matéria converte-se assim em inumeráveis estímulos, todos ligados numa continuidade ininterrupta, todos solidários entre si, e que se propagam em todos os sentidos como tremores. – Volte a ligar uns aos outros, em uma palavra, os objetos descontínuos de sua experiência diária; faça fluir, em seguida, a continuidade imóvel de suas qualidades como estímulos locais; adira a esses movimentos, desvencilhando-se do espaço divisível que os subentende, para já não considerar senão sua mobilidade, esse ato indiviso que sua consciência capta nos movimentos que você mesmo executa: você irá obter da matéria uma visão fatigante talvez para a imaginação, no entanto pura, e desembaraçada daquilo que as exigências da vida o obrigam a acrescentar na percepção exterior.¹²⁶

¹²¹BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente. Ensaio e conferências*. Tradução Bento Prado Neto – São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006a. Págs. 217 e 218.

¹²² BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*; Tradução Paulo Neves. 4ªEd. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2010. Pág.213.

¹²³Ibidem, pág.211.

¹²⁴ Ibidem, pág.237.

¹²⁵ Ibidem, pág.337.

¹²⁶ Ibidem, pág.245.

Pois, “Não há ponto material que não aja sobre todo outro ponto material.[...], seremos conduzidos a dizer (como fazia Faraday) que todos os átomos se interpenetram e que cada um deles preenche o mundo.”¹²⁷. Podemos concluir o pensamento sobre como se inter-relacionam o *Élan Vital*, a *Memória e Duração*

Assim, o espaço de nossa geometria e a espacialidade das coisas engendram-se mutuamente pela ação e pela reação recíprocas de dois termos que são da mesma essência, mas que caminham em sentido inverso um do outro. Nem o espaço é tão estranho à nossa natureza como imaginamos, nem a matéria é tão completamente extensa no espaço quanto nossa inteligência e nossos sentidos se a representam.¹²⁸

Bergson nos possibilita a partir do seu pensamento criar as primeiras especulações e aproximação com o objeto em questão. A primeira questão que me chama a atenção é a necessidade de ampliar a ação da metodologia para adaptá-la a concepção desse universo onde o tempo interconecta a tudo e a todos e de fato cria um movimento incessante no qual todas as nossas ações interferem e impulsionam transformações individuais e coletivas em todos os níveis da realidade. Reconhecer esse fundo de *Energia* comum à todos na realidade e trabalhar a partir dele as relações entre alunos, professor e objetos nos possibilita criar ações para atingir uma profundidade na virtualidade, trabalhar o espírito e não apenas a matéria.

As ações do tempo, da duração e da memória na concepção de Bergson nos direcionam para uma nova concepção de construção de conhecimento e de fato é isso que ele propõe. Reproblematicar os objetivos e conteúdos pensados na proposta se torna fundamental, pois deixamos de trabalhar com conceitos para trabalhar com experiências vividas e percebidas em si, no outro e na realidade a nossa volta. Pensar ações pedagógicas e artísticas que possibilitem a percepção do Tempo em movimento e conseguir trabalhar sua imobilização e aceleração abrirá caminhos para interferências diretas na duração e na capacidade de constituir memórias nos alunos. Ações extremamente necessárias quando percebemos que o espaço de duração é cada vez menor e que os alunos apresentam dificuldade em constituir memórias e nem disponibilidade para contrai-la e buscar a sua atualização na virtualidade.

Observo que, no decorrer desses 21 anos, cada vez mais os alunos se utilizam da memória-hábito, se fixando na materialidade e na superficialidade do ser e das coisas, contrariando a perspectiva de Bergson e de Walter Benjamin. A qualidade do movimento dos alunos está empobrecida, as relações de afeto banalizadas e a capacidade de imaginar e criar

¹²⁷ Ibidem, pág.221.

¹²⁸Ibidem, pág.220 e 221.

estão em estado hipnótico. O tempo não permite, tudo é urgente e rápido demais. A inteligência, apesar de carente, perante a perspectiva e abordagem adotada na rede de ensino, domina e a intuição intencionalmente adormecida necessita ser despertada.

Por conta dessa percepção, partiremos agora para a concepção estética de Bergson que aproxima a apreensão do conhecimento do mundo real à apreensão artística da realidade, onde o artista com o seu olhar distraído possui a capacidade de afastar seus olhos da utilidade e não se deixar iludir pela atenção que impede a dispersão com o intuito de atender à uma percepção pragmática do mundo, onde a memória agindo em função de determinada tarefa se fixa na materialidade da realidade através do *discernimento*.

A arte, na sua perspectiva, possibilita a ampliação da percepção que ao se voltar para a consciência profunda possibilita que a intuição penetre a espiritualidade do *eu profundo*, que é pura memória, contagiando e nos convidando para uma *participação* na obra. Segundo o filósofo a intuição está na base de todo o processo artístico e através dela podemos entrar em harmonia com o *élan vital*. Vamos nos aproximar um pouco mais da concepção estética na perspectiva de Bergson para após dar continuidade à reflexão acima iniciada.

2.2 – Desvelando o véu

*“Com efeito, há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas. [...]O que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência”*¹²⁹

Como vimos acima, Bergson se coloca contra essa concepção analítica da vida, e apresenta seu método intuitivo com a intenção de devolver o movimento aos seres e as coisas que estão em relação num mundo em constante transformação e que requer uma nova concepção epistemológica para apreensão da criação constante, intrínseca e infinita. Na sua concepção a filosofia e a arte se aproximam quando ambas solicitam para o seu desenvolvimento o engendramento entre os seres e os objetos para atingir o conhecimento absoluto de uma realidade movente, ou seja elas solicitam uma epistemologia que seguem os mesmo pressupostos. Para ele, a arte é conhecimento, e seu desenvolvimento solicita a

¹²⁹BERGSON, Henri. *O Pensamento e o movente. Ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto – São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006a. Pág.155.

ampliação da percepção sensível que detecta a variação qualitativa da mobilidade do real que não é atingida pela percepção aderida à inteligência.

A arte pode nos afastar do lado pragmático da vida voltado para a sobrevivência e preservação, pois a obra de arte ao convidarmos a participar da sua deriva na duração, nos possibilita: ampliar a percepção através do prazer sentido no contato com os objetos que obtiveram a sua categorização refutada; um retorno para a nossa interioridade e a desfuncionalização da memória. Pois, “É portanto realmente uma visão mais direta da realidade que encontramos nas diferentes artes; e é pelo fato de o artista não pensar tanto em utilizar sua percepção que ele percebe um maior número de coisas.”¹³⁰ O artista afastado da utilidade e categorização do objeto busca vê-lo por ele mesmo, conforme Johanson em *Arte e Intuição: a questão da estética em Bergson*, “Trata-se, pois, do encontro do artista com as impressões, as sensações e as ideias causadas por esse mesmo objeto exterior.”¹³¹, mas não é uma pura contemplação do objeto, lembrança obscurecida, pois a matéria solicita elaboração, esforço, movimento.

O artista difere das demais pessoas apenas na medida em que essa potencialidade intuitiva, ou melhor, que essa despotencialização do hábito intelectual e perceptivo promove a criação de um novo e inesperado ser e o doa ao mundo. [...] Tanto é assim que o artista pode produzir nas outras pessoas aquilo que a natureza, acidentalmente, fortuitamente, produziu nele próprio. Através dos processos pelos quais engendrará a sua obra, o artista fará com que esta carregue sempre consigo a marca desse mesmo processo, e essa marca é o que despertará a faculdade estética dos outros.¹³²

Quanto aos objetos, Bergson em *Ensaio sobre os dados imediatos da Consciência* convida-nos a refletir sobre a contradição presente nos objetos exteriores que carregam consigo elementos da sua própria essência que podem ser percebidos através da intuição, e que assim possibilitam que momentaneamente o véu da inteligência interposto entre a nossa consciência e o nosso eu seja afastado. Nesse objeto o artista pode captar a realidade das coisas antes que ela seja coberta pela realidade prática, e pode transportá-la para a obra de arte que possibilita a mediação simbólica através da qual é apresentada para as nossas consciências o que por ela não pôde ser reconhecido. Em Johanson:

No caso da arte, a intuição só se transforma em obra porque há – e não pode deixar de haver – mediação simbólica: a arte é, a sua maneira, uma certa luz que o artista lança sobre sua experiência, em si, obscura e ininteligível. Seria um erro considerar o objeto da arte a pura duração. Se assim fosse, não

¹³⁰ Ibidem, pág.159.

¹³¹JOHANSON, Izilda. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Associação Humanitas/FFLCH/USP/FAPESP, 2005. Pág.38.

¹³²Ibidem, pág.39.

haveríamos que falar em expressão. O fato de um artista recorrer a uma linguagem já é indício de que sua estrutura perceptiva não está totalmente ligada à realidade puramente qualitativa da duração.¹³³

Assim, o artista pode nos aproximar do fluxo da realidade, do *Élan vital* de onde ocorre a vida e a existência, e de uma visão mais aproximada do objeto na natureza. A arte possibilita uma percepção estética das coisas e do mundo devolvendo o movimento apesar dos símbolos estáticos que as cobrem, um aprofundamento da percepção e não a sua superação, e consequentemente um aprofundamento no mundo sensível. Pois, ainda Johanson:

A obra de arte é, antes de tudo, o registro de um movimento: o movimento que a originou. Esse movimento só pode ser apreendido por nós na medida em que nosso espírito o experimenta, isto é, na medida em que se movimenta também. Dessa maneira acaba embalado, “hipnotizado” pela pulsação que o guia. Não há representação fixa para o movimento, o que há é o ritmo a ser seguido; há apenas o movimentar-se e o percurso a ser cumprido ou, em outras palavras, *a sugestão* do destino.¹³⁴

Ao sentimento experimentado, sugerido, e que nos desliga do mundo desfocando a nossa atenção ao entrarmos em contato com o objeto, Bergson chamou de *belo*. Sentimento revestido de caráter estético. E alerta:

Mas o mérito de uma obra de arte não se mede tanto pela força com que o sentimento sugerido se apossa de nós quanto pela riqueza desse mesmo sentimento: por outras palavras, ao lado dos graus de intensidade, distinguimos instintivamente graus de profundidade ou de elevação. [...] Se a arte que se limita a dar sensações é uma arte inferior, é porque a análise nada mais deslinda frequentemente numa sensação além dessa mesma sensação. [...] Contudo, o artista visa introduzir-nos nesta emoção tão rica, tão pessoal, tão nova, e levar-nos a experimentar o que não poderia fazer-nos compreender. Fixará, pois, de entre as manifestações exteriores do seu sentimento aquelas que o nosso corpo imitará maquinalmente, ainda que superficialmente, descobrindo-as, de modo a colocar-nos de chofre no indefinível estado psicológico que as provocou. Cairá assim a barreira que o tempo e o espaço interpunham entre a sua consciência e a nossa; e será tanto mais rico de ideias, cheio de sensações e de emoções o sentimento em cuja área nos introduziu, quanto mais a beleza expressa tiver profundidade e elevação. As intensidades sucessivas do sentimento estético correspondem, pois, a mudanças ocorridas em nós, e os graus de profundidade a um maior ou menor grau de factos psíquicos elementares, que dificilmente distinguimos na emoção fundamental.¹³⁵

¹³³Ibidem, pág.40.

¹³⁴ Ibidem, págs.42 e 43.

¹³⁵BERGSON. Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução João da Silva Gama. Lisboa: Ed.70, (s.d). Pág.21.

Relacionado ao trabalho corporal artístico a sugestão é desenvolvida através do *sentimento de graça*. Através dele superamos a resistência do espaço através da força motriz corporal e podemos chegar a uma experiência com a temporalidade.

Primeiramente, é apenas a percepção de um certo desembaraço, de uma certa facilidade nos movimentos exteriores. E como movimentos fáceis são os que se preparam uns aos outros, acabamos por encontrar um desembaraço superior nos movimentos que se faziam prever, nas atitudes presentes onde estão indicadas e como que pré-formadas as atitudes futuras. Se os movimentos bruscos não têm graça, é porque cada um deles se basta a si próprio e não anuncia os que se lhes seguem.

Se a graça prefere as curvas às linhas quebradas é porque a linha curva muda de direção em cada momento, estando cada nova direção indicada na precedente. A percepção de uma facilidade de movimentos vem, pois, fundir-se aqui com o prazer de travar de algum modo a marcha do tempo e de segurar o futuro no presente.¹³⁶

Quanto a capacidade de intervir na temporalidade através do sentimento de graça, Bergson nos chama a atenção para a importância da ação do ritmo, como possibilidade de libertação do imaginário da materialidade e da aproximação ao movimento criador, da própria espiritualidade.

Um terceiro elemento intervém quando os movimentos graciosos obedecem a um ritmo, acompanhado pela música. É que o ritmo e o compasso, ao permitirem-nos prever ainda melhor os movimentos do artista, levam-nos a acreditar que somos deles senhores. Porque quase adivinhamos a atitude que vai tomar, parece que nos obedece quando de facto a toma; a regularidade do ritmo estabelece entre ele e nós uma espécie de comunicação, e os retornos periódicos do compasso são outros tantos fios invisíveis com que fazemos actuar este títere imaginário. Ainda que pare momentaneamente, a nossa mão impaciente não pode impedir de se mover como que para o empurrar e recolocar dentro do movimento, cujo ritmo se tornou todo o nosso pensamento e toda a nossa vontade. No sentimento do gracioso entrará, portanto, uma espécie de simpatia física, e ao analisar o encanto desta simpatia, vereis que vos agrada pela sua afinidade com a simpatia moral, cuja ideia é por ela subtilmente sugerida. Este último elemento, em que os outros vêm fundir-se depois de o terem de algum modo anunciado, explica o irresistível atractivo da graça: não compreenderíamos o prazer que nos desperta, se se reduzisse a uma economia de esforço, como pretende Spencer.¹³⁷

O ritmo e o sentimento do belo/ da graça permitem um mergulho no pulsar ininterrupto, a mudança em ato através do movimento que em afinidade com a simpatia física e moral possibilita a *graça suprema* onde não há a separação das consciências de si e do outro e um movimento do eu profundo em direção à *simpatia virtual*. Esse movimento se caracteriza por deslizamentos interiores onde o outro torna-se a si mesmo abolindo o espaço

¹³⁶ Ibidem, págs.17 e 18.

¹³⁷ Ibidem, pág. 18.

que os separa numa temporalidade em que ambos se identificam. Nesse sentido, o belo “não é tomado, portanto, como uma propriedade da obra, nem tão pouco como um valor transcendente, mas como uma forma: como uma capacidade e uma forma de ser obra e de apreendê-la também.”¹³⁸ E o *princípio de imitação* em arte dá lugar ao de *participação*:

Sob duas perspectivas: em primeiro lugar, a arte é o resultado da participação do artista no movimento criador da natureza – o eu equivale dizer que é a própria coincidência com a duração: em segundo lugar, a contemplação da obra é participação na emoção criadora por meio da qual o sujeito simpatiza com os sentimentos e ideias expressos poeticamente – o sujeito simpatiza, pois, com a obra artística, muito mais que decodifica suas informações nos termos de leitura de significações.¹³⁹

No processo artístico oriundo da emoção criadora, o artista é um imitador que provoca a *participação* do outro através de uma afetividade, que por sua vez possibilita através da simpatia um aprofundamento na realidade concreta da obra por via da coincidência com o seu desdobramento no tempo. Para esse tipo de processo através da imitação Bergson denomina de processo de criação, em detrimento do processo de representação onde a imitação é um ato mecânico. O artista nos introduz a uma emoção nova tanto para ele como para nós e através da *participação* chegamos a “um ideal vivido realmente”¹⁴⁰, ou seja, o expectador reconhece o sentimento como o vivido por si próprio. A experiência vivida.

Ora, então o artista, para criar uma obra verdadeira, teria ele também de viver realmente todos os sentimentos e estados de alma que pretende sugerir? A resposta é sim. [...]o poeta não tem de viver concretamente tudo aquilo que escreve; contudo, se ele cria uma obra, é porque pôde vive-la virtualmente. A percepção original do artista (ou percepção do novo, do inesperado, do imprevisível) vem acrescentar aos dados de sua história (memória integral), ou melhor, vem compor com ela um novo ato, ato livre, criador. O artista, a partir desse impulso criador e por intermédio da imaginação, acaba por desdobrar-se a si mesmo, ou melhor, seu caráter, sua personalidade, em novas personalidades, as quais terão características e caracteres próprios. Essas, pode-se dizer, são o próprio artista, ainda que não em sua versão atual; são os frutos “amadurecidos” que se desprendem do seu eu próprio.¹⁴¹

Segundo Bergson a emoção criadora: “É, com efeito, o que dá ânimo, que vivifica que “vitaliza” os elementos e os dados apreendidos intelectualmente, as imagens e as

¹³⁸JOHANSON, Izilda. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Associação Humanitas/FFLCH/USP/FAPESP, 2005. Pág.46.

¹³⁹ Ibidem, pág.51.

¹⁴⁰ Ibidem, pág.97.

¹⁴¹ Ibidem, pág.99.

representações já existentes, e as reformula, as mobiliza no sentido da promoção de uma nova reconfiguração.”¹⁴² E assim:

O artista, pela transposição tão exata quanto possível de sua “visão”, mais ou menos rica e profunda, poderá conduzir as pessoas a um universo inteiramente novo, igualmente rico e penetrante, pois a beleza estética admite graus, e quanto maior a originalidade e riqueza dos sentimentos e ideias experimentados pelo artista, e quanto mais direta for a relação com eles, mais intensa e reveladora será a emoção daqueles que os contemplam por meio da obra de arte.¹⁴³

Para Bergson, a arte é a imitação da natureza, tão criadora quanto ela e se apresenta em um desdobrar contínuo, pura novidade que contraria a matéria, a marca impressa da força oposta, introduzindo na mesma o máximo de indeterminação e liberdade.

A arte é, por isso, recriação, ou seja, criação que se reinicia, infinitas vezes, a cada leitura, a cada audição, a cada fruição enfim, da obra que dela resultou. Mas não é criação contínua, como a da natureza, em que o impulso criador não se interrompe nunca, cada obra em particular diz respeito a um processo individual da criação, com começo, meio e fim. Se a arte é enfim simétrica à natureza, ela o é na medida em que se explicita em indivíduos, que cria organismos, e não na medida em que é élan vital indiviso.¹⁴⁴

Quanto ao processo de criação nos apresenta dois modos de proceder, um próprio da inteligência que é a fabricação e o outro ligado à natureza que é a organização. Na fabricação do objeto a operação utilizada é a composição e a recomposição formal através de um suporte que supostamente é vazio e homogêneo, nele é moldado a forma do objeto que tem as suas linhas internas obstruídas pela estrutura externa criada. Sua matéria é indiferente a sua forma. Na organização predomina o desdobrar contínuo, engendramentos sucessivos em um suporte que não é vazio através de um impulso explosivo inicial, sempre sujeito à transformação:

Em outras palavras, a produção artística nasce desse impulso que é puro movimento de organização (impulso que vai do centro à periferia), entretanto não pode realizá-lo plenamente, porque ela se dá em função da matéria. O artista terá que recorrer, pois, à fabricação (movimento da periferia em direção ao centro) se quiser transformar a matéria e revelar por meio dela algo da origem dessa sua produção.¹⁴⁵

O que evidencia nesse processo de criação, seja da natureza ou artística, é a ação efetiva do tempo na elaboração da obra, duração presente e que possibilita a transformação no que ocorre no entre a fabricação e a organização, pois “[...] tudo é dado no tempo, tudo muda

¹⁴² BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução João da Silva Gama. Lisboa: Ed.70, (s.d). Pág.37.

¹⁴³JOHANSON, Izilda. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Associação Humanitas/FFLCH/USP/FAPESP, 2005. Pág.46.

¹⁴⁴Ibidem, pág.59.

¹⁴⁵Ibidem, pág.58.

interiormente, e a mesma realidade concreta não se repete jamais¹⁴⁶. É esse tempo que marca os processos de criação e que se constitui como um processo de maturação, marca da identidade e conjugação entre a percepção e a criação que se completam no domínio da inteligência, na consciência de si. O artista fabrica e recorre à uma técnica que aprimora a sua arte atendendo às exigências da matéria onde se concentra a sua atenção, sua intelectualidade e imprevisibilidade.

O artista, mesmo quando intui, permanece profundamente ligado à matéria. Antes de tudo, porque é a matéria que surge com ele como algo a ser explorado. Por quê? Porque ele, diferentemente das pessoas comuns, vê através dela ao mesmo tempo em que vê nela mesma. Com efeito, sua visão das coisas é que primeiramente o leva a agir sobre elas. A matéria é, para o artista, ao mesmo tempo, estímulo, instrumento e obstáculo.¹⁴⁷

Ele nos coloca no cerne de uma grande questão contemporânea da dança que é a utilização da técnica nos processos criativos, o lugar do artesão e do artista na criação da obra. Onde cabe ao artesão, em decorrência da sua intimidade com a matéria, controlar e guiar as forças materiais e ao artista, através do seu impulso originário, desencadear a ação que possibilitará uma nova visão da matéria, a visão do novo que suscitará o emprego de novas técnicas, de improvisações. E assim, “A obra nasce dessa fusão da matéria e do trabalho físico com o espírito criador. [...] forma e conteúdo, essência e existência, possibilidade e realidade jorram conjuntamente na encarnação”¹⁴⁸.

É nessa encarnação que podemos encontrar a marca da identidade e da liberdade, “Num ato, todo nosso eu se transforma e, à medida que essa transformação adquire corporeidade, a liberdade experimentada manifesta-se exteriormente como ato consumado: entre esse ato e nós há uma ‘indefinível semelhança’ [...]”¹⁴⁹ Essa indefinível semelhança seja entre o eu que contempla e a obra e o eu e o artista é decorrente da indefinição do próprio eu, da nossa imprevisibilidade e incomensurabilidade na vida. Nesse sentido a obra de arte:

Ela nunca dirá tudo, pois não há meios materiais para isso, não há linguagem que possa traduzir a emoção da duração. Assim, também o artista toma conhecimento de sua experiência por intermédio de sua obra, e até mesmo para ele, essa experiência não será de todo revelada.

Há semelhança, contudo, porque há liberdade, isto é, porque há criação de um ser. Nossos atos livres assemelham-se a nós porque são, tanto quanto nós somos realmente, novidade, imprevisibilidade. [...]A obra de arte é, pois, um risco, não há como prevê-la; mesmo o artista só a conhece quando ela está

¹⁴⁶ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução Bento Prado Neto - São Paulo: Martins Fontes, 2005. Pág.50.

¹⁴⁷JOHANSON, Izilda. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Associação Humanitas/FFLCH/USP/FAPESP, 2005. Pág.59.

¹⁴⁸Ibidem, pág.63.

¹⁴⁹Ibidem, pág.64.

pronta. A *hesitação* é esse risco, de lançar-se num movimento que não tem mais razão de seguir nesta ou naquela direção, mas que será reencontrado depois de realizado.¹⁵⁰

A obra de arte se apresenta para Bergson na mesma realidade do ser, e para o filósofo “o que as coisas são para as pessoas comuns é justamente o que elas não são realmente, isto é, algo determinado, fixo e imobilizado”¹⁵¹, pois:

Um objeto real é uma exclusão do que ele não é, ou seja, do que é inútil à ação ou a alguma ação sobre ele. A obra de arte, ao contrário, é a sugestão do que ela não é, ou seja, em virtude do seu caráter de potência indefinida, ela ‘exclui a exclusão’, uma vez que toda a realidade física é uma exclusão com vistas à ação.¹⁵²

Me aprofundarei na questão que decorre da afirmação acima no próximo capítulo, quando investigarei a relação entre o corpo e o tempo em Bergson, esse corpo que é ser, é devir e é também a obra de arte.

Quanto a relação da intuição com a linguagem, o filósofo nos esclarece que “vivemos numa zona intermediária entre as coisas e nós, exterior às coisas, exteriormente a nós próprios.”¹⁵³, e que recorreremos às representações em decorrência do nosso mundo interior ser também fragmentado em símbolos pela nossa inteligência, através da linguagem e em função da necessidade de agir e expressar nossos estados psicológicos. Mas, quanto a inadequação da linguagem para a construção do conhecimento intuitivo, Bergson nos aponta a importância das imagens ao afirmar que:

A intuição, por outro lado, somente será comunicada pela inteligência. Ela é mais que ideia; todavia, para se transmitir, precisará cavalgar ideias. Pelo menos se endereçará de preferência às ideias mais concretas, que uma franja de imagens ainda envolve. Comparações e metáforas sugerirão aqui aquilo que não conseguiremos exprimir. Não será um desvio, não faremos mais que ir direto ao objetivo¹⁵⁴

As imagens possibilitam uma visão mais próxima do mundo espiritual e da intuição, elas surgem do movimento de organização interna e trazem consigo uma indeterminação e individualidade que contribuem para o enriquecimento do conteúdo expressivo e posterior superação do conceito definido pela linguagem. E caberá para as metáforas ser o meio de

¹⁵⁰Ibidem, pág.65.

¹⁵¹Ibidem, pág.66.

¹⁵²Ibidem, pág.67.

¹⁵³ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ªEd. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. Pág.73.

¹⁵⁴ BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente. Ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto – São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006a. Pág.45.

transferência do sentido de uma significação à outra¹⁵⁵, nos aproximando à origem do significado. Nessa trama entre a sensibilidade e a inteligência nos aproxima da realidade profunda, pois:

A ação de trazer à luz as ideias da intuição só pode se realizar, portanto, por meio de uma sugestão que seja precisamente aquela que conjuga o elemento sensível, incitado pela imagem, e o intelectivo, promovido pela metáfora, a partir de uma força interpretativa que recorre, sobretudo, àquilo mesmo que se pretende interpretar.¹⁵⁶

Mas, “Nenhuma imagem substituirá a intuição na duração, mas muitas imagens diversas, tomadas de empréstimo a ordens de coisas muito diferentes, poderão, pela convergência de sua ação, dirigir a consciência para o ponto preciso no qual há uma certa intuição a apreender”¹⁵⁷, e constituirão assim, uma possibilidade de expressão para as experiências vividas que não podem ser declaradas pela linguagem. As imagens se tornam os fins para os artistas e os meios para os filósofos, pois o artista se apropria de algum tipo de construção simbólica para a sua expressão. A imagem surge e resulta de uma aproximação entre o objeto e a sua representação que possuem naturezas diferentes e que assim atendem aos pressupostos para a construção do conhecimento real oriundo da consciência de um eu integral que é pura memória, surge de uma transformação da função do símbolo, uma transfiguração simbólica.

A imobilidade dos símbolos e palavras está relacionada à percepção da mudança, isto é, à percepção qualitativa da realidade, à percepção de que as coisas, os objetos, os seres, estão inseridos numa realidade temporal que escapa às operações intelectuais que visam apenas à ação e ao conhecimento da matéria. Para que reconheçamos um objeto, precisamos imobilizá-lo, pois não há como operar sobre uma realidade indefinida porque movente, fluida, evanescente. Precisamos da linguagem, dos símbolos e das representações para vivermos no mundo.¹⁵⁸

Mas o símbolo é algo móvel e pode nos remeter à uma infinidade de significados, entre o símbolo e a sua significação existe um espaço em aberto:

Poderíamos dizer que a partir desse *vazio*- que se encontra os símbolos e as coisas simbolizadas – surge, então, a possibilidade de uma expressão mais aderente do real. Do jogo que explora e exacerba a indefinição dos símbolos em relação às coisas surge a linguagem poética. Do jogo com as metáforas que se constroem as imagens cujo fim último não é mais representar o

¹⁵⁵ Ver Leopoldo e Silva, Franklin. *Bergson: Intuição e Discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994. Págs 318 e 319.

¹⁵⁶ JOHANSON, Izilda. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Associação Humanitas/FFLCH/USP/FAPESP, 2005. Pág.79.

¹⁵⁷ BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente. Ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto – São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006a. Pág.192.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pág.89.

mundo, mas sugeri-lo. O poeta e o romancista sugerirão, por meio das suas obras, o que a linguagem comum já não pode representar.¹⁵⁹

Em sua concepção estética podemos perceber que a criação da obra solicita um esforço rigoroso do artista para fixar na sua expressão o movimento do tempo através da imaginação e um rompimento com as convenções sociais, e para isso ele precisa negar os símbolos sociais existentes e na invenção recriar uma nova simbolização, uma “[...] construção alegórica, em que a imagem busca a apresentação de símbolos inseridos no real do qual eles surgem e emprega-os em função disto.”¹⁶⁰ Podemos assim compreender que a própria linguagem é que possibilita a fixação e também devolve a mobilidade ao real, quanto menos útil mais potente, quanto mais intrínseca mais intuitiva e maior será a sua capacidade de exprimir a impressão interna e de revelar a virtualidade.

Bergson também nos chama para a ação da forma musical e afirma que ela é a que mais nos aproxima do lado espiritual em decorrência da possibilidade de nos colocar em harmonia com a natureza através do ritmo. A melodia rítmica nos impulsiona, nos sugere uma ligação com os nossos sentimentos, nosso estado de alma que podem atingir gradações cada vez mais elevadas nos integrando à uma harmonia universal, a um ritmo inicial através da simpatia com o autor. Alcançamos “A ligação dos elementos no tempo, é esta a música que soa ao espírito criador: ligação dada por meio de um elo afetivo; música não só para os ouvidos, mas música de e para todos os sentidos.”¹⁶¹

O pensamento estético de Bergson impulsiona várias reflexões sobre a metodologia e simultaneamente estimula a possibilidade de criação de estratégias onde poderemos trabalhar o Tempo com os alunos. A primeira reflexão que me surge quando observo a metodologia é que a ausência do tempo na sua proposta impede que possamos reconhecer, em toda a sua amplitude, o que é ser um artista e a importância da obra de arte para a elaboração de ações pedagógicas. Essa ausência impossibilita a criação pelos professores de estratégias adequadas, através das quais os alunos poderiam experimentar conscientemente a ação artística como *conhecimento absoluto*.

A problematização da ação da *participação* na construção da obra de arte pelo aluno pode ser um exemplo de estratégia a ser criada. A *participação* requer o afeto e solicita ao ser experienciada pelo aluno: a ação da *simpatia*, um aprofundamento no lado concreto da obra e

¹⁵⁹ Ibidem, pág.89 e 90.

¹⁶⁰ JOHANSON, Izilda. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Associação Humanitas/FFLCH/USP/FAPESP, 2005. Pág. 102.

¹⁶¹ Ibidem, pág.93.

uma coincidência com a duração da obra. E assim possibilita que ele compreenda: a complexidade e dimensão do processo de construção de uma obra, o conhecimento e a reflexão que desse processo deriva e sentir e reconhecer a potencialidade que imana da sua e da obra de arte de outro artista.

O contato com diferentes obras de arte também não recebe a devida importância na metodologia, e pelo o que observamos no pensamento do filósofo ele deve ser amplamente estimulado por possibilitar a experimentação de diferentes durações que podem deslocar cada vez mais o aluno da funcionalidade e do hábito e colocá-lo na realidade em fluxo, seja através das imagens, objetos ou o ritmo, ampliando a sua perspectiva de realidade e possibilitando a mediação simbólica, o reconhecimento das diferenças como marcas das subjetividades e o aumento das suas experiências vividas e conseqüentemente da sua memória.

O sentimento do *belo* e da *graça* podem também ser transformados em estratégias pedagógicas para a experimentação e reconhecimento: de como o tempo e o espaço são fluidos e de como podemos ser levados por *sugestão* a ampliar nossos sentimentos e emoções, assim como podemos sugerir a experimentação desse sentimento ao outro. A grande importância da utilização desses sentimentos surgem da reflexão consciente pelos alunos sobre como eles podem possibilitar a libertação da materialidade e a aproximação da sua própria espiritualidade.

Outra referência extremamente importante dada por Bergson decorre da relação entre o artista e o artesão/a organização e a fabricação, pois através delas podemos repensar as propostas de ações práticas solicitadas para os alunos. Essa relação na dança acaba por ser mais complexa que nas demais linguagens em decorrência da matéria prima coincidir com a própria obra de arte, e sendo assim a organização não só interfere nas questões comuns da criação da obra de arte que requer a experimentação, o esforço e a elaboração desse corpo, como também e simultaneamente interferem diretamente nas questões da fabricação que dizem respeito a transformação desse corpo em uma mediação simbólica onde há exposição de uma subjetividade.

O mal direcionamento dessas duas ações podem acentuar a relação dicotômica entre técnica e subjetividade ao pender as ações para apenas um dos dois lados. E nesse sentido também não podemos prescindir do pensamento filosófico de Bergson, no *método intuitivo* para estimular a convergência das duas linhas da realidade na construção do *conhecimento absoluto*, a linha material do corpo enquanto matéria, inteligência e percepção e a linha espiritual como corpo virtual, intuição, memória e afeto, partindo do seu pressuposto

filosófico que o ser é o devir encarnado, marca subjetiva e liberdade, imprevisibilidade perante a vida e não um autômato.

Hipoteticamente a dança aproxima o artista do artesão, corpo e virtualidade, na construção da sua obra de arte através da elaboração coreográfica, onde o corpo a partir da emoção criadora encarna símbolos e provoca a simpatia que sugere a participação na obra aos espectadores e neles provocam uma experiência que possibilita que reconheçam diferentes durações que seguem a harmonia do real e rompem com a imobilização do tempo. Mas, será que todo o processo de ensino de dança pode alcançar essa harmonia? Será que a ação do artesão pode impedir a conclusão da obra de arte do artista? Como garantir a experiência vivida durante os processos artísticos desenvolvidos durante o ensino da dança? Como motivar as crianças para que elas se possibilitem sentir e experimentar a dança a partir dessa imobilização do tempo? Como utilizar o belo/a graça nos processos imitativos para contagiar a todas as crianças que participam das aulas? Como chegar à emoção criadora geradora de subjetividade? Como constituir uma subjetividade na deriva, crítica e potente? Para me aproximar mais destas questões aprofundarei o pensamento de Bergson, Deleuze e José Gil sobre o corpo no próximo capítulo.

Mas, ainda nesse capítulo busco no pensamento de Gabriel Tarde, sobre a diferença e a subjetividade, referências que me possibilitem criar ações de intervenção para compreender e transformar a repetição de atitudes, como a falta de atenção, a gritaria, a falta de cuidado com o seu corpo e do outro e até atitudes violentas, que se propagam como um contágio, cristalizando situações que impedem o bom desenvolvimento dos alunos e das aulas.

2.3 – Por uma saída do sonambulismo

“O estado social, como o estado hipnótico, não é senão uma forma do sonho, um sonho imposto e um sonho de ação. Ter apenas ideias sugeridas e julgá-las espontâneas, tal é a ilusão própria do sonâmbulo, e, também, do homem social.”¹⁶²

Retomando a questão dos NAs, a busca teórica pelo pensamento de Tarde decorre da intenção em compreender: como lidar com as diferenças que entram em constante embate nos

¹⁶²TARDE, Gabriel. *As Leis da imitação*. Tradução Carlos Fernandes Maia. 2ªed. Porto/Portugal: RÉS-Editora Ltda, 2000. Pág.102.

fluxos das aulas, possibilitando que esse surgimento se torne um fator positivo para todos que estão envolvidos no processo; em como superar a imitação de comportamentos e atitudes agressivas e movimentação características de vídeos cliques que emperram a criação e em como estimular a crença e o desejo para o desenvolvimento de ações benéficas através da dança para as suas vidas. Essa busca se dará principalmente a partir da sua obra *As leis da imitação*, onde investigarei como a memória afeta a subjetividade e como os tipos subjetivos podem me apontar ações de intervenção através do tempo a favor do florescimento da diferença e potencialização da subjetividade dos alunos.

Jean-Gabriel Tarde, francês, jurista, filósofo, sociólogo e professor, no final do século XIX, contrariando o cientificismo e o dogmatismo positivista da sua época, cria, com uma aguçada visão política, a ontologia da diferença. Afirma que a força da diferença é responsável pelo processo de criação contínuo no real e o que existe de maior evidência no mundo moderno é a complexidade e a mobilidade. Ele apresenta uma nova forma de conceber o universo, a sociedade, os indivíduos e a construção epistemológica a partir das Leis universais da imitação e da Teoria da Criação. Para isso, retoma o pensamento sobre a diferença, a partir da *Monadologia* de Leibniz, mergulhando em um mundo infinitesimal e de absoluta heterogeneidade. No prefácio de *Monadologia e a Sociologia*, Themudo e Orlandi nos apresenta uma síntese desse pensamento:

O melhor dos mundos para Tarde não é aquele que constitui um máximo de continuidade entre as diferenças, fechando-as uma ordem limitada, mas aquele em que as diferenças são impulsionadas, fortificadas em seu movimento de diferenciação. O objetivo não é flagrar a ordem em sua eterna necessidade, mas determinar em que condições ela permite a eclosão da novidade, isto é, de uma criação. O melhor dos mundos não é o menos violento, o mais sereno, o mais regular e previsível; é aquele cuja composição torna possível uma novidade, cuja ordem é constantemente alterada naquilo que ela permite pensar ou fazer. O melhor dos mundos é aquele que possui um máximo de cooperação, um máximo de composição entre as mônadas, acompanhado de uma máximos de diferenciação destas mesmas mônadas. [...] Mas este crescimento da diversidade, de fortalecimento da diferença, num mundo cada vez mais interconectado, levando a níveis impressionantes o volume e a velocidade das relações horizontais entre as pessoas e entres as sociedades não é espontâneo. Deve ser conquistado! A história da modernidade parece falsificar esta lei fundamental da *neomonadologia* de Gabriel Tarde, ou seja, a lei do aumento progressivo da capacidade criativa da vida social. Nenhuma outra época histórica esteve tão saturada de axiomas cujo objetivo maior é o de produzir uma expansão do poder inventivo do homem, acompanhada de mecanismos de controle altamente eficazes no “gerenciamento” de tudo que é inventado,

para evitar que as invenções *fujam* às determinações políticas e econômicas da axiomática capitalista.¹⁶³

Tarde funda uma microsociologia onde os fenômenos fundamentais são a diferença e a multiplicidade, segundo o filósofo, não é a ordem que está em evidência no universo e sim o jogo entre a ordem e a desordem através da força da diferença. Não é a semelhança, a identidade, a razão do mundo e sim a diferença presente na dimensão substancial de todas as coisas que possibilita a ampliação infinita do processo de criação no universo.

Mas o que se esquece é que o Universo, que se desenvolve de maneira distinta da nossa compõe-se precisamente de nossos abortos individuais. Não é o desenvolvimento do Universo a mudança que muda sem cessar, a diferença que se diferencia eternamente, e que se encarna em cada um de nós por nossas singularidades e nossas dores? Nossas mutilações, nossas feridas são nossos sinais de identificação; e, na sucessão de aventuras que caracterizam cada momento da nossa vida, não posso ver senão a continuação da aventura primeira, do casamento único, singular, ao qual devemos de fato de termos aparecido, de termos sido individualizados um dia. Nascido de um encontro, que nos fez diferentes de todo o resto do Universo, vamos nos esbarrando e nos alterando até a morte; e tudo isso é justamente chamado fortuito, pois os seres que assim se cruzam não se buscavam, mas nem por isso seu cruzamento foi menos necessário e fatal.¹⁶⁴

Na sua perspectiva, a diferença deixa de ser um fenômeno fugaz e indesejável e passa a constituir um mundo composto de absoluta heterogeneidade, onde:

Existir é diferir, e, de certa forma, a diferença é a dimensão substancial das coisas, aquilo que elas têm de mais próprio e mais comum. É preciso partir daí, evitando qualquer explicação; para onde tudo caminha, mesmo a identidade, de onde falsamente partimos. [...] A diferença é o alfa e o ômega do universo. Tudo começa por ela: [...] e tudo nela termina,¹⁶⁵

E as grandes representações coletivas não dão conta dessa processualidade que imana das ações dos grupos de homens, pois é dessa multiplicidade de ações que se opõem, se complementam e/ou se destroem infinitamente, que se constitui a exuberância, a diversidade, as pequenas variações sociais que não devem ser observadas e tratadas como generalizações abstratas, racionais, essenciais e substancializadas. Ele subverte as funções da lógica e da teleologia e afirma que ambas possuem por objeto a distribuição movente de crenças e dos desejos, em que a noção de lógica deve incluir o ilógico e que a teleologia deve levar em conta não só o acordo dos meios com os fins, mas o desacordo dos fins entre si.

¹⁶³TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia*. Tradução Tiago Seixas Themudo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. Págs. 15 e 16.

¹⁶⁴TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia e outros ensaios*. Organização e introdução Eduardo Viana Vargas. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac&Naify, 2007. Págs.178 e 179.

¹⁶⁵ TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia*. Tradução Tiago Seixas Themudo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. Pág.70 e 71.

A lógica social não é totalizadora, é uma adaptação, de invenção e de coprodução do sentido, ela indica a quantidade de crenças que deve ser utilizada frente aos diversos juízos no campo social. A teleologia se destina à distribuição da quantidade de desejos para que a contrariedade social chegue ao mínimo. Nessa mobilidade intrínseca do social, os fatos sociais são deslocados do patamar da transcendência e são compreendidos como jogos de força plurais e moventes em um solo imanente, uma relação de imitação. São adaptações, enigmáticas e inventivas, produtores de laços sociais, de vínculos na sociedade.

No meio desta complexidade infinita, convém reparar que estas relações sociais tão variadas (falar e escutar, pedir e ser pedido, comandar e obedecer, produzir e consumir, etc.) se referem a dois grupos: uns tendem a transmitir de um homem a outro, por persuasão ou autoridade, por vontade ou a força, uma crença; os outros, um desejo. Dito de outro modo, uns são variedades ou veleidades de ensinamento, outros são variedades e veleidades de comando. E é precisamente porque os actos humanos imitados têm esta característica dogmática ou imperiosa que a imitação é um laço social; porque o que liga os homens é o dogma¹⁶⁶ ou o poder.

Na construção da sua epistemologia ele afirma que o universo é regido por três leis universais da imitação que são: a repetição, a oposição e a adaptação, produzindo fenômenos de propagação, de contraposição e de associação. Estas três séries universais são interligadas umas às outras, sendo a série físico-química a condição prévia para o surgimento da série vital, da qual surgirá a série social que é dependente da série vital e da série físico-química. Compreendendo essas séries como entrelaçadas, ele conclui que a matéria que as constitui é comum a todos os seres que as compõem, nos aproximando de elementos de constituição microscópica, de seres infinitamente pequenos na composição cosmogônica.

É na busca desse elemento infinitamente pequeno que há o deslocamento epistemológico e é concebida a *Neomonadologia*. Em *Monadologia e sociologia*, ele consente a potência da monadologia de Leibniz, mas contesta a “harmonia preestabelecida” devido ao seu caráter transcendente. Afirma que a problemática que diz respeito à comunicação das diferenças que povoam o universo oriunda das mônadas é de caráter imanente. Nesse conceito, as mônadas, menor composto do ser ou coisa, deixam de ser concebidas como universos fechados em si mesmos e passam a ser concebidas como abertas, possuindo portas e janelas e comunicação entre elas, se modificam reciprocamente em decorrência da capacidade comunicativa que possuem e exercem ação umas sobre as outras infinitamente, ávidas pela universalização.

¹⁶⁶TARDE, Gabriel. *As Leis da imitação*. Tradução Carlos Fernandes Maia. 2ªed. Porto/Portugal: RÉS-Editora Ltda, 2000. Pág.8.

Esse pensamento admite uma forte interpenetração das forças heterogêneas que constituem o mundo, e no princípio de que há uma contínua ação de um corpo sobre outro mesmo à distância, para garantir a comunicabilidade das mônadas como pressuposto para a formação de ordens e semelhanças no mundo. As semelhanças são decorrentes do esforço de repetição de uma diferença original em que a heterogeneidade não é eliminada, a semelhança sempre será adquirida e necessária para o surgimento do novo, ela existe para que haja a variação, pois “Quanto da fórmula da *instabilidade do homogêneo*, ela supõe que quanto mais uma coisa é homogênea e mais o seu equilíbrio interno é instável, [...] menos ela pode subsistir sem alteração dois instantes seguidos.”¹⁶⁷

[...] a diferença é a dimensão substancial das coisas, aquilo que elas têm de mais próprio e mais comum. [...] Pois a identidade é apenas um mínimo, não passando de uma espécie, e espécie infinitamente rara, de diferença, assim como o repouso é apenas um caso do movimento e o círculo uma variedade singular da elipse. Partir da identidade primordial significa supor como origem uma singularidade prodigiosamente improvável, uma coincidência impossível de seres múltiplos, ao mesmo tempo distintos e semelhantes, [...]. A diferença é o alfa e o ômega do universo.¹⁶⁸

Tarde mantém da *monadologia* de Leibniz¹⁶⁹ a concepção de que a *mônada* é composta por uma *qualidade* especial, uma *singularidade* que a faz um ser único e em eterna

¹⁶⁷ Ibidem, pág. 67.

¹⁶⁸ Ibidem, pág. 70.

¹⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução Luiz B.L.Orlandi. 6ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. A ontologia de Leibniz é desencadeada basicamente por duas problemáticas: a do movimento, onde se busca compreender como uma certa substância em repouso poderia entrar em movimento e percorrer determinada trajetória em detrimento de outra; e a trazida, a partir de uma crítica a Descartes, sobre a composição da matéria, que ao seu ver não poderia ser compreendida como pura extensão geométrica em que a espacialidade é valorizada em detrimento do movimento, da ação. Para se pensar o movimento se torna necessário repensar então a matéria, pois se deseja que as coisas sejam extensão, mas em termos de força, de ação e não de espacialização, temos que lhe restituir a potência da ação, a partir desse pensamento é que Leibniz constitui a hipótese das mônadas.

Para Leibniz, todo universo é composto por forças indivisíveis chamadas mônadas. As mônadas são inteiramente fechadas, mas contêm todo o mundo em virtualidade em seu fundo sombrio, onde somente uma parte bem pequena seria iluminada e atualizada de fato. Cada mônada contém apenas uma perspectiva do universo, porém possui em si tudo o que há de real nesse mundo. E assim, apreende o universo sempre a partir de um certo ponto de vista.

As mônadas são dotadas de duas capacidades: a *percepção* e a *apetição*. A *percepção* é um ato psíquico através do qual ela é capaz apreender a multiplicidade e complexidade do que é formado o universo, a partir de uma simplificação e a *apetição* é a ação de dar continuidade a ação de se passar de uma *percepção* a outra. São variações contínuas de vivências, força e ação puras.

A matéria, nessa compreensão não apresenta extensão, espacialidade, é força e pura multiplicidade. As mônadas por possuírem diferentes pontos de vista e apreenderem o universo cada uma por sua região iluminada, se fundamentam como heterogêneas, diferentes umas das outras em natureza, mas segundo Leibniz também em grau, decorrente de hierarquia existente entre as mesmas. O que garante essa hierarquia e superioridade são as capacidades de *apercepção* e de *memória* de algumas mônadas em relação às demais. As mônadas apreendem a multiplicidade do universo a partir do simples encadeadamente através da percepção, porém somente algumas possuem a vocação de ter consciência da apreensão do todo, possuem a *apercepção*.

Essa hierarquia se distribui em degraus do mais baixo, onde estão as *mônadas materiais* que constituem os conglomerados de força que compõem os corpos físicos em que todas as mônadas são dotadas de *percepção* e de

diferenciação em todo o universo. Mas, para que haja comunicação e algum tipo de ordem entre as *mônadas*, é necessário que exista algo em comum entre elas. Partindo do estatuto de quantidade que possibilita a universalização de cada ser, afirma que as *mônadas* distintas entre si são compostas de duas quantidades comuns a todos os elementos, que são as duas forças que aumentam e diminuem de grau, que são a *crença* e o *desejo*, quantidades psicológicas que se prefiguram ao fundo de todas as *qualidades* com que se combinam.

Segundo Tarde, como elementos infinitesimais as *mônadas* funcionam como forças agentes, centros de ação que irradiam e que tendem ao limite da sua potência. Possuem a tendência de compor força com a de outras com o intuito de aumentar sua potência, possibilitando o surgimento de um meio propício para a sua formação, crescimento e aumento de potência através da lógica da possessão. Nessa compreensão cosmogônica todo corpo ou toda coisa é uma sociedade, que se constitui como *mônada* que ao se encontrar, exposta ao domínio das tensões constituídas pelas suas forças afetivas, podem produzir um choque, uma composição ou uma agregação segundo o comando e a obediência à determinados fluxos diferenciais de potência irradiados no real. Fluxos que determinarão nessa relação tanto a composição como a definição das *mônadas*.

As *mônadas* que dominam sobrepõem suas leis às *mônadas* que são dominadas, contudo elas permanecem livres e autônomas para produzir e reproduzir uma ação que lhe é própria, constituindo uma relação que se distingue da interdição ou coerção própria das relações de poder, onde a violência é exercida de um corpo à outro. Pois esse poder de dominação carrega consigo uma perspectiva positiva, a capacidade de incentivar e sugerir ações perante um campo de possibilidades que resultam em acordos, estabilidade e a repetição dos fenômenos.

Nessa perspectiva, toda semelhança e regularidade na natureza, física, vital ou social, são compreendidas como consequências da repetição dos movimentos infinitesimais desejados e/ou impostos pelas *mônadas* umas sobre as outras. E as mudanças ou diferenças resultam de uma alteração exercida perante o poder de comandar e de obedecer e/ou da

apetição, mas não de *apercepção*; em um mais acima ocupados pelas *mônadas superiores*, que conhecemos como almas, dotadas de *percepção*, *apercepção*, *apetição* e *memória* onde encontramos os animais em geral e um degrau superior onde estariam os *espíritos*, *mônadas* dotadas de *percepção*, *apercepção*, *apetição* e *memória* a capacidade de diferenciar as *verdades da razão* (juízos constituídos sem ligação com a experiência) das *verdades de fato* (juízos concebidos a partir da experiência), onde estão os homens em geral. E no mais alto degrau encontramos a *Mônada Superior*, a única capaz de apreender conscientemente o universo inteiro a partir de todos os pontos de vista, absolutamente iluminada, e que corresponde a Deus. O filósofo institui a noção de “harmonia preestabelecida” que é providenciada pela *Mônada Superior* (Deus) e constituída anteriormente ao surgimento de todas as *mônadas* e que determina como será a harmonia entre elas no decorrer de toda sua duração, eliminando a necessidade e a possibilidade de comunicação entre elas.

potência realizada pela *mônada* em ir até o limite da sua força, ações que produzem a diferença de organização e na hierarquização entre as *mônadas* dominadoras e as *mônadas* dominadas.

Tarde utiliza-se das *mônadas* para refutar o essencialismo identitário indicando a troca do verbo ser (*être*) pelo verbo haver (*avoir*) na sua concepção do indivíduo, pois o *ser* impossibilita a dedução de outra existência nas relações do sujeito que se coloca como proprietário de algo negando a posseção recíproca das relações intra-sociais, assim como também a posseção unilateral que pode ocorrer vinda da realidade exterior. Na compreensão do *ser* deixamos de evidenciar as propriedades diferenciais e as zonas de potência ativadas nas *mônadas* através da conexão entre as duas potências.

Nesse sentido, Bergson também vai de encontro ao pensamento de Tarde quando aponta que a dominação não esgota a natureza da *mônada* dominada, para ambos em toda composição de forças ou *mônadas* encontramos uma franja de virtualidades ou um fundo pré-individual que não desaparece perante a atualização de um corpo biológico, físico ou social. Essa composição não totalitária é que possibilita a ação das forças afetivas, que através de uma revolta interna, reagem perante as relações de poder constituídas mobilizando uma resistência ao comando contra os mecanismos reguladores sociais ou vitais.

A partir desse pensamento é que Tarde passa a observar as sociedades, partindo do infinitamente pequeno na busca dos agentes imanentes de toda transformação social, pois “Se tudo parte do infinitesimal, é que um elemento, um elemento único tem a iniciativa da mudança qualquer; movimento, evolução vital, transformação mental ou social.”¹⁷⁰, questionando às generalizações abstratas e transcendentais a partir da análise sobre o fenômeno da imitação. Vamos compreender um pouco mais sobre o processo de imitação na concepção de Tarde. Para o filósofo todas as semelhanças sociais resultam de processos diretos ou indiretos da imitação:

[...] imitação-costume ou imitação-moda, imitação-simpatia ou imitação-obediência, imitação-instrução ou imitação-educação, imitação espontânea ou imitação-reflectida, etc.[...] este fundo consiste num amontoado de tradições do passado, de experiências brutas ou mais ou menos organizadas, e transmitidas imitativamente pelo grande veículo de todas as imitações, a linguagem.¹⁷¹

Nesse sentido, a lógica social se dá a partir da relação entre os homens que imitam-se uns aos outros por meio de um contágio imitativo que possibilita o surgimento e a expansão

¹⁷⁰Ibidem, pág.27.

¹⁷¹Ibidem, pág.35.

do novo que propaga de grupo em grupo, num processo de modificação constante onde suas regras vão sendo definidas à medida em que pequenas variações são incorporadas. Assim, é constituindo o processo através do qual os elementos que formam o conjunto da sociedade se produzem, se desenvolvem, se expandem e se instituem socialmente, assegurando a sua própria reprodução, e nesse processo a imitação e a invenção se constituem como ato social elementar. Mas, “Aquilo que é inventado ou imitado, aquilo que é imitado, é sempre uma ideia um querer, uma opinião ou um desígnio, em que se exprime uma certa dose de crença e desejo”¹⁷². Para ele a crença e o desejo são a substância, quantidades psicológicas que agem como forças que se encontram no fundo de toda organização social, oriundos do mundo hipofísico, Energia.

À medida que se estende, cresce, aperfeiçoa e complica as suas instituições (língua, religião, direito, governo, profissões, arte) uma sociedade perde parte do seu ardor civilizador e progressista, porque ela fez disso uso. Dito de outro modo, ela enriqueceu-se de crenças mais do que de desejos, se é verdade que a substância das instituições sociais consiste na soma de fé e certeza, de verdade e segurança, numa palavra, de crenças unânimes que elas encarnam e que força motriz do progresso social consiste na soma de curiosidades e de ambições, de desejos solidários de que ele é expressão. O verdadeiro e final objeto do desejo, portanto é a crença, a única razão de ser dos movimentos do coração é a formação das grandes certezas ou das grandes seguranças do espírito, e quanto mais a sociedade progrediu, mais se encontra nela, convicções fortes e paixões mortas, aquelas lentamente formadas e cristalizadas por estas.¹⁷³

A crença está relacionada à afirmação ou negação e o desejo à atitude de reter ou repulsar. Um espírito (*mônada*) pode aderir a uma nova ideia afirmando e incorporando-a, ou negando e repulsando-a. Nesse sentido, os valores e as quantidades sociais são conjunções e acumulações de crenças e desejos que se constituem e se reproduzem no campo social a partir dos cruzamentos entre correntes de imitação. São forças sub-representativas e pré-individuais a partir das quais a matéria social, quantidades sociais, é constituída através dos atos de imitação e invenção.

A crença é o ato de fé e o desejo o querer que propagam no conjunto de fluxos que constituem as quantidades sociais e que participam da organização dos hábitos e memórias sociais da sociedade, são as duas fontes dos laços sociais. Não devem ser compreendidos, portanto, sob o ponto de vista da representação, pois são inconscientes e suas ações correspondem à vida impessoal dos afetos. As crenças são as forças plásticas e os desejos são as forças funcionais da imitação e da invenção, expressam os aspectos dinâmicos do desejo e

¹⁷²Ibidem, pág.172.

¹⁷³Ibidem, pág.175.

estáticos da crença que participam na organização e transformação das sociedades, onde o aspecto estático se encontra sob uma constante tensão que torna apenas aparente a sua imobilidade.

Aprofundemos o olhar sobre a imitação na concepção de Tarde. A imitação é uma forma de ação que se propaga no espaço, podendo ser exercida à distância e até através de grandes intervalos de tempo. É pela metáfora do cérebro que ele vai pensar a propagação e retenção das imitações e invenções na sociedade e definirá a imitação “como uma espécie de memória, como uma memória social que estabelece uma relação fecunda entre o inventor e um copista separados por milhões de anos, [...]”¹⁷⁴. Para Tarde “A sociedade é a imitação, e a imitação é uma espécie de sonambulismo”¹⁷⁵, espécie de estado hipnótico próprio da imitatividade, de assujeitamento a partir da qual a sociedade se organiza. E assim, a história das sociedades é uma sucessão ou uma simultaneidade de duelos lógicos (hesitações/oposições) e de uniões lógicas (invenções/adaptações), uma sucessão de substituições e de acumulações, onde existem épocas mais ou menos inventivas, que se produzem através de cruzamentos felizes que resultam processos de criação e transformação social.

A sociedade “é um grupo de pessoas que apresentam entre elas semelhanças produzidas por imitação ou por contra-imitação. Porque os homens contra-imitam-se muito, sobretudo quando eles não tem nem a modéstia de imitar pura e simplesmente, nem a força de inventar;”¹⁷⁶. Na contra-imitação os homens fazem e dizem o oposto ao que desejam fazer e acabam por assimilar tudo a sua volta em conformidade com os costumes. A não-imitação funciona como uma trava a imitação-moda e podem resultar nas revoluções sociais perante um duelo lógico.

A imitação enraíza um hábito, pela contra-imitação surgem as contradições e a não-imitação gera o entrave da imitação, a partir delas podemos observar dois grupos distintos de homens perante as relações sociais altamente complexas, múltiplas e diversas: os que tendem a transmitir, por vontade ou força as suas ideias e poder, a sua crença ou o seu desejo e os que o imitam. Da imitação, laço social, surgem a memória e o hábito, e da invenção o novo, a criação.

Gabriel Tarde estabelece um *modus operandi* da transmissão imitativa, para ele a imitação segue leis lógicas e influências extralógicas. As leis lógicas sob duas formas: os

¹⁷⁴Ibidem, pág.55.

¹⁷⁵Ibidem, pág.113.

¹⁷⁶Ibidem, pág.9.

duelos e as uniões lógicas; e as influências extralógicas seguem dois caminhos: a imitação que vai do interior para o exterior e a do superior ao considerado inferior. O duelo lógico surge quando um indivíduo se encontra com duas possibilidades de imitação para responder a uma necessidade parecida. Com a batalha interior surgida entre crenças e desejos novos e antigos, o homem, após resolver internamente o seu conflito, fará a opção por uma das duas opções. Esses conflitos mesmo sendo individuais são sempre relacionados as causas sociais, pois segundo Tarde o indivíduo é apenas o local em que ocorrem os conflitos entre as antigas e novas quantidades sociais, crenças e desejos, e nele que os conflitos se conciliam temporariamente.

A resolução de um duelo lógico pode ocorrer sob três formas diferentes, quando: o prolongamento natural de um dos termos leva ao recuo e ao desaparecimento sem atrito do outro; acontece uma longa batalha enérgica entre as duas possibilidades imitativas que acarreta a destruição total de um dos termos na disputa; a contrariedade entre os termos em disputa é eliminada por um novo elemento.

Esse duelo foi amplamente facilitado com a regularização das comunicações verbais pela escrita nos meios de comunicação, e dessa forma a influência extralógica ganha espaço na cadeia imitativa entre cérebros à distância com a linguagem e a contaminação no social, que se faz do “interior” para o “exterior”. O interior se refere *os fins ou as ideias* e o exterior a *meios ou expressões*. Imita-se a ideia (crença) com relação a um fim (desejo), para em seguida constituir-se a imitação das expressões denominadas por esta crença e os meios usados para atingir a finalidade até ao seu esgotamento. A influência *extralógica* social, do superior para o inferior, é estabelecida através das relações sociais. Não sendo proveniente de nenhum dado natural ela é ligada ao caráter profundamente histórico da relação de superioridade e inferioridade. Essa relação é flexível e pode variar de acordo com o grau dos valores cambiantes entre os indivíduos e o grupo, e a distância entre os mesmos, onde o superior que será imitado será sempre o mais próximo do imitador inferior.

As uniões lógicas acontecem quando duas opções de imitação se reúnem e se confirmam por um fim comum, ocasionando um acúmulo, fortificação social através da quantidade. As uniões lógicas são o início e o fim da lógica da imitação e os duelos lógicos atuam como mediadores entre dois estágios distintos da mesma. As uniões lógicas resultam em um aumento da quantidade de fé, que é o objetivo e condução necessária para o crescimento do mundo através das forças sociais, e por isso recebe um estatuto superior e são

privilegiadas no estudo de Tarde, e os duelos acarretam uma redução da crença e desejo no mundo social.

Tarde desmonta a ideia de um gênio na constituição das invenções e dos grandes homens nos acontecimentos históricos, pois na sua concepção todos os indivíduos são passíveis de produzir novas ideias a partir da criação de encontros felizes entre as suas séries divergentes (causas vitais) com o encontro com as diversas influências sociais, religiosas, políticas, estéticas etc. O novo surge para atender a uma necessidade consciente ou inconsciente do grupo social, o seu surgimento produz conflitos com as crenças e desejos que estavam em atuação e que serão equacionados com a produção de novas crenças e desejos perante a inovação surgida. Desse processo surgirão novas crenças e desejos e uma nova propagação que se dará sempre em um solo imanente e de indivíduo para indivíduo. É nesse processo que se dão os duelos que são críticos e produtores de substituições e essenciais para a propagação imitativa, e as uniões que são forças criativas e profícuas em combinações de crenças e desejos.

Themudo em *Gabriel Tarde: Sociologia e subjetividade* nos faz refletir sobre o que Tarde pensa sobre a condição do humano no mundo que se ordena diferenciando, de absoluta diversidade, através das relações horizontais entre as mônadas que podem estabelecer uma troca e enfrentamentos contínuos provocando mudanças constantes e adaptação às mortes.

Quanto mais as mônadas estão conectadas, quanto mais se possuem mutuamente, aumentando a porção que cada uma contém da outra, quanto mais cada uma delas está exposta ao exterior, aumentando a sua superfície de contato com o estrangeiro, mais estão aptas a criar. É por este motivo que Tarde considera a posse recíproca, a relação de cooperação, superior à posse unilateral, à relação de dominação[...]A arrogância do discurso único, que prega a inevitabilidade da ordem atual capitalista, se revela em sua extrema crueldade. Para avaliar a qualidade de uma ordem basta atentar para a quantidade de desordem que ela suporta, para o tratamento que dá às diferenças que brotam, sem pedir licença, em seu próprio interior. Não se trata jamais de manter intacto um território, mas de ampliá-lo o máximo possível através de territorializações sucessivas; ou ainda, de destruí-lo, caso sua intolerância seja grande demais.¹⁷⁷

Se aproximando de Deleuze, segundo Themudo podemos observar que, a partir do pensamento de Tarde, não podemos definir as identidades como semelhanças que surgem de um mesmo fluxo transpassado por um mesmo grupo de séries imitativas que são impostas por e para elas definindo um território, pois esse território fixo não mapeia completamente o

¹⁷⁷THEMUDO, Tiago Seixas. *Gabriel Tarde: sociologia e subjetividade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. Pág.13 e 14.

indivíduo, sempre existirá uma diferença irreduzível entre os seres, nuança fugaz que possibilita o surgimento de vias diferentes de desenvolvimento das séries imitativas. Pensamento que se afasta do modelo arborescente para explicar as causas dos movimentos sociais e nos apresenta uma possível explicação rizomática do real. Veremos com mais profundidade esse conceito em Deleuze no próximo capítulo.

Segundo Tarde, podemos concluir que a ação do indivíduo no *socius* se dá através do processo da imitação em uma sociedade instável, em constante modificação, onde o real é apenas uma possibilidade perante a multiplicidade de possíveis imanentes no mundo constituído pelos indivíduos que resultam da interpenetração e composição mútua. A partir dessa relação entre os indivíduos e o meio é que surgem as transformações sociais que resultam em invenções ou descobertas decorrentes de um movimento processual propagado por contágio em uma duração que dão consistência ao social, mas que pode levar anos para apresentar mudanças no comportamento das subjetividades.

Vamos aprofundar o pensamento sobre a constituição das relações sociais a partir da perspectiva do filósofo, com o intuito de compreender e conseguir um argumento teórico capaz de desestabilizar o sonambulismo. Tarde nos apresenta a origem das sociabilidade e seus tipos sociais em *as Leis da Imitação*, onde relativiza as fronteiras entre consciente e inconsciente e afirma que o estado social é o estado de sonho. Ele evidencia a ausência de autonomia na vida social e chama a atenção para a semelhança de natureza da sugestão hipnótica da social, em que no estado hipnótico social a sugestão seria apenas menos direta, intensa e menos rápida, porém mais duradoura, expansiva e profunda. As semelhanças sociais se constituem dessa espécie de sonambulismo, da imitação.

Na sociedade a imitação se dá de forma inconsciente e instintivamente através de uma ação magnetizadora entre o hipnotizado e o hipnotizador numa via única onde o hipnotizado imita o hipnotizador e este não ao outro, e na vida desperta ele ocorre através do mútuo prestígio, chamado de simpatia, “É mesmo a simpatia que é a origem primeira da sociabilidade e a alma visível ou escondida de todas as espécies de imitação, mesmo da imitação invejosa e calculada, mesmo da imitação de um inimigo. Somente, está claro que a própria simpatia começa por ser unilateral antes de ser mútua.”¹⁷⁸

O hipnotismo social se dá nas relações entre três tipos de indivíduos, os magnetizadores que são capazes de concentrar e de sugerir uma grande quantidade de crenças e desejos aos outros através do seu prestígio; os sonâmbulos, ou imitadores, homens

¹⁷⁸TARDE, Gabriel. *As Leis da imitação*. Tradução Carlos Fernandes Maia. 2ªed. Porto/Portugal: RÉS-Editora Ltda, 2000. Pág. 104.

sociais que possuem crenças e desejos não concentrados e que são altamente adaptáveis e os loucos ou inventores, homens que interferem nas correntes ou fluxos imitativos e a partir das suas nuances constituem a diferença. Tarde afirma que os sonâmbulos sociais são portadores da anestesia e hiperestesia, e se encontram em estado cataléptico, ou seja, imitam tudo no seu meio através de um grande trabalho da memória corporal decorrente da hiperestimulação da sociedade.

[...] neste estado singular de atenção exclusiva e forte, estes seres estupefactos e febris suportam invencivelmente o encanto mágico do seu novo meio: acreditam em tudo o que veem fazer. Permanecerão assim muito tempo. Pensar espontaneamente é sempre mais fatigante do que pensar por outro. Assim, todas as vezes que um homem vive num meio animado, numa sociedade intensa e variada, que lhe fornece espectáculos e concertos e leituras sempre renovadas, ele dispensa-se gradualmente de todo o esforço intelectual; e entorpecendo-se ao mesmo tempo superexcitando-se cada vez mais, o seu espírito, repito-o faz-se sonâmbulo.¹⁷⁹

O louco é um desacomodado que retira da sua dimensão crítica da sociedade a sua potência criativa. A criação e a invenção são compreendidas por Tarde como possibilidades para a abertura ou de saída do estado social pelos indivíduos criadores, produção de intervalos de indeterminação que possibilita a ação dos indivíduos sobre as séries imitativas e não apenas a repetição passiva. Todo processo de criação pode reformular modos de pensar e agir construídos e consolidados socialmente, pode possibilitar o acordar do sonho dogmático da vida social e a passagem da ordem a diferença.

E assim, segundo Vargas em *Antes Tarde do que Nunca: Gabriel Tarde e as emergências sociais*, Isaac Joseph¹⁸⁰ desenvolve uma fenomenologia clínica do espírito a partir dos trabalhos de Tarde e apresenta as figuras clínicas como sendo o idiota, o sonâmbulo, o tímido e o louco, e:

Em linhas gerais, portanto, o idiota é a figura da inadaptação social ou a mais pobre, fraca e rudimentar figura da adaptação: aquela em que a crença e o desejo não existem como bifurcação da adaptação: aquela em que a crença e o desejo não existem como bifurcação, posto que se trata apenas da repetição, em corrente contínua, do semelhante sem complicação. Por sua vez, o sonâmbulo é, por excelência, a figura da imitação social, já que, ao se entregar, sem hesitação, às correntes imitativas, revela a docilidade e credulidade inerentes aos seres sociais. O tímido é a própria figura da oposição social elementar, aquela em que a bifurcação da crença e do desejo existe, mas é vazia como hesitação, isto é, como um momento de indecisão absoluta e paralisante entre duas correntes imitativas a seguir. Enquanto isso, o louco se aproxima da figura do inventor, uma vez que os dois partilham uma posição mais suprassocial do que social e trabalham, a partir dessa

¹⁷⁹Ibidem, pág.110.

¹⁸⁰JOSEPH, Isaac. *Gabriel Tarde: Le monde comme Féerie*. Critique, XL, n°445-446: 548-565.

posição minoritária, para provocar o desencadeamento de novos fluxos de crenças e desejos.

Segundo Themudo, Tarde a partir da invenções revela o caráter molecular que constitui as *subjetividades* e o *socius*, e assim passa a caracterizá-la como um elemento *desterritorializante* dos espaços sociais.

[...] a invenção é a condição básica para o surgimento da vida social. Uma potência que não se reflete em uma atividade isolada e mistificada do pensamento, seu verdadeiro campo de ação se refere a capacidade da vida em resolver problemas pragmaticamente postos. [...] inserir a ‘invenção’ como conceito operador no estudo das formações e transformações sociais significa atualizar as subjetividades e o desejo enquanto principais forças de produção das realidades sociais.¹⁸¹

Ainda segundo Themudo, para Tarde a subjetividade é a expressão do afeto, ele é compreendido como a força motriz, a potência para afetar e ser afetado para a ação. É no campo dos afetos que se desdobram as diferenças sociais que passam despercebidas pelas representações, e é nele que podemos cartografar um mapa, uma cartografia que imana da vida individual e social, e que são distintas de acordo com as culturas e as sociedades. Nesse sentido, para Tarde o tempo é o espaço intensivo de diferenciação e o que ele busca desenvolver é

[...] um estudo das variações de intensidade dos desejos e das crenças oriundo das composições diferenciais entre os fluxos que banham a história. [...] Uma análise das propagações, das oposições e das adaptações criadoras entre os afetos e paixões que ressoam sobre a superfície do *socius*.¹⁸²

Themudo sintetiza a perspectiva de Tarde:

O social é regido por uma boa dose de regularidade, jamais natural e sempre ligada ao funcionamento concreto de instrumentos de poder (ação das mônadas dominantes), e por uma boa dose de intempestivo, de acaso, de indeterminação, de anarquismo, produzida pela potência diferenciante e diferenciada do desejo. O virtual é inimigo do necessário. Tal potência não pode jamais ser capturada por um instrumento de análise tão pouco ajustado ao universo das diferenças, das nuances, das variações intensivas, como é o caso da estatística. O heterogêneo habita o coração das coisas e não o homogêneo. O máximo que ela pode oferecer é uma cartografia que seja capaz de reagir ao acontecimento, nos permitindo sentir sua vibração. E conseguir tal fato já representaria um enorme avanço;¹⁸³

A perspectiva de Tarde problematiza a perspectiva indicada na metodologia dos NA quanto a constituição social e subjetiva ao evidenciar a ação das diferenças e da imitação na

¹⁸¹THEMUDO, Tiago Seixas. *Gabriel Tarde: sociologia e subjetividade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. Pág. 71.

¹⁸²Ibidem, pág. 80 e 81.

¹⁸³Ibidem, pág. 84.

composição, manutenção e transformação do indivíduo e da sociedade. Ele potencializa a nossa reflexão crítica ao empoderar o indivíduo, a heterogeneidade e as microrrelações e ao despir a fragilidade que carregam as grandes homogeneidades e representações. A sua perspectiva de análise sobre a imitação nos coloca diretamente no embate contemporâneo sobre as grandes questões sociais, seja quanto a uma posição crítica sobre a história, sobre as instituições, sobre a opressão e intolerância social ou sobre a subjetividade, possibilitando-nos repensar as relações que constituímos em sala de aula com o intuito de manter, reforçar ou nos opor à alguma cadeia imitativa que segue em fluxo na sociedade.

Estimula a nossa reflexão quanto a sugestão de atividades corporais previstas nas atividades de aula, onde a imitação sem direito a invenção reforça uma submissão que não é benéfica para a subjetividade do aluno, empurrando-o para uma tipologia idiotizante ou sonambúlica, infelizmente percebida em grande quantidade nas manifestações pro golpe que vemos ocorrer na nossa sociedade contemporaneamente, onde a reflexão histórica e social foi totalmente perdida por uma grande quantidade de sonâmbulos que imitam e se identificam com seus superiores sem nenhuma crítica. E nos convida a estar e a estimular o surgimento de uma horda de loucos, que acordados do sonho da ordem busquem na virtualidade intervalos de indeterminação para romper as séries imitativas gerando através da imanência de fluxos diferenciadores a criação e a transformação própria e da sociedade. A criação deve ser amplamente estimulada durante as aulas, é ela que possibilita o acordar e a mudar comportamentos, hábitos, atitudes e a forma de pensar e agir impostos socialmente.

Me aprofundarei no próximo capítulo dessa questões quando me aproximar do pensamento de Deleuze para repensar a relação do corpo com o tempo e as possibilidades de mudanças na metodologia.

2.4 -Um confronto preliminar entre Bergson, Tarde e a Metodologia do NA

De uma fase industrial primitiva em que cada um faz o que bem entende e como bem entende, passa-se em seguida a uma segunda fase em que os ofícios e corporações se estabelecem com seus procedimentos fixos e tradicionais de fabricação, aparentemente feitos para sufocar o gênio, tornado agora inútil e incômodo; contudo, por essa coerção mesma, o gênio

das invenções e das artes se fortalece e acaba se tornando incomparavelmente mais fecundo.¹⁸⁴

Bergson nos propõe uma mudança de referências e paradigmas para a construção do conhecimento do indivíduo e da realidade, o *conhecimento absoluto*. Através dele podemos constituir a imobilização do tempo, aumentar o intervalo das nossas durações, enriquecer o momento presente e devolver à vida as diferenças na realidade.

O processo de construção do *conhecimento absoluto* decorre do reconhecimento da ação do tempo sobre a realidade, e resulta do engendramento entre o sujeito, o objeto e o mundo real a partir de experiências vividas e afetivas, que geram a emoção criadora, o desdobramento do espírito do ser sobre si mesmo e a mudança de si e do mundo real. Nesse processo a percepção, afetada pela afecção, se amplia possibilitando o surgimento e a ação da intuição, que transpõe a inteligência provocando a contração das lembranças na memória se aprofundando na virtualidade. Essa ação sendo potente, ocasiona uma tensão na matéria que reestabelece o seu movimento, ocasionando a *viravolta* do conhecimento. Após esse processo, a intuição retorna para a inteligência, gerando a *reviravolta*, e possibilitando o surgimento da reflexão em uma cadeia explicativa, não apenas uma resposta única e possível, mas feixes fluidos, tendências e possibilidades, diferenças “capazes de seguir a realidade em todas as suas sinuosidades e de adotar o próprio movimento da vida é a coincidência dinâmica entre o sujeito e a realidade”.¹⁸⁵

Nesse ponto retomo à reflexão sobre a Proposta Metodológica para colocá-la em um confronto com o pensamento filosófico e estético de Bergson e com o pensamento filosófico de Tarde. Me coloco à deriva, busco rememorar, ampliar a minha consciência virtual para engendrar com o metodologia para que através da intuição e na reviravolta do processo desse conhecimento possa restituir a flexibilidade, o movimento e a singularidade desse objeto na realidade. E para isso vou seguir as três ações básicas para a aplicação do método: a colocação do problema, a descoberta das diferenças e a reintegração na articulação real no tempo com a intenção de resgatar o caráter temporal do objeto na realidade.

O problema detectado é a ausência do caráter temporal na proposta metodológica do NA para o ensino da dança. Vamos para as diferenças: a metodologia, na perspectiva de Bergson, se caracteriza como um misto, a proposta de análise da metodologia, seu material teórico, nos coloca no lado objetivo e material, mas ao problematizar a ausência do tempo no

¹⁸⁴TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia e outros ensaios*. Organização e introdução Eduardo Viana Vargas. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac&Naify, 2007. Págs100 e 101.

¹⁸⁵BERGSON, Henri. *Introdução à metafísica*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Pág. 32.

seu corpo teórico nos remetemos para o lado subjetivo ou espiritual da realidade. As suas referências se destinam para o desenvolvimento do processo de ensino da dança que também visam a objetividade e a subjetividade de professores e alunos envolvidos, nos levando assim constantemente para a divergência e a convergência dessas duas realidades distintas.

Seguindo as referências de Bergson, a partir do Método Intuitivo, inicio reflexões preliminares sobre o problema apresentado pela tese e parto da relação dicotômica entre a linha material e espiritual da realidade para buscar feixes divergentes, que numa convergência me possibilite a reconstituição do objeto a partir da ação intuitiva.

Quanto à linha objetiva da análise teórica sobre a proposta, preliminarmente podemos concluir que a metodologia do NA é incoerente, pois reconhece a temporariedade e provisoriade do conhecimento, mas não indica qualquer referência teórica que possibilite o reconhecimento da ação do tempo e nem sugere de fato atividades a partir das quais poderíamos problematizar efetivamente a ação do tempo na sociedade e na vida contemporânea. Dessa forma, ela ignora a importância do Tempo na construção da subjetividade e a ação política através da arte, e sendo assim, tende a fracassar no objetivo maior de todo o ensino da arte, me aproximando de Tarde, que é o de criar interferências no contínuo imitativo e dominador da história na contemporaneidade através da potencialização dos alunos.

Na história da implantação dos NAs, podemos perceber o desvio da perspectiva política do programa que resulta em uma aproximação cada vez maior da linha objetiva e material. Partimos originariamente de um processo mais intuitivo que previa pelo seu idealizador Carlos Silveira, a liberdade e a experimentação artística e pedagógica sem direcionamentos específicos, e recebíamos as influências das ações inclusivas e políticas oriundas da proximidade do NANS com o movimento antimanicomial no antigo Centro Psiquiátrico Pedro II, que nos abrigava e que implantava pioneiramente na instituição a arteterapia, musicoterapia, cromoterapia, etc.. Mas, chegamos a um modelo de programa criado e enquadrado a partir de uma concepção ideológica que prevê um direcionamento político e pedagógico, um controle direto pela SME que acaba por imobilizar as nossas ações. Podemos perceber na perspectiva histórica a aproximação do programa a uma linha objetiva e materialista e a gradativa inibição da sua ação intuitiva que o ligava a uma realidade mais crítica e movente.

A dança, nesse momento histórico, começava a ser pensada como disciplina e foi desenvolvida no programa a partir das primeiras reflexões sobre como fazer a transposição do

seu desenvolvimento artístico para o pedagógico. Seus processos derivavam da aproximação entre o desenvolvimento técnico artístico desenvolvido nas escolas e academias de dança e o desenvolvimentos de habilidades psicomotoras e criativas adaptadas da licenciatura em Educação Física e da Pedagogia. A capacitação dos professores se deu com o aprofundamento e reforma do currículo municipal, com o contato de alguns artistas e estudiosos reconhecidos no campo da dança e com a especialização em Dança Educação oferecida pela UFRJ.

Durante a capacitação percebemos que o que nos faltava era o conhecimento de estudos contemporâneos sobre a linguagem e o que faltava à grande maioria dos artistas e professores capacitadores era a experiência, a intuição que possibilitava o desenvolvimento das atividades de dança com as crianças. Ou seja, naquele momento o foco da formação também era a linha objetiva, era constituir um referencial teórico próximo das disciplinas já reconhecidas como garantia para o reconhecimento da dança como linguagem, e isso pode ser percebido também nos PCNs e na própria Metodologia do programa.

Nessa troca enriquecedora com os artistas e os professores capacitadores, que previam de certa forma uma possibilidade mais criativa para o ensino da dança que o das academias, foi que surgiram as primeiras reflexões sobre o programa, porém com a decadência política do mesmo e da linguagem artística na rede municipal, ela ficou incompleta. Não conseguimos desenvolver uma atualização no documento e nem nas nossas ações, e não alargamos o suficiente a nossa percepção para criarmos uma reflexão vigorosa a ponto de atingirmos a *reviravolta* prevista por Bergson na construção desse conhecimento.

Na atualidade os NAs encontram-se em uma situação precária se compararmos com todo o investimento que recebíamos na década de 90, com o seu foco político pedagógico educacional fincado no lado da linha da objetividade. Por conta dessa visão materialista do programa na atualidade o que fica em evidência e em exigência por parte da gestão central do programa, SME e CREs, são números, a impessoalidade, a produção em massa na confecção de trabalhos artísticos para atender a demanda de concursos promovidos pela secretaria para seus eventos, apresentações em reuniões e em escolas que apresentam situações críticas de violência e descontrole etc., em detrimento do desenvolvimento do ensino da arte que possibilita o desenvolvimento intuitivo e subjetivo de alunos e professores envolvidos no processo.

A referência teórica que embasa a proposta metodológica está distanciada de uma perspectiva crítica e política contemporânea, e traz consigo uma visão de construção de conhecimento que se dá a partir de conceitos, onde a associação de diferentes teóricos e a

indicação de uma transversalidade desses conceitos visam prioritariamente o alargamento da capacidade intelectual dos alunos. E através da Multieducação e dos PCNs, onde é proposta a transversalidade de conceitos, podemos perceber que o desenvolvimento intelectual do aluno foi de fato priorizado, mas como afirma Bergson, não podemos apreender *o conhecimento absoluto* através de conceitos, sendo assim, percebemos que ela necessita de fato de atualização para que possa desenvolver e reconhecer o caráter temporal e as diferenças na realidade.

Mas, contraditoriamente e ainda muito incipiente no corpo teórico da proposta, também percebemos indicativos de uma construção outra de conhecimento, mais próxima do desenvolvimento da capacidade subjetiva, e da linha da subjetividade que pode se aproximar ao pensamento de Bergson. São referências que evidenciam a importância do desenvolvimento da imaginação, da emoção e da criação tanto para o ensino como para a vida dos alunos apresentados nos PCNs, e quando é apresentada a síntese criadora na obra de arte ela me parece como um rastro deixado propositadamente para ser descoberto por um olhar mais curioso e poderia ser o estopim para abrir uma discussão intensa sobre o tempo nos aproximando do ideário de Bergson, mas infelizmente isso não aconteceu até o momento.

Outro dado relevante para essa linha de reflexão é a ausência de referências que indique o pensamento filosófico que constitui os PCNs e Documentos Pedagógicos quanto ao Tempo e a multiplicidade de pensadores com perspectivas distintas apresentadas pela Multieducação. Este fato, se por um lado dificulta a total compreensão do contexto e intenção dos documentos pensando no seu lado objetivo, pelo lado subjetivo possibilita ao professor: buscar referências outras que o instrumentalize para o ensino da arte de acordo com o seu interesse e desenvolvimento do seu trabalho; e o rompimento com um padrão único para a condução do processo de ensino nos NAs como oposição à uniformização das ações pedagógicas.

Quanto à proposta Triangular de Ana Mae Barbosa, podemos observar que ela é que mais se aproxima do pensamento de Bergson. É importante evidenciar que além do tripé epistemológico semelhante trazido pelos dois estudiosos, fazer, fruir e contextualizar, a aproximação da fruição com a *participação*¹⁸⁶ na emoção criadora, apresentada por Bergson, nos aproxima ao caráter temporal que a proposta triangular carrega.

¹⁸⁶JOHANSON, Izilda. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Associação Humanitas/FFLCH/USP/FAPESP, 2005. Pág. 46 e 47.

[...] o princípio da imitação em arte, em certo sentido, dá lugar à noção de *participação*. Sob duas perspectivas: em primeiro lugar, a arte é o resultado da participação do artista no movimento criador da natureza – o que equivale dizer que é a própria coincidência com a duração; em segundo lugar, a contemplação da obra é participação na emoção criadora por meio da qual o sujeito simpatiza com os sentimentos e ideias expressos poeticamente – o sujeito simpatiza, pois, com a obra artística, muito mais que decodifica suas informações nos termos de uma leitura de significações.

É notável que a ausência da referência de Ana Mae nos PCNs é claramente de cunho político, e a consequência disso é que a proposta Triangular passou a ser compreendida, por uma maioria de professores, como um método que prescreve o como fazer, etapas a serem seguidas didaticamente, e que acaba por contribuir para uma limitação quanto a compreensão sobre o que seja a capacidade de fruição e de fazer de professores e alunos, que implicam diretamente com a linha de subjetividade de natureza espiritual onde o tempo vivo e movente necessariamente deveria ser trabalhado. Além de reforçar e solidificar conceitos que trazidos por um contextualização a partir de referências históricas cristalizadas que não provocam reflexões e nem estimulam experiências vividas. Nesse sentido, acho importante evidenciar que cabe ao professor conhecer melhor a proposta e observar nela o que Ana Mae Barbosa se propõe de fato, pois a sua proposta não indica e nem parte da utilização de conceitos e sim estimula a experiência vivida para a construção do conhecimento. Sem dúvida, é dela a maior contribuição para a proposta.

A Metodologia do NA segue a *Teoria dos fundamentos da Dança* que indicam os parâmetros *Movimento, Espaço, Forma, Tempo e Dinâmica* como um fio condutor para os seus processos pedagógicos, devo evidenciar que em decorrência do pouco esclarecimento sobre a filosofia que serve como base para o seu desenvolvimento e a ausência do Tempo como referencial na sua proposta epistemológica, os cinco parâmetros acabam cristalizados. Os parâmetros espacializados servem como um método ou estratégia para o planejamento e como origem de unidades que dividem o trabalho do ano letivo e que seguem ao atendimento às especificações técnicas e artísticas descompassadas da sua temporalidade, o que obviamente não atende a sugestão do trabalho com o Tempo proposto por Bergson. É importante evidenciar a atualização dessa referência em trabalhos acadêmicos contemporâneos acrescentando-lhe uma perspectiva filosófica e epistemológica desconhecida na época da capacitação dos professores do programa.

A metodologia para dança é muito focada ao atendimento das coisas práticas da aula, como conhecer o corpo e suas partes, atender ou não ao andamento e compassos da música, construir formas espaciais, etc. Ao serem evidenciadas as relações espaciais e métricas, as

questões estéticas não foram aprofundadas e as temporais foram esquecidas, emergindo subitamente, inconscientemente, agarradas na franja da inteligência, durante as sugestões de atividades que provocavam algumas experimentações, uso de imagens e objetos e construções coreográficas.

Complexificando um pouco mais o assunto, como vimos anteriormente as aulas de dança nos NA são desenvolvidas através de PPP, nele há a solicitação e a conjunção dos dois lados da realidade: do lado material se busca o desenvolvimento da corporeidade, o encontro com objetos do mundo real e o desenvolvimento intelectual através da temática; e do lado espiritual o desenvolvimento pleno da: consciência, afecção, criação, imaginação e intuição, situação improvável de se atingir plenamente perante a proposta atual do programa.

Outro fato também importante a ser aqui mencionado, e que caminha mais próximo da linha da objetividade, e que decorre do trânsito e da influência que agem sobre os alunos comuns aos dois espaços de ensino, a escola e o NA, é a proposta desenvolvida na grade da Rede Municipal onde são impostos projetos, cadernos pedagógicos e todo o tipo de método que uniformiza o pensamento e comportamento das crianças e que naturalizam um estado de repetição sem reflexão que dificulta, e muito, o desenvolvimento intelectual, intuitivo, estético e afetivo previsto, apesar das deficiências já mencionadas, pela proposta pedagógica implementada no Programa NA.

Pois, o NA mesmo partindo de uma temática predefinida pela gestão para o desenvolvimento do PPP, onde previamente é preparada uma apresentação com algumas estratégias para o seu implemento, possibilita que o caminho que será traçado nesse processo seja vivido e definido pelos alunos, ou seja ele possibilita a convergência das linhas objetiva e subjetiva na construção do seu conhecimento através da obra de arte. E se esse processo não se dá de forma ideal, onde a escolha provém do aluno, é ao menos ou tenta ser libertário, possibilitando que o que será investigado e os movimentos que serão criados decorram do interesse do aluno, fato que possibilita a reflexão e a reviravolta proposta por Bergson, desde que conscientemente trabalhado pelo professor e pelos alunos.

Mas, ao rever todo esse contexto de constituição histórica e objetiva da metodologia, concordo com o alerta dado por Bergson quando afirma que existe uma *franja de intuição* na inteligência, ou seja, mesmo a proposta sendo focada na constituição da intelectualidade e desenvolvida a partir de conceitos, essa franja é que possibilitou que a intuição vazasse e me mobilizasse para tentar captar e ampliar essa janela para transformar a mim, a relação que tenho com essa proposta metodológica e aos alunos que dela participam. Também pude

perceber a ação da intuição, mesmo que inconscientemente, nos alunos durante a construção dos processos coreográficos, onde fica em evidência a contribuição subjetiva alcançada apesar da não problematização devida do Tempo.

Concluo previamente, que o arcabouço teórico apontado por Bergson e acima apresentado, é extremamente significativo para o professor que se capacita para compreender a realidade numa perspectiva mais crítica e transformadora e amplia a sua perspectiva política e pedagógica enriquecendo a sua reflexão, as intervenções, e as propostas de criação de ações que possibilitem a experiência, a intuição e a reflexão consciente dos alunos, minimizando os efeitos do tempo contemporâneo sobre si e sobre os alunos.

Chegamos ao final provisório da análise sobre o material teórico da metodologia, vamos agora para o seu desdobramento, compreender como essa metodologia pode atingir os objetivos para ela propostos que atendem as duas linhas da realidade, a linha objetiva onde prevê o desenvolvimento técnico e corporal, intelectual através da análise de temas e da crítica e perceptivo através de respostas corporais artísticas e estéticas e a linha subjetiva que visa o desenvolvimento da afetividade, da criatividade e imaginação, da autonomia e da cidadania. O que de imediato podemos perceber é que as linhas convergem no corpo na construção do conhecimento como afirma Bergson. O corpo é matéria prima e espírito, é a obra de arte e a subjetividade encarnada no tempo pelo artista.

Vamos compreender um pouco mais sobre como essas linhas convergem e divergem no corpo. A constituição da subjetividade do aluno se apresenta através das duas linhas, na linha material e objetiva, onde podemos observar no corpo do aluno seu comportamento, as atitudes, a percepção e a inteligência e na linha subjetiva e espiritual onde podemos observar a ação ou não do afeto, da imaginação, da criação, das memórias e da intuição.

Rememorando as experiências vividas com os alunos, quanto a linha objetiva é perceptível a limitação nos alunos: na experiência e pesquisa de movimento, na constituição da corporeidade no que diz respeito ao re/conhecimento do seu corpo e do outro, na relação que eles constituem com o espaço e com a realidade, na repetição solicitada a partir de uma consciência do movimento proposto que se contrapõe a facilidade da repetição voluntária dos movimentos comuns aos vídeos acessados na internet e que surgem durante a aula voluntariamente e que de fato colorem a desejo deles em imitar sem diferenciação alguma produzindo inconscientemente uma fixidez no gesto, na criação de novos movimentos, no repertório artístico e cultural e do conhecimento em um aspecto geral.

Outro ponto importante a ser evidenciado no lado objetivo é a falta de atenção dos alunos, acentuada principalmente no turno da tarde, e que de uma forma geral é reduzida quando a aula solicita uma cópia, seja dos movimentos característicos do balé, da preparação corporal ou da coreografia, o que nos dá a falsa impressão de que eles querem se manter robotizados. Inclusive me impressiono como eles não me ouvem quando estou solicitando a atenção para determinado assunto ou temática, mas automaticamente param de falar quando a música começa. Mas, se a falta de atenção possibilita o olhar distraído que nos afasta da pragmaticidade da realidade e o surgimento da intuição, o que percebo ainda é o caos e a desordem como prenuncio do que poderá vir a se constituir um processo de criação diferenciante, mas que no momento só estimulam um contágio imitativo que impede o desenvolvimento de qualquer proposta. Ela é sem dúvida uma questão nesse contexto.

Quanto à inteligência, observo uma carência no seu conteúdo sob um aspecto em geral, mas em contraposição os alunos trazem uma maturidade em lidar com as questões polêmicas do cotidiano que supera a concepção conceitual do desenvolvimento humano trazida por Piaget pela proposta metodológica. Fato este que deve ser evidenciado em decorrência do programa não seguir uma classificação etária como um fator decisivo para a constituição das turmas, e assim é comum o relacionamento entre crianças e adolescentes durante todas as aulas, ou seja durações e afetos completamente diferentes em interação constante e que devem ser mediados constantemente.

E outro fenômeno que me intriga é o que ocorre quando abordo alguma temática para construir o movimento coreográfico e observo que gradativamente eles compreendem o que foi falado e através da repetição se aproximam ao tema reverberando na qualidade da execução do movimento, ou seja conseguem alcançar um grau de intuição com alguma qualidade e desenvolver as diferenças através dos seus próprios gestos, mas contraditoriamente também observo que com o decorrer das aulas o tema abordado vai caindo no esquecimento, e o movimento se torna rapidamente um gesto útil, desencarnado da emoção criada no engendramento do tema pesquisado consigo mesmo, e acaba por cristalizar uma repetição inanimada.

Vamos convergir para o lado espiritual. Seguimos o dualismo proposto por Bergson, da ordem material transparece o comportamento agitado e até violento dos alunos, a aceleração dos movimentos e a gritaria constante entre eles que afetam a percepção, a atenção e a inteligência dificultando a construção do conhecimento e a autonomia do movimento, e da ordem subjetiva e espiritual percebemos a dificuldade em constituir e utilizar as memórias,

ampliar os laços de afeto, utilizar a imaginação, e criar um engendramento intuitivo com o objeto que originará o produto artístico, e que nesse caso é o próprio corpo e a si mesmo.

Quanto ao encontro das duas linhas, Bergson nos alerta sobre a necessidade de desobstrução da intuição com a intenção de despertar o espírito entorpecido na busca das diferenças, daquilo que foi automatizado através da memória-hábito perante a utilidade prática da vida. Esta ação como já vimos anteriormente, é que impede a contração na duração e o surgimento de criações através das memórias-lembranças.

Vamos para a reflexão sobre as experiências observadas na sala de aula, onde as linhas convergem. No processo de constituição de memórias que se origina durante os processos das aulas propriamente dita e durante as elaborações coreográficas é comum a solicitação de três ações pelo corpo: a pesquisa do movimento, a transformação das ações cotidianas em gestos artísticos através da imaginação e criação e a repetição de movimento em busca da encarnação e da técnica. Esses processos quando não equilibrados podem carregar em si uma fixidez de um dos lados das linhas, pelo lado objetivo com a proposição de ações onde somente é acionada a memória-hábito, o movimento pelo movimento, ou apenas a técnica, ou pela predominância da linha subjetiva onde a criação é estimulada e a memória-lembrança colore a sua movimentação, pode também se tornar uma experimentação incessante e inconsciente que também não possibilite o engendramento da obra/corpo com o eu/corpo.

A indicação de Bergson e de Tarde são valiosas nesse sentido, quando afirmam que devemos estimular e possibilitar que a repetição estimulada pelo afeto contribua para o repertório da criação partindo das diferenças, possibilitando que cada movimento carregue consigo uma expressividade única resultante do engendramento do corpo do aluno e de si. Ou seja a convergência das duas linhas. Mas, como estimular esse processo perante alunos que estão completamente acelerados e automatizados? Só há possibilidade para isso, segundo o pensamento de Bergson, se tocarmos as diferentes durações com propostas que desloquem os alunos da inconsciência, que ampliem as percepções atingindo a intuição e as camadas profundas da consciência. Ou segundo Tarde, criando uma intervenção na cadeia imitativa sonambúlica. E haja afeto para isso.

E assim, não podemos deixar de falar sobre a importância do afeto na perspectiva de Bergson e também na de Tarde. A afecção pode ser uma grande aliada no desenvolvimento da linha subjetiva, pois é a partir dela que podemos estimular o surgimento da intuição, a contração da consciência, o aumento do intervalo da duração, e conseqüentemente a imobilização do tempo que garantirá a ampliação da percepção. O afeto é extremamente

significativo no programa NA e aproxima alunos, professores e responsáveis, diferentemente do que percebemos na relação entre a maioria dos professores da grade curricular e os alunos. Mas, também observo que quanto ao desenvolvimento artístico e estético essa relação afetiva pode ser problematizada com maior profundidade perante os estudos até aqui apresentados.

A complexidade dos fatos até aqui apontados me possibilitam algumas reflexões quanto ao resultado da aplicação dessa metodologia durante esses anos, pois o que ela não conseguiu até o momento suprir é: a insuficiência de experiências vividas e intelectivas que interferem na criação e limitam o repertório dos alunos, a ampliação e o acesso à intuição, a dificuldade em estimular e desenvolver a criação, a imaginação, a dilatação da subjetividade, o uso das lembranças que se encontram na memória.

Nesse sentido, contrariando tanto a Bergson como a Benjamim, o que percebo é que a ausência do caráter temporal na realidade está aproximando as crianças da ação imediata e simultaneamente interferindo na sua capacidade de imaginar e criar. Intuo que o intervalo extremamente reduzido da duração não possibilite a transformação necessária de si e da realidade e que é urgente e necessária à ação de arte educadores nas escolas. Pois, a escola contemporaneamente, e isso vai ao encontro do pensamento dos filósofos acima mencionados, é extremamente responsável por isso quando desconhece e inibe a capacidade de transformação da realidade da criança: ao não estimular as ações pedagógicas que a empoderem e ao não capacitar seus professores efetivamente para lidar com esse fenômeno. Pois:

Desprender-se da vida e converter sua atenção consiste em transportar-se imediatamente para um mundo diferente daquele onde vivemos, em suscitar faculdades de percepção outras que o sentido e a consciência. Não acreditaram que essa educação da atenção pudesse consistir o mais das vezes em lhe retirar seus antolhos, em desabituá-la do encolhimento que as exigências da vida lhe impõem.¹⁸⁷

Percebo que a solução do problema levantado pela tese, assim como nos indica Bergson, se abre em feixes e me indicam tendências de como agir perante a complexidade que envolve o processo de construção de conhecimento através da dança e da perspectiva do filósofo por mim escolhido, ou seja ele não aponta para uma solução única de ação, um método que pode nos conduzir com eficiência e objetividade para um resultado determinado, ele nos aponta possibilidades.

¹⁸⁷BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente. Ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto – São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006. Pág160.

A discussão que agora trago sobre o Tempo nunca foi atingida em sua profundidade nos centros de estudos realizados durante esses anos nos NAs, mas essa ausência filosófica pode nesse momento também apresentar seu lado positivo. Não só por nos permitir com certa facilidade a aproximação ao pensamento de Bergson com o intuito de ampliar e rever a metodologia, mas também nos abre um leque de possibilidades para que outros filósofos sejam pesquisados e aproximados da proposta pelos demais professores do programa enriquecendo a proposta sugerida para os NA.

Para compreender a complexidade que nos deparamos produzida entre o encontro do corpo com o tempo aqui iniciada, buscarei no próximo capítulo, em Bergson, Tarde, Deleuze e José Gil, referências que potencializem o nosso conhecimento para compreender o que ocorre com o corpo, já que é dele que as ações convergem e divergem, na reviravolta de Bergson e a partir dela buscar pistas de como potencializar o processo de constituição das memórias através do corpo, ampliando o desenvolvimento subjetivo do indivíduo e enfim alcançar o objetivo maior da tese que é propor reorientações possíveis para a proposta metodológica desenvolvida pelo Núcleo de Arte.

CAPÍTULO III –BERGSON, DELEUZE E JOSÉ GIL PELO MOVIMENTO

“O corpo é a caixa de ressonância mais sensível das tendências mais obscuras de uma época. Trata-se de abrir essa caixa, de abrir o corpo. Porque este pode encontrar-se fechado, insensível às pequenas percepções, educado para as tarefas mais exigentes e rígidas da realidade.”¹⁸⁸

O corpo e o Tempo são questões centrais nesse capítulo da tese, onde pretendo apontar possíveis ações e transformações na metodologia para o ensino da dança a partir da problematização e utilização da memória/Tempo na construção do conhecimento. O pensamento que aqui desenvolvo parte do princípio do corpo ser o ponto de convergência e de divergência entre as linhas materiais e espirituais, aproximando a inteligência e a intuição nos processos de construção de conhecimento no ensino da dança. Nesse sentido é a partir dele que crio reflexões e busco tendências que me possibilitem nele: a desaceleração da ação do

¹⁸⁸ GIL, José. *Movimento Total - O corpo e a Dança*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001. Pág.212.

tempo e a potencialização da constituição da memória, da criação e da subjetividade dos alunos, como já mencionamos no capítulo anterior.

Para aprofundar o conhecimento sobre a concepção de corpo que pretendo construir na tese, buscarei referências nos estudos de Bergson, Deleuze e José Gil.

Nosso corpo, com as sensações que recebe de um lado e os movimentos que é capaz de executar de outro, é portanto aquilo que efetivamente fixa o nosso espírito, o que lhe proporciona a base e o equilíbrio. A atividade do espírito ultrapassa infinitamente a massa de lembranças acumuladas, assim como essa massa de lembranças ultrapassa infinitamente as sensações e os movimentos do momento presente; mas essas sensações e movimentos condicionam o que se poderia chamar de *atenção à vida*, e é por isso que tudo depende de sua coesão no trabalho normal do espírito, como numa pirâmide que se equilibrasse sobre sua ponta.¹⁸⁹

Bergson apresenta-nos um corpo instituído no Tempo, a partir de diferentes esquemas e em intrínseca relação com a vida. Mas Deleuze nos aproxima de uma concepção contemporânea mais crítica e política desse corpo como podemos ver em *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*¹⁹⁰:

Isso funciona em toda a parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter dito isso. Há tão somente máquinas em toda a parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta.

Vamos à eles.

3.1 – Um corpo atravessado pelo Tempo em Bergson

“[...] a distinção do corpo e do espírito não deve ser estabelecida em função do espaço, mas do tempo.”¹⁹¹

Nesse primeiro subcapítulo priorizarei três obras de Bergson: *A Evolução Criadora*, *A Energia Espiritual* e *Matéria e Memória* para ampliar a compreensão sobre o que é o corpo e como o Tempo age sobre ele. Também visitarei a comentadora do filósofo Izilda Johanson em

¹⁸⁹ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito; Tradução Paulo Neves. 4ªEd. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2010. Pág.203.

¹⁹⁰ DELEUZE, Gilles. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.*; tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2010. Pág. 11.

¹⁹¹Ibdem, Pág. 259.

Bergson pensamento e invenção, e nos subcapítulos subsequentes acrescentarei os demais autores como dito na introdução.

Antes de entrar especificamente nessas obras, acho necessário retornar o pensamento para algumas questões já abordadas anteriormente e que envolvem diretamente a constituição do corpo. Segundo Bergson o corpo encontra-se entorpecido, apequenado pelo pragmatismo e pela obstrução da intuição ocasionada pelo trabalho e domínio da inteligência em uma sociedade onde a realidade é metrificada e a sua prioridade é o estável, o repetitivo, e a ignorância das diferenças. Nela a intelectualidade exacerbada impõe a lógica descontínua e fragmentária da materialidade que resulta, ao separar a matéria do espírito, no nosso distanciamento da liberdade em buscar no *Elãn vital* a imprevisibilidade da e na vida.

O filósofo afirma também que na sociedade é desconsiderada a íntima relação entre o corpo, os seres, as coisas e o universo. Pois são ignoradas a coexistência e relação entre os distintos aspectos que o compõe o universo (biológicos, físicos, químicos, subatômicos, etc.), as múltiplas ações ininterruptas que se realizam em liberdade e em distintos planos metafísicos que nos indicam a mobilidade e a criação constante na vida. A consequência desse pensamento imobilizado é a clausura do mundo da representação no qual estamos imersos onde a fixidez do tempo acaba por imobilizar o corpo, a criação e a subjetividade.

Sendo assim, a ação do indivíduo determinada por uma consciência interessada, limitada ao presente e a representação, sem o poder e a capacidade de ir do presente ao passado para projetar o futuro, do espírito à matéria e da diferença à novidade, se torna a prioridade. O domínio do ato de conhecer a partir de conceitos no seu sentido clássico acaba por distanciar cada vez mais o homem da realidade e de si mesmo, impondo o esquecimento de que somos diferentes durações, espessuras abertas à contrações ou distensões em um universo repleto de tendências virtuais em diferenciação e em realização, criações em um tempo ininterrupto. A experiência, movente e vivida, esvaziada tornou-se superficial e abstrata.

As consequências desse descompasso, entre o conhecimento e o Tempo, são refletidas em um indivíduo, que prioriza a sua intelectualidade em detrimento de seu corpo, através: da inibição da intuição; da redução da intensidade da tensão sobre a consciência a favor da perspectiva material do que há nas coisas e objetos, do estreitamento da compreensão a favor das partes isoladas e da economia de esforço; do descarte do engendramento com coisas e objetos e conseqüentemente da inibição da emoção criadora que possibilita a ampliação da percepção de si, das coisas e objetos; da impossibilidade do reconhecimento de si, objetos e

coisas como nuances do vital reveladas pela duração; do predomínio da linguagem fechando conceitos e impossibilitando experiências; do aumento das ações motoras maquinais em detrimento de ações que possibilitem a criação e da priorização de um tempo fragmentário onde o presente fixa as ações, o passado permanece imobilizado e o futuro vira alvo de antecipações desconectadas da possibilidade de mudanças.

Mediante a esse contexto podemos perceber que o tamanho do nosso corpo foi reduzido, assim como o homem o foi perante o universo. Nos limitamos aos dados quantitativos e extensíveis da matéria, e perdemos o espaço qualitativo e inextensivo do espírito. Aprisionamos a consciência no *corpo mínimo* e criamos uma enorme distância entre o nosso corpo orgânico e material e o nosso corpo inorgânico e espiritual em decorrência da distinção criada entre o eu e o universo e da soberania da matéria sobre o espírito.

Mas como romper esse processo que atua no corpo e interfere diretamente na constituição da subjetividade do indivíduo? Segundo Bergson devemos priorizar o nosso reencontro com a vida através da simplicidade e através da desobstrução da intuição. É necessário aumentar o tempo de hesitação das nossas respostas perante a realidade possibilitando que a imprevisibilidade do tempo se anuncie e problematizar a incerteza intrínseca do ser e do universo apontando vias divergentes, tendências, singularidades provenientes das diferenças com o intuito de dar ao corpo uma consistência vital que supere a sua existência. Precisamos nos libertar dos dados imediatos da consciência onde a matéria extensa e quantitativa predomina, para estimular os estados de consciência inextensos e qualitativos. Provocando ações de intervenção no corpo para que seja ampliada a sua dimensão material e que se desobstrua e alargue a sua dimensão virtual, ou espiritual, pois é através dele que apreendemos a realidade, percebemos e libertamos as diferenças no mundo real.

Para Bergson a Arte é um instrumento potente para essa intervenção, ela é capaz de acordar o espírito acomodado, afetando-o e possibilitando a sua reconexão com o *Élan Vital*. Segundo Ana Beatriz Antunes Gomes em sua tese *Bergson e a criação artística*:

O procedimento artístico é a incorporação por excelência do impulso vital, prolongando-o na medida em que impõe qualidades puras, que variam segundo o esforço de tensão empregado, os níveis espirituais heterogêneos que passa e seus correspondentes modos de ação exigidos, compostos com o sentido mais desprendido de seu propósito original, que desloca a atenção do corpo para experimentações exclusivamente estéticas. Ao realizar-se no intervalo orgânico, a arte anula qualquer distância que possa haver entre pensamento e objeto de pensamento, entre tempo de ação e a própria ação, quando memória e vontade se conjugam numa mesma função: não só a posição de novidades, mas a reinicialização do todo a cada criação – posição

real de novos mundos. A obra de arte, enfim, explicita nossa participação íntima ao cosmos ao evidenciar continuidade ininterrupta de movimentos e comunicação direta de emoções, ao nos colocar o mais próximo possível do invisível quanto mais o conjunto material (do qual também fazemos parte) atinja um grau superior de tensão, isto é, de vitalidade. Declara, com isso, que está longe de ser mera representação, mais longe ainda da vã fantasia subjetiva, já que seria, antes, a própria realidade da qual todas as coisas existentes não passam de cópias imperfeitas.¹⁹²

O processo artístico contribui para a aproximação entre a matéria e o espírito tanto no corpo, como entre ele e o outro e/ou os objetos. E assim sendo, durante um processo de criação em dança, cuja matéria prima é o corpo que é simultaneamente a obra de arte, a probabilidade dessa contribuição não só é ampliada como também é complexificada em decorrência da intrínseca correlação entre esse corpo e seu espírito durante a criação. E se todo o processo de construção de conhecimento é uma criação, e assim sendo é considerado como estético, podemos concluir que assim como os processos artísticos, os processos de ensino tendem a se desdobrar em obras de arte. Mas, pensando no resultado dos processos de ensino no programa como obra de arte, observo dificuldades para alcançar essa dimensão e profundidade no ensino fundamental. E são essas dificuldades que me fazem refletir sobre o que fazer para transformar essa realidade, e para isso é que retorno à Bergson buscando mais pistas sobre ações que possam intervir nesses processos de ensino.

Começo a reflexão a partir da obra *Matéria e Memória*¹⁹³ onde o filósofo aprofunda a sua perspectiva do corpo como imagem, como local de coincidência entre as propriedades materiais e virtuais, o extenso e o inextenso. Corpo imagem, *centro de ação e de indeterminação* que age e reage do seu espaço no universo sobre todos os demais seres e objetos, imagens que refletem nele também as suas influências, com o intuito de marcar as partes e aspectos da matéria para medir a sua ação.

[...] nosso corpo não é nada mais que a parte invariavelmente renascente de nossa representação, a parte sempre presente, ou melhor, aquela que acaba a todo momento de passar. Sendo ele próprio imagem, esse corpo não pode armazenar imagens, já que faz parte das imagens: por isso é quimérica a tentativa de querer localizar as percepções passadas, ou mesmo presentes, no cérebro: elas não estão nele: é ele que está nelas. [...] constitui a cada instante, como dizíamos, um corte transversal do universo devir. Portanto é o *lugar de passagem* dos movimentos recebidos e devolvidos, o traço de união

¹⁹²GOMES, Ana Beatriz Antunes. Bergson e a criação artística. Philosophy. Universit_e Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Portuguese. <NNT : 2013TOU20041>pág.15

¹⁹³BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*; Tradução Paulo Neves. 4ªEd. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2010.

entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre quais eu ajo, a sede, enfim, dos fenômenos sensório-motores.¹⁹⁴

Mas como se dão as interações do corpo no mundo em relação ao tempo na perspectiva de Bergson? Para o filósofo o universo é uma superfície da realidade, uma grande malha estendida no tempo onde todos os seres agem e se influenciam mutuamente provocando variações e criações contínuas. Nele o corpo se apresenta em estado de diferenciação constante e progressiva em decorrência do uso da percepção externa, nas solicitações da sua relação com o meio, e da percepção interna, afecção que colore as ações subjetivas através do sentimento influenciando a escolha das ações, perante as necessidades trazidas no momento presente.

Meu presente portanto é sensação e movimento ao mesmo tempo; e, já que meu presente forma um todo indivisivo, esse movimento deve estar ligado a essa sensação, deve prolongá-la em ação. Donde concluo que meu presente consiste num sistema combinado de sensações e movimentos. Meu presente é, por essência, sensório-motor. Equivale a dizer que meu presente consiste na consciência que tenho de meu corpo. Estendido no espaço, meu corpo experimenta sensações e ao mesmo tempo executa movimentos. Sensações e movimentos localizando-se em pontos determinados dessa extensão, só pode haver, a um momento dado, um único sistema de movimentos e de sensações. Por isso meu presente parece ser algo absolutamente determinado, e que incide sobre o meu passado. Colocado entre a matéria que influi sobre ele e a matéria sobre qual ele influi, meu corpo é centro de ação, o lugar onde as impressões recebidas escolhem inteligentemente seu caminho para se transformarem em movimento efetuados; portanto representa efetivamente o estado atual de devir daquilo que, em minha duração, está em vias de formação.¹⁹⁵

Mas em *A evolução criadora*¹⁹⁶, Bergson complexifica a relação do corpo com o espaço, e indaga:

[...] o corpo vivo, enfim, seria ele um corpo como os outros? Sem dúvida, ele consiste, ele próprio, em uma porção de extensão ligada ao resto da extensão, solidária do todo, submetida as mesmas leis físicas e químicas que governam toda e qualquer porção da matéria. Mas, ao passo que a subdivisão da matéria em corpos isolados e relativa a nossa percepção, ao passo que a constituição de sistemas fechados de pontos materiais e relativa a nossa ciência, o corpo vivo foi isolado e fechado pela própria natureza. E composto por partes heterogêneas que se completam umas às outras. Exerce funções diversas que se implicam mutuamente. E um indivíduo, e de nenhum outro objeto, nem mesmo do cristal, se pode dizer o mesmo, uma vez que um cristal não tem nem heterogeneidade de partes nem diversidade

¹⁹⁴ Ibidem, pág 177.

¹⁹⁵ Ibidem, págs 161 e 162.

¹⁹⁶ BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Tradução Bento Prado Neto - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

de funções. Sem dúvida, não é fácil determinar, mesmo no mundo organizado, o que é indivíduo e o que não é.¹⁹⁷

E ainda quanto ao espaço, em *Matéria e Memória*¹⁹⁸, o filósofo afirma que em decorrência da concepção conceitual de espaço instituída na modernidade a percepção e a consciência, regidas pela inteligência, se curvam e se apagam diante da utilidade e da intensidade da ação se encontrando inibido o movimento de reestabelecimento de solidariedade entre o presente e o passado. Pois

[...] o espaço é de fato o símbolo da fixidez e da divisibilidade ao infinito. A extensão concreta, ou seja, a diversidade das qualidades sensíveis, não está nele; é ele que colocamos nela. O espaço não é o suporte sobre o qual o movimento real se põe; é o movimento real, ao contrário, que o põe abaixo de si. Mas nossa imaginação, preocupada antes de tudo com a comodidade de expressão e as exigências da vida material, prefere inverter a ordem natural dos termos. Habituada a buscar seu ponto de apoio num mundo de imagens inteiramente construídas, imóveis, cuja fixidez aparente reflete sobre tudo a invariabilidade de nossas necessidades inferiores, ela não consegue deixar de ver o repouso como anterior à mobilidade, de tomá-lo por ponto de referência, de instalar-se nele, e de não perceber no movimento, enfim, senão uma variação de distância, o espaço precedendo ao movimento. Então, num espaço homogêneo e indefinidamente divisível nossa imaginação desenhará uma trajetória e fixará posições: aplicando a seguir o movimento contra a trajetória, o fará divisível como essa linha e, como ela, desprovido de qualidade.

Mas Bergson aponta como possibilidade de reversão da fixidez do espaço e conseqüentemente do movimento e imobilização do corpo o estímulo de sensações mais profundas decorrentes da imersão em um tempo não linear, na duração, na memória social.

A verdade é que o espaço não está fora de nós, e que ele não pertence a um grupo privilegiado de sensações. *Todas* as sensações participam da extensão; todas emitem na extensão raízes mais ou menos profundas; e as dificuldades do realismo vulgar vêm de que, o parentesco das sensações tendo sido extraído e posto à parte na forma de espaço indefinido e vazio, não vemos mais como essas sensações participam da extensão nem como se correspondem entre si.¹⁹⁹

Na concepção de Tempo de Bergson, como já vimos, o presente, o passado e o futuro se entrecruzam e contrariam a concepção linear. Nela o passado é parte integrante do presente, ao mesmo tempo que é um passado eterno reconstituído na atualização e condição para a passagem e o movimento no tempo, e é nele que é interligado o presente incessante que possibilita as projeções do futuro. Essa inter-relação, dos três estados de tempo, é que

¹⁹⁷Ibdem, pág.13.

¹⁹⁸BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*; Tradução Paulo Neves. 4ªEd. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2010. Pág.255 e 256.

¹⁹⁹ Ibidem, págs. 254 e 255.

influencia e determina o pensamento, as ações e a subjetividade do ser humano. E em *A Evolução Criadora*²⁰⁰ o filósofo afirma que “O tempo tem, para um ser vivo, exatamente tanta realidade quanta para uma ampulheta, na qual o reservatório de cima se esvazia enquanto o reservatório de baixo se preenche e na qual podemos recolocar as coisas no lugar virando o aparelho.”²⁰¹, e que

[...] o porvir está condenado a *suceder* ao presente em vez de ser dado a seu lado, é que ele não está perfeitamente determinado no momento presente e que, se o tempo ocupado por essa sucessão é algo diferente de um número, se tem, para a consciência que, nele está instalada, um valor e uma realidade absolutos, é que nele se criam incessantemente o imprevisível e o novo [...]²⁰².

E exemplifica como podemos perceber o tempo na construção de uma obra de arte:

[...] para o artista que cria uma imagem extraindo-a do fundo da alma, o tempo não é mais um acessório. Não é um intervalo que se poderia alongar ou encurtar sem lhe modificar o conteúdo. A duração de seu trabalho faz parte integrante de seu trabalho. Contraí-la ou dilatá-la seria modificar tanto a evolução psicológica que a preenche quanto a invenção que é seu termo. O tempo de invenção, aqui, é uma só e mesma coisa que a própria invenção. É o progresso de um pensamento que muda à medida que vai tomando corpo. Enfim, é um processo vital, algo como a maturação de uma ideia. [...] *O tempo é invenção ou não é nada.*²⁰³

O filósofo não só critica a concepção de tempo instituída pela Física moderna como afirma que paralelamente à ela deveria ser construído um novo gênero de conhecimento que pudesse refletir o próprio fluxo da duração, que exigisse do espírito a renúncia dos hábitos mecanicamente adquiridos face à utilidade e que possibilitasse que a simpatia, por esforço, solidariedade, nos colocasse no interior do devir.

[...] a física não pode levar em conta o tempo-invenção, adstrita como está ao método cinematográfico. Limita-se a contar as simultaneidades entre os acontecimentos constitutivos desse tempo e as posições do móvel T sobre sua trajetória. Desconecta esses acontecimentos do todo, que a cada instante reveste uma nova forma e lhes comunica uma novidade. Considera-os no estado abstrato, tais como seriam fora do todo vivo, isto é, em um tempo desenrolado em espaço. Retém somente os acontecimentos ou sistemas de acontecimentos que podem ser assim isolados sem que sofram uma deformação excessivamente profunda, porque apenas estes se prestam à aplicação de seu método. [...] a física moderna se distingue da antiga pelo fato de considerar todo e qualquer momento do tempo, ela repousa inteiramente sobre uma substituição do tempo-invenção pelo tempo-comprimento.²⁰⁴

²⁰⁰BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Tradução Bento Prado Neto - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

²⁰¹Ibidem, pág. 19.

²⁰²Ibidem, pág. 366 e 367.

²⁰³Ibidem, págs. 367 e 368.

²⁰⁴ Ibidem, pág. 369.

E assim, Bergson nos alerta sobre como: a fixidez impossibilita a percepção da íntima e movente correlação entre o corpo, o espaço e o tempo, despotencializando a ação criadora e transformadora do Tempo sobre o universo; a construção de conhecimento e as suas implicações sociais, políticas, culturais e educacionais, ao se tornarem subordinadas à inteligência e à metrificacão próprias da concepção científica e implementadas pelo sistema de poder capitalista, afetam diretamente os processos de subjetivação contemporâneo. Mas, simultaneamente, ele evidencia a ação marginal e revolucionária da arte, que se desenvolve em um tempo-invenção, como potência que contraria toda essa perspectiva imobilizadora hegemônica. E indica alternativas para a modificação dessa situação através do desenvolvimento de: estímulos que possibilitem o aprofundamento das nossas sensações e percepções para romper com a fixidez da perspectiva espacial e de problematizações que solicitem a intensificação do uso da consciência indo ao encontro com a virtualidade, ao *Élan Vital*, para expandir com a perspectiva limitada do corpo.

Seu pensamento possibilita a construção de estratégias e ações para reconectar os acontecimentos ao todo e alcançar o tempo-invenção a partir do desenvolvimento nas aulas de estímulos para a experimentação, nas pesquisas de movimento e nos laboratórios, possibilitando que o/a aluno/a amplie a sua perspectiva sobre a matéria em movimento perante o contínuo da vida no real, e através da promoção e na provocação das reviravoltas para que ele/as agreguem à inteligência a intuição. Mas, perante as dificuldades cotidianas observadas e para atingir tal aprofundamento da percepção, eu volto a buscar Bergson mais pistas sobre como conduzir esse processo.

E assim sigo questionando: Como garantir a permanência do engendramento nesse tempo-invenção e com o corpo dançante do/as alunos/as para potencializar e manter as sensações, as percepções e as lembranças, trazidas consciente e inconscientemente, durante os laboratórios, os ensaios coreográficos e apresentação coreográfica se percebo que o movimento perde a sua vida durante os processos? Se cada indivíduo é único perante o Tempo como podemos atender às essas diferenças se recorrermos ao tempo métrico, o 7 e 8 comumente utilizado nas construções das frases coreográficas que imprime uma duração única para todos, e o espaço imobilizado e sem vida para a construções de figuras e deslocamentos geométricos no palco? Como utilizar, sem que se torne enfadonha, com alunos do ensino fundamental a imitação com o objetivo de exauri-la na busca da diferença e criação?

Volto-me agora para a compreensão sobre o espírito na perspectiva de Bergson, pois se o corpo e o espírito se integram na constituição de um indivíduo que se faz e transforma continuamente perante o tempo, posso então, encontrar nele mais pistas sobre como conduzir os processos de ensino.

Em *A Energia Espiritual*²⁰⁵ Bergson articula diretamente o espírito ao corpo, o espírito à consciência e a consciência à memória. Quanto a relação do espírito e o corpo ele concorda com o senso comum, critica a ação da metafísica e o pensamento científico moderno, ao afirmar que

[...] captamos algo que se estende muito além do corpo no espaço e que perdura ao longo do tempo, algo que pede ou impõe ao corpo movimentos imprevisíveis e livres: esse algo que transborda do corpo por todos os lados e que recriando a si mesmo cria atos é o “eu”, é a “alma”, é o espírito – sendo o espírito precisamente uma força que pode extrair de si mesma mais do que contém, devolver mais do que recebe, dar mais do que tem. É isso que acreditamos ver. É o que aparenta.²⁰⁶

E a consciência?

[...] consciência significa primeiramente memória. A memória pode ter pouca amplitude; pode não reter mais do aquilo que acaba de acontecer; mas a memória está aí, ou então a consciência não está. [...] toda a consciência é memória-conservação e acumulação do passado no presente. Mas toda consciência é antecipação do futuro. A atenção é uma espera, e não há consciência sem uma certa atenção para a vida. [...] Toda a ação é uma invasão no futuro. Reter o que já não é, antecipar o que não é: eis aí portanto a primeira função da consciência.²⁰⁷

Como se constitui esse processo de consciência no corpo? Segundo Bergson no ser consciente é através do cérebro, ao escolher determinado mecanismo motor complexo para uma ação, e do sistema nervoso, perante uma reação imediata, que a consciência trabalha. “O cérebro é um órgão de escolha.”²⁰⁸, mas para escolher é necessário pensar o que e como fazer e para isso temos que recordar. A consciência é imanente ao ser, perante as ações automáticas ela se retira, enquanto nas espontâneas ela se exalta. As variações de intensidade e profundidade da nossa consciência estão diretamente ligadas à capacidade criativa, à respostas no momento hesitação ou de crise, que ativam a zona de indeterminação, resultando em risco e em aventura. A consciência aproveita a *elasticidade* da matéria para se instalar e

²⁰⁵BERGSON, Henri. *A Energia Espiritual*. Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

²⁰⁶ Ibidem, pág. 31.

²⁰⁷ Ibidem, pág. 5.

²⁰⁸ Ibidem, pág. 9.

dilatar-se em decorrência do aumento da quantidade de indeterminação, pois ela dispõe do tempo.

Mas a consciência também:

Por outro lado, pode abandonar a faculdade de agir e de escolher, cujo esboço traz em si, e arranjar-se para obter ali mesmo tudo de que precisa, em vez de ir busca-lo; isso é então a existência segura, tranquila, burguesa, mas é também o torpor, primeiro efeito da imobilidade; dentro em breve é o entorpecimento definitivo, é a inconsciência.²⁰⁹

Como ela se acumula na matéria? Todas as nossas sensações são condensadas em um instante na nossa consciência pessoal, “Situada na confluência entre a consciência e a matéria, a sensação condensa na duração o que é atributo nosso, e que caracteriza a nossa consciência, períodos imensos do que poderíamos chamar, por extensão, de duração das coisas.”²¹⁰. A nossa percepção contrai os eventos da matéria a favor da nossa ação, e “Quanto maior é a porção do passado que cabe em seu presente, mais pesada é a massa que ele lança no futuro[...] sua ação como uma flecha, dispara para frente com tanto mais força quanto mais retesada para trás era sua representação”.²¹¹

A consciência opera por dois métodos complementares: de um lado, por uma ação explosiva que libera em um instante, na direção escolhida, uma energia que a matéria acumulou durante longo tempo; do outro, por um trabalho de contração que concentra nessa único instante o número incalculável de pequenos eventos que a matéria realiza, e que resume em uma palavra a imensidade de uma história.²¹²

Bergson converge o espírito no corpo, e afirma que “[...] nada mais evidentemente real do que a consciência, e o espírito humano é a própria consciência. Ora a consciência significa antes de tudo a memória.”²¹³. Memória que possibilita e está intimamente ligada à ação da percepção. A lembrança duplica a todo o instante a percepção, “[...] nascendo com ela, desenvolvendo-se ao mesmo tempo que ela, sobrevivendo a ela, precisamente porque é de natureza diferente”²¹⁴:

Na verdade, é a lembrança que nos faz ver e ouvir, e a percepção seria incapaz, por si só, de evocar a lembrança que se assemelha a ela, visto que para isso seria preciso que já tivesse tomado forma e estivesse suficientemente completa; ora, ela só se torna percepção completa e adquire uma forma distinta graças justamente à lembrança, que se insinua nela e lhe fornece a maior parte da sua matéria. Mas, se é assim, é preciso que seja o

²⁰⁹ Ibidem, pág. 11 e 12.

²¹⁰ Ibidem, pág. 15.

²¹¹ Ibidem, pág. 15.

²¹² Ibidem, pág. 16.

²¹³ Ibidem, pág. 55.

²¹⁴ Ibidem, pág. 134.

sentido, antes de tudo, que nos guie na reconstituição das formas e dos sons.²¹⁵

Como se constitui o processo de percepção em relação à constituição de lembranças e da consciência? Segundo o filósofo a percepção “*dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo.*”²¹⁶ e ela

[...] encontra-se originariamente antes nas coisas do que no espírito, antes fora de nós do que em nós. As percepções de diversos tipos assinalam algumas das muitas direções verdadeiras da realidade. Mas essa percepção que coincide com seu objeto, acrescentávamos, existe mais de direito do que de fato: ela teria lugar no instantâneo. Na percepção concreta intervém a memória, e a subjetividade das qualidades sensíveis deve-se justamente ao fato de nossa consciência, que desde o início não é senão memória, prolongar uns nos outros, para condensá-los numa intuição única, uma pluralidade de momentos.²¹⁷

Vamos entender a relação entre a percepção e a lembrança.

Toda descrição clara de um estado psicológico faz-se por imagens, e acabamos de dizer que a lembrança de uma imagem não é imagem. Portanto a lembrança pura só poderá ser descrita de modo vago, em termos metafóricos. Digamos, como explicávamos em *Matéria e Memória*, que ela está para a percepção assim como a imagem vista no espelho está para o objeto colocado diante dele. O objeto é tocado tanto quanto é visto; age sobre nós como agimos sobre ele; está pleno de ações possíveis, é atual. A imagem é virtual e, apesar de semelhante ao objeto, não é capaz de fazer nada do que ele faz. Nossa existência atual, à medida que desenrola no tempo, também é acompanhada de uma existência virtual, de uma imagem em espelho. Cada momento de nossa vida oferece portanto dois aspectos: é atual e virtual, percepção de um lado e lembrança do outro; cinde-se ao mesmo tempo que se apresenta. Ou melhor, consiste justamente nessa cisão, pois o instante presente, sempre em andamento, limite fugaz entre o passado imediato que não existe ainda, se reduziria a uma simples abstração se não fosse precisamente o espelho móvel que reflete incessantemente a percepção como lembrança.²¹⁸

A lembrança como reflexo da percepção representa sob duas formas a partir do reconhecimento: evocando uma percepção passada do nosso passado em geral que a percepção presente parece repetir, ou, perante um sentimento de familiaridade que acompanha a percepção presente solicitar a *lembrança do presente* para invadir o futuro. Utilizamos usualmente esse complexo sistema de representações, seja para rememorar, ouvir, pensar ou compreender o pensamento do outro, e perante à ele a nossa inteligência entra em ação e pode

²¹⁵ Ibidem, págs. 170 e 171.

²¹⁶ Ibidem, pág. 29.

²¹⁷ Ibidem, pág. 257.

²¹⁸ Ibidem, pág. 134.

tomar duas atitudes distintas, uma de tensão realizando um esforço intelectual e uma outra de relaxamento onde o esforço está ausente.

Podemos perceber que chegamos na inteligência e que ela é muito significativa durante esse processo, pois é a partir do predomínio do seu uso que teremos dois tipos de representação: a espontânea e a voluntária, que estão intimamente ligadas ao grau de atenção e implicam na concentração que é interdependente do esforço intelectual. Na evocação voluntária da lembrança atravessamos diferentes planos de consciência com a preocupação de que teremos que rememorar mais tarde o apreendido, enquanto na espontânea a apreensão é indiferente e o que importa é a evocação imediata como resposta. Mas, o comum durante o processo de representação é a utilização simultânea da memória inteligente e a maquinal.

É por isso que empregamos simultânea ou sucessivamente os mais diversos processos, pondo em ação a memória maquinal tanto quanto a memória inteligente, justapondo entre si as imagens auditivas, visuais e motoras para retê-las com exatidão em estado bruto ou, ao contrário, procurando substituí-las por uma ideia simples que expresse seu sentido e possibilite, se for o caso, a reconstituição da série. Também é por isso que, quando chega o momento de rememorar, não recorremos exclusivamente à inteligência nem exclusivamente ao automatismo: automatismo e reflexão unem-se aqui intimamente, a imagem evocando a imagem ao mesmo tempo que o espírito trabalha com representações menos concretas. Daí a extrema dificuldade que sentimos para definir com precisão a diferença entre as duas atitudes que o espírito toma quando evoca maquinalmente todas as partes de uma lembrança complexa e quando, ao contrário, as reconstitui ativamente.²¹⁹

Mas Bergson também sinaliza que a “[...]facilidade de evocação de uma lembrança complexa estaria na razão direta da tendência de seus elementos para estenderem-se num mesmo plano de consciência.”²²⁰ E que ao contrário “[...]se a evocação for acompanhada por esforço é porque o espírito se move de um plano para o outro.”²²¹ E evidencia que “A maioria dos atos de evocação compreende simultaneamente uma descida de esquema rumo à imagem e um passeio dentre as próprias imagens.”²²²

Quando deixamos nossa memória vagar ao acaso, sem esforço, as imagens sucedem-se umas às outras, todas situadas num mesmo plano de consciência. Ao contrário, quando nos esforçamos para lembrar, parece que nos concentramos num patamar superior para em seguida descermos progressivamente rumo às imagens a evocar. Se, no primeiro caso, associando imagens com imagens, nos movermos com um movimento que chamaremos, por exemplo, de horizontal, num plano único, será preciso dizer que no segundo caso o movimento é vertical e nos faz passar de um

²¹⁹ Ibidem, pág 156.

²²⁰ Ibidem, pág 159.

²²¹ Ibidem, pág 159.

²²² Ibidem, pág 166.

plano para um outro. No primeiro caso, as imagens são homogêneas entre si, mas representativas de objetos diferentes; no segundo caso, um único objeto é representado em todos os momentos da operação, mas o é de modos diferentes, por estados intelectuais heterogêneos entre si, ora esquemas ora imagens, com o esquema tendendo para a imagem à medida que o movimento de descida se acentua. Enfim, todos temos o sentimento bem nítido de uma operação que prosseguiria em extensão e superfície num caso, em intensidade e profundidade no outro.²²³

Mas “[...]o esforço de evocação consiste em converter uma representação esquemática, cujos elementos se interpenetram, numa representação imagética cujas partes se justapõem.”²²⁴, mas como se aciona e se dá o processo de interpretação? Bergson afirma que ele se dá através do ato de intelecção, e que existe dois tipos de intelecção: a automática onde a interpretação das sensações resulta em movimento e o espírito permanece em um único plano e a autêntica em que o espírito vai e vem entre as percepções ou imagens por um lado e pela sua significação por um outro, para compreender e reencontrar por nós mesmos a sua significação possibilitando a sua recriação.

Um primeiro contato com a imagem imprime ao pensamento abstrato sua direção. Em seguida ele se desenvolve em imagens representadas, que por sua vez tomam contato com as imagens percebidas, seguem-lhes o rastro, esforçam-se por recobri-las. Quando a superposição fica perfeita, a percepção é completamente interpretada.²²⁵

Bergson abre um breve parêntesis e tece uma correlação entre a atenção sensorial e a atenção voluntária, “Na atenção, que prestamos maquinalmente, há movimentos e atitudes favoráveis à percepção distinta, que respondem ao apelo da percepção confusa”²²⁶, e também evidencia que “[...] não parece que possa haver atenção voluntária sem uma ‘pré-percepção’ [...] uma hipótese referente à significação do que vai perceber e à relação provável dessa percepção com certos elementos de experiência passada.”²²⁷.

Toda essa exposição teórica do filósofo nos indicam ações que podem ser tomadas no dia a dia com o intuito de devolver à esse corpo o seu real tamanho, torná-lo novamente movente. Parece redundante falar em corpo em movimento em aulas de dança, mas podemos perceber que não o é. O movimento se faz para além ou aquém da aparência. O que vai garantir que esse movimento seja engendrado com o corpo é a forma como o processo será proposto. Se o aluno/a não utiliza a sua atenção e repete automaticamente o movimento, ele

²²³ Ibidem, pág 166.

²²⁴ Ibidem, pág 167.

²²⁵ Ibidem, pág 171.

²²⁶ Ibidem, pág 172.

²²⁷ Ibidem, pág 172.

reduz a sua capacidade perceptiva, e com isso a constituição de lembranças, utiliza predominantemente a atenção sensorial, não solicita um esforço intelectual que provoca estados intelectivos heterogêneos oriundos de diferentes planos e com isso também não acessa a representação imagética, persistindo na representação esquemática.

Outro dado interessante para a tese é apontado pelo filósofo sobre a necessidade da pré-percepção para alcançarmos a atenção voluntária, pois podemos correlacioná-la à contextualização e ao fazer da Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa. Na contextualização a pré-percepção solicita uma preparação intelectual para a apresentação dos conteúdos que vão ser utilizados pela temática do PPP, tão necessária perante as carências que encontramos durante a formação dos/as alunos/as, e quanto ao fazer podemos associá-la como um pré-requisito necessário perante às distintas experiências que serão provocadas durante os processos de pesquisa de movimento. E nesse sentido, e face a heterogeneidade que encontramos nas turmas, devemos apresentar propostas que atendam às diferenças mas que não deixem de solicitar algum esforço na experimentação e elaboração criativa, assim como também deveremos atender às propostas de movimentos trazidas pelo/as aluno/as que contribuam para a construção de novas imagens que podem estimular outras lembranças que serão utilizadas na criação de novos movimentos garantindo o uso simultaneamente da memória maquinal e da inteligente de todos os envolvidos no processo. O cuidado no desenvolvimento dessas atividades será sempre o de provocar esforços voluntários que solicitem lembranças complexas e que contribuam para a constituição subjetiva do/a aluno/a.

O filósofo conclui que a mais alta forma de esforço intelectual provém do esforço de invenção. Pois para alcançar a solução do problema a pessoa imagina o resultado: “Transporta-se de um salto para o resultado completo, para o fim que trata realizar: todo o esforço de invenção é então uma tentativa para preencher o intervalo por sobre o qual ela saltou e chegar novamente a este fim, agora seguindo o fio contínuo dos meios que o realizariam.”²²⁸. A partir dessa proposição ele afirma que “[...] o todo se apresenta como um esquema e que a invenção consiste precisamente em converter o esquema em imagem.”²²⁹

O inventor que quer construir certa máquina representa-se o trabalho a ser obtido. A forma abstrata desse trabalho evoca sucessivamente em seu espírito, à custa de tateios e experiências, a forma concreta dos diversos movimentos componentes que realizariam o movimento total, depois as das peças e das combinações de peças capazes de produzir esses movimentos parciais. Nesse preciso momento a invenção tomou corpo: a representação esquemática tornou-se representação imagética. O escritor que faz romance,

²²⁸ Ibidem, pág 174.

²²⁹ Ibidem, pág 174.

o ator dramático que cria personagens e situações, o músico que compõe uma sinfonia e o poeta que compõe uma ode, todos têm primeiro no espírito algo simples e abstrato, ou seja, incorpóreo.

Mas, o processo inventivo ou criador, segundo Bergson, carrega consigo as suas peculiaridades, nele: os esquemas não são imutáveis durante o processo; ele é modificado pelas próprias imagens com que procura preencher-se; da imagem definitiva nada pode restar do esquema primitivo e a criação pode reagir à ideia ou a sentimento que deveria expressar, parcela do imprevisto que possibilita que a imagem modifique ou faça com que o esquema original desapareça. Ele cita o filósofo francês Théodule Ribot, que apresenta duas formas distintas de imaginação criadora: “[...]uma intuitiva e a outra, reflexiva. A primeira vai da unidade para os detalhes..., a segunda caminha dos detalhes para a unidade vagamente divisada. Começa por um fragmento que serve de arranque e vai se completando pouco a pouco[...]”²³⁰.

Em outras palavras, em vez de um esquema único, com formas móveis e rígidas, que de imediato é distintamente concebido, pode haver um esquema elástico ou movente, cujos contornos o espírito se recusa a definir, porque espera sua decisão das próprias imagens que o esquema deve atrair para tomar corpo. Mas, quer o esquema seja fixo ou móvel, é durante seu desenvolvimento em imagens que surge o sentimento de esforço intelectual.²³¹

Mas só há esforço quando o trabalho é difícil, quando leva um maior tempo para ser concluído, e “Quem diz esforço diz desaceleração e demora. [...] é preciso que o tempo de espera seja preenchido de uma certa maneira, isto é, que nele suceda uma diversidade muito particular de estados.”²³². Os estados correspondem ao número de tentativas de imagens para serem inseridas no esquema ou de modificações aceitas pelo esquema na tradução em imagens, a contribuição da hesitação.

Um exemplo muito interessante para esse trabalho é dado por Bergson quando nos apresenta a dança como um movimento complexo onde há uma associação entre o esforço corporal e o intelectual e que para perceber a imagem nítida e definitiva da dança é preciso começar pela execução, adquirir algum hábito em dançar. Pois durante o processo de aprendizagem a imagem visual vai variar a medida que forem adquiridas as imagens motoras por ela evocadas.

[...] essas imagens motoras, evocadas por ela porém mais precisas do que ela, invadem-na e mesmo tendem a suplantá-la. Na verdade, a parte útil

²³⁰ Ibidem, pág 176.

²³¹ Ibidem, pág 176.

²³² Ibidem, pág 177.

dessa representação não é puramente visual nem puramente motora; é ambas ao mesmo tempo, estando o desenho de relações, principalmente temporais, entre as partes sucessivas do movimento a ser executado. Uma representação desse tipo, em que são figuradas sobretudo relações, parece muito com o que chamávamos de esquema. [...] o esquema, representação cada vez mais abstrata do movimento a ser executado, deverá preencher-se com todas as sensações motoras que correspondem ao movimento executando-se. Ele só pode fazer isso evocando uma a uma as representações dessas sensações ou, para falar como Bastian, as ‘imagens cinestésicas’ dos movimentos parciais, elementares, que compõem o movimento total: à medida que se reavivam, essas lembranças de sensações motoras vão se convertendo em sensações motoras reais e conseqüentemente em movimentos executados. Mas é necessário que possuamos essas imagens motoras. Isso significa que, para adquirir o hábito de um movimento complexo como o da valsa, é preciso já ter o hábito dos movimentos elementares nos quais a valsa se decompõem. [...] A aprendizagem da valsa consistirá em obter dessas imagens cinestésicas diversas, já antigas, uma nova sistematização que lhes permita inserirem-se juntas no esquema. Trata-se, também aqui, de desenvolver um esquema de imagens. Mas o antigo agrupamento luta contra o novo.²³³

Segundo o filósofo, durante o processo da invenção o esforço será acentuado quanto maior forem as lutas, negociações e oscilações, e assim nele e dele poderemos ter

[...] o sentimento nítido de uma forma de organização, variável sem dúvida, mas anterior aos elementos que devem organizar-se; depois, de uma concorrência entre os próprios elementos; e por fim, se a invenção resultar bem, de um equilíbrio que é uma adaptação recíproca entre a forma e a matéria.²³⁴

Enfim, chegamos à afecção, ela que possibilita que aluno/as se sintam envolvidos e construtores dos processos criativos, e que permaneçam nas aulas no programa. Como ficam as sensações nesse processo de constituição de consciência que ocorre durante os jogos de representação? “Concebe-se que essas oscilações mentais tenham seus harmônicos sensoriais. Concebe-se que essa indecisão da inteligência se prolongue numa *inquiétude* do corpo. As sensações características do esforço intelectual expressariam justamente essa suspensão e *inquiétude*”.²³⁵

Temos uma tendência para encenar exteriormente nossos pensamentos, e a consciência que temos dessa interpretação se realizando reverte, por uma série de ricochete, para o próprio pensamento. Daí a emoção, que habitualmente tem como centro uma representação, mas em que sobretudo estão visíveis as sensações nas quais essa representação estão aqui numa continuidade tão perfeita que não saberia dizer onde termina uma, onde começam as outras. E é isso que a consciência, colocando-se no meio e fazendo uma média, erige o sentimento em estado *sui generis*, intermediário entre a sensação e a representação.²³⁶

²³³Ibdem, pág 179 e 180.

²³⁴ Ibidem, pág 181 e 182.

²³⁵ Ibidem, pág 183.

²³⁶ Ibidem, pág 183 e 184.

Podemos concluir que o esforço intelectual possibilita a “materialização crescente do imaterial que é a característica da atividade vital.”²³⁷. E que ele:

[...] É, no estado aberto, o que a imagem é no estado fechado. Apresenta em termos de *devir*, dinamicamente, o que as imagens nos dão como *já pronto*, em estado estático. Presente e atuando no trabalho de evocação das imagens, ele se desvanece e desaparece atrás das imagens evocadas, tendo concluído sua obra. A imagem com contornos definitivos desenha o que foi. Uma inteligência que operasse apenas com imagens desse gênero só poderia recompor seu passado identicamente, ou tomar dele elementos fixos para recompô-los numa outra ordem, por um trabalho de mosaico. Mas para a uma inteligência flexível, capaz de utilizar sua experiência passada recurvando-a de acordo com as linhas do presente, é preciso, ao lado da imagem, uma representação de ordem diferente, sempre capaz de realizar-se em imagens nas sempre distintas delas. O esquema não é outra coisa.²³⁸

A partir do processo de invenção apresentado por Bergson percebemos indicações de como proceder em nossas aulas para restituir ao corpo o seu tamanho original e compreendemos como é importante que o/a aluno/a perceba o alcance conscientemente da porção virtual do seu corpo. Ou seja, afetá-los para o esforço da invenção é propiciar experimentações, é intervir no intervalo de ação entre o estímulo e a resposta, agir diretamente na duração, ocasionando uma variação de intensidade antes da resposta para romper com o automatismo dos processos intelectivos ou sensório-motores buscando mudanças subjetivas durante o processo. Ao aumentar o intervalo entre as imagens e os esquemas, a partir da evocação do esforço corporal e intelectual, solicitamos a disjunção do tempo, o contato com a memória e rompemos com a representação esquemática que reduz e imobiliza a vida.

Nessa perspectiva o/a aluno/a não só passa a reconhecer o corpo como a junção da matéria e do espírito como passa a compreender o esquema como variação e a imagem como falta, incompletude, solicitando sempre outras para a restituição da vida. Nesse sentido é que devemos empreender atividades que provoquem um maior esforço intelectual e corporal, um maior nível de atenção, uma maior número de imagens na memória, um deslocamento entre diferentes planos de memórias e por fim uma dinâmica que possibilite uma maior ação do afeto potencializando a percepção, a consciência, a intelecção e a lembrança para chegarmos ao engendramento e à emoção criadora. Movimento que constitui a resistência e a luta à favor da restituição da experiência vivida, da liberdade e da possibilidade de criação do e no indivíduo.

²³⁷ Ibidem, pág 189.

²³⁸ Ibidem, pág 187.

A referência sobre imagem e representação de Bergson possibilita a construção de imagens de forma crítica, problematizando a utilização de imagens que são recortadas de acordo com a utilidade do momento e que por serem sempre incompletas nunca percebemos tudo o que há nelas em decorrência de serem destituídas e fixadas fora da ação do Tempo. Sua perspectiva indica a proposição de recuperação do movimento das imagens através do confronto de múltiplas imagens ou de uma constelação e uma nova forma de conhecer que recupera o fluxo interrompido da vida, possibilitando engendramentos que constituem novas imagens que podem ser encarnadas pelo corpo mergulhado no Tempo, contribuição importante durante os processos de ensino e coreográficos.

Bergson em *As Duas Fontes da Moral e da Religião*²³⁹ também apresenta uma problematização social e política sobre a constituição do indivíduo ao afirmar que o nosso corpo segue uma forma preestabelecida pela representação articulando as nossas ações motoras às nossas ações sociais enquadrando e esvaziando a nossa experiência imediata do mundo, despotencializando as nossas singularidades. E quanto a representação ele afirma que é ela que torna familiar as nossas relações com o exterior, que cria e predefine referências para o mundo e os objetos constituindo um modelo retroativo e fixo que impede a nossa experiência.

Cultivar este “eu social” é essencial da nossa obrigação perante a sociedade. [...]nenhum de nós se poderia isolar dela em absoluto. Não o quereria fazer, porque sente bem que a maior parte da sua força vem dela, [...] Mas não o poderia também fazer, ainda que o quisesse, porque a sua memória e a sua imaginação vivem do que a sociedade pôs nelas, porque a alma da sociedade é imanente à linguagem que fala, e porque ainda que ninguém mais esteja presente, ainda que se limite a pensar, continua a falar de si para consigo. Em vão tentaríamos representarmo-nos um indivíduo desprendido de toda a vida social. e que deve às exigências incessantemente renovadas da vida social.²⁴⁰

O nosso corpo para atender às nossas necessidades básicas consolida um conjunto de hábitos para atender às relações sociais que são mediadas pela nossa subjetividade. Esses vínculos que se repetem e se solidificam nos ajustando aos costumes e convenções em prol dos nossos interesses práticos e em troca de um sentimento de pertencimento e proteção, nos leva à uma obediência moral e obrigação social na sociedade. Esses hábitos ou costumes são mecanismos resistentes às mudanças, formados a partir da repetição que limita a vida a um repetir a si mesma, a fechar-se num esquema, num movimento conservador e adaptativo

²³⁹ BERGSON, Henri. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Tradução Miguel Serras Pereira. Rio de Janeiro: Ed.Livraria Almedina, 2005.

²⁴⁰ *Ibidem*, pág 28.

imane para garantir a perpetuação na ordem da existência. Por conta deles nos tornamos *autômatos*, segundo Bergson, ou *sonâmbulos*, como Tarde, nos sujeitando aos padrões preestabelecidos e limitando a criação de novas maneiras de perceber, sentir, agir e pensar.

[...] um imperativo absolutamente categórico é de natureza instintiva ou sonambúlica: desempenhado como tal no estado normal, representado como tal se a reflexão desperta tempo suficiente para que ele possa se formular, não o tempo suficiente para que ele possa buscar razões. Mas então não é evidente que, em um ser racional, um imperativo tenderá a tomar forma categórica quanto mais a atividade desempenhada, ainda que inteligente, tender a tomar a forma instintiva? Mas uma atividade que, de início inteligente, caminha na direção de uma imitação do instinto é precisamente o que chamamos no homem de um hábito [...] Seria então impressionante que, no curto momento que separa a obrigação puramente vivida da obrigação plenamente representada e justificada por todo tipo de razões, a obrigação tome a forma de um imperativo categórico: “é preciso porque é preciso?”²⁴¹

Porém, à esta tendência adaptativa existe uma outra tendência que visa à criação e a transformação com a qual podemos transformar a nós mesmos, e nela a *afecção* tem um papel importante, como já vimos, pois age no intervalo entre a recepção e a ação do corpo, ponto de partida para a criação. Ela é *indeterminação* e possibilita a abertura do corpo a uma dimensão temporal para a criação de resistência contra as representações, signos e situações codificadas e consolidadas.

[...]Mas então não se insiste o bastante na diversidade; estabelece-se uma faculdade geral de nos interessarmos que, sempre a mesma, ainda não se diversificaria a não ser por aplicação maior ou menor ao seu objeto. Não falemos, pois, de interesse em geral. Digamos que o problema que inspirou interesse é uma representação dobrada por uma emoção, e que a emoção, sendo ao mesmo tempo a curiosidade, o desejo e a alegria antecipada de resolvermos um problema determinado, é única como a representação. É ela que impele a inteligência em frente apesar dos obstáculos. É ela que sobretudo que vivifica, ou antes vitaliza, os elementos intelectuais com os quais fará corpo, recolhe a todo o momento o que virá a poder organizar-se com eles e obtém, por fim, do enunciado do problema o seu desabrochar em solução. O que não será isto na literatura e na arte! A obra genial saiu, as mais das vezes, de uma emoção única no seu gênero, que teríamos crido inexprimível, e quis exprimir-se. Mas não acontecerá o mesmo com toda a obra, por imperfeita que seja, em que entra uma parte da criação? Quem quer que se tenha exercitado na composição literária terá podido comprovar a diferença entre a inteligência deixada a si mesma e a que é consumida pelo fogo da emoção original e única, nascida de uma coincidência entre o autor e o seu sujeito, quer dizer da intuição.

²⁴¹ Ibidem, pág 36 e 37.

E não posso deixar, nesse momento, de retornar à Benjamin em *Magia e Técnica, Arte e Política*²⁴², quando ele se refere à brincadeira da criança e a relação entre o ritmo, o afeto e a potencialização do processo de repetição na *História cultural do brinquedo*. Assim como Bergson, Benjamin chama a nossa atenção para o nosso ritmo original como possibilidade de nos tornarmos “[...]senhores de nós mesmos”²⁴³ ao afirmar que “[...] antes que o amor externo nos faça penetrar na existência e nos ritmos frequentemente hostis de um ser humano estranho, ensaiamos primeiro com os ritmos originais que se manifestam, em suas formas mais simples, nesses jogos com coisas inanimadas.”²⁴⁴ E nos encaminha para uma reflexão sobre a repetição como potência:

Enfim, esse estudo deveria investigar a grande lei que, além de todas as regras e ritmos individuais, rege o mundo da brincadeira em sua totalidade: a lei da repetição. Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como “brincar outra vez”. A obscura compulsão de repetição não é menos violenta nem menos astuta na brincadeira que no sexo. [...]Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida. [...]Somente, ela não quer fazer a mesma coisa apenas duas vezes, mas sempre de novo, cem e mil vezes. [...] A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início. Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen* (brincar e representar): repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo”, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora.²⁴⁵

E é assim que chegamos à Deleuze²⁴⁶ na tese, para aprofundar essa investigação sobre a repetição e a singularidade composta e imposta pelas relações na sociedade e para buscar argumentos e conceitos com os quais poderemos, através da relação do corpo com o Tempo e do ensino da dança, romper conceitos contemporâneos como a identidade e a representação constituídos a partir da semelhança e de acordo com interesses políticos instituídos que convencionam as nossas formas de percepção e os sentidos da realidade através da fixação das nossas subjetividades.

“Dê-me portanto um corpo”: esta é a fórmula da reversão filosófica. O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não

²⁴² BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin-7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁴³ Ibidem, pág.252.

²⁴⁴ Ibidem, pág.252.

²⁴⁵ Ibidem, pág.252 e 253.

²⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-Tempo*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro; Revisão Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013. Pág.227.

que o corpo pense, porém obstinado e teimoso, ele força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida. Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. “Não sabemos sequer o que um corpo pode”²⁴⁷: no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas.

Para isso vamos imergir no pensamento do filósofo para compreender a intrínseca relação existente entre o corpo e o processo de subjetivação, o corpo e as dobras e o corpo e cartografia buscando uma geografia que nos indique como potencializar simultaneamente tanto o corpo como os processos de ensino da dança para o NA, para atingir no que diz respeito à sua metodologia uma perspectiva movente e no que diz respeito ao corpo o resgate da singularidade composta no Tempo e repleta de diferenças. Sigo agora no estudo, principalmente, a partir das obras de Deleuze, Guattari e Rolnik, para posteriormente buscar em José Gil informações e concluir a investigação sobre a subjetividade e a imanência do e no corpo perante à deriva no tempo nos processos coreográficos.

3.2 – A subjetividade na deriva

*“O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida.”*²⁴⁷

Início minha reflexão sobre a subjetividade a partir de referências teóricas de Deleuze sobre os conceitos de corpo e Tempo com a intenção de provocar em meu pensamento desterritorializações e reterritorializações que possibilitem a criação de ações críticas e políticas de intervenção durante os processos de ensino de dança em âmbito do ensino fundamental. Meu intuito, a partir dessa instrumentalização, é contribuir para a conscientização dos alunos sobre: a composição fluida, fragmentária, mas potente do corpo e da subjetividade no Tempo; a diferença e a possibilidade de transformação de si e da realidade.

Deleuze se utiliza da colagem para a construção de uma geografia do pensamento. Na sua filosofia da multiplicidade o espaço diferencial é potencializado e se torna um instrumento

²⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *A imagem-Tempo. Cinema 2* Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro; Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013. Pág.227.

teórico para estimular as articulações, atualizações e virtualizações colocando em movimento o nosso pensamento perante o devir.

O Tempo é movimento que impulsiona as diferenças ao infinito, compositor de corpos que se constituem em dobras e desdobras onde as diferenças subjetivas, em um embate entre o tempo histórico e o tempo do devir e através das repetições, caminham compondo uma cartografia rizomática que ora compõe territórios que vão ao encontro com a perspectiva molar ora desterritorializações provenientes de revoluções moleculares que possibilitam aos indivíduos o rompimento dos clichês e do processo de rostificação determinados pela sociedade capitalística

O Tempo é um elemento paradoxal, produtor de memórias, de movimento difuso que impulsiona as diferenças ao infinito. Se dá aos saltos, acelerações, rupturas e através de fendas, transita entre diferentes planos temporais provocando a síntese dos tempos. É a duração de Bergson, tempo da experimentação, das vivências, tempo não de *Cronos* e sim de *Aion*, “[...]o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos, que compreendem uns com relação aos outros o futuro e o passado.”²⁴⁸

A memória é multiplicidade, produção criativa, é movimento. Deleuze a transforma em um instrumento teórico capaz de cartografar e avaliar os deslocamentos entre os mapas constituídos nos fluxos temporais dissimétricos e coexistentes entre si. Ela sob a ação do tempo constitui a singularidade dos indivíduos, e surge do hábito, da repetição, do engendramento do indivíduo com o outro, com as coisas a partir da afecção do espírito pelo meio externo, processo que resulta simultaneamente na construção do conhecimento e de si.

Na sua colagem ele apresenta o pensamento de outros filósofos, mas me deterei, em decorrência do interesse da tese, aos pensamento de Leibniz e Bergson principalmente onde Deleuze amplifica e complexifica a relação do corpo com o inconsciente e a representação e de Tarde onde se aproxima nos processos de individuação através do contágio, da osmose. Espero encontrar na filosofia de Deleuze elementos teóricos que me possibilitem recolocar a metodologia do NA em movimento para provocar o desenvolvimento subjetivo numa perspectiva mais crítica e política e conseqüentemente a efetiva construção do processo de cidadania do/as aluno/as através da dança proposto tanto pelos PCNs como pela própria metodologia. Além das suas obras também me aproximarei das obras de Guattari, Rolnik e

²⁴⁸ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. Pág 169.

seu comentador Roberto Machado para compor um mapa que irá nortear o meu pensamento. Vamos à Gilles Deleuze.

Deleuze afirma que o corpo é pensamento. Mas o que é o pensamento para ele? E qual é a dimensão que ele toma na construção da subjetividade dos indivíduos? O filósofo afirma em *O que é a filosofia?*²⁴⁹ que:

“Orientar-se no pensamento” não implica nem um ponto de referência objetivo, nem um móvel que se experimentasse como sujeito e que por isso, desejaria o infinito ou teria necessidade dele. O movimento tomou tudo, e não há lugar nenhum para um sujeito e um objeto que não podem ser senão conceitos. O que está em movimento é o próprio horizonte: o horizonte relativo se distancia quando o sujeito avança, mas o horizonte absoluto, nós estamos nele sempre e já, no plano da imanência. O que define o movimento infinito é uma ida e volta, porque ele não vai na direção de uma destinação sem já retornar sobre si, a agulha sendo também o polo. Se “voltar-se para...” é o movimento do pensamento na direção do verdadeiro, como o verdadeiro não se voltaria também na direção do pensamento? E como não se afastaria o próprio verdadeiro do pensamento, quando o pensamento dele se afasta? Não é uma fusão, entretanto, é uma reversibilidade, uma troca imediata, perpétua, instantânea, uma clarão. O movimento infinito é duplo, e não há senão uma dobra de um a outro. É neste sentido que se diz que pensar e ser são uma e só e mesma coisa. Ou antes, o movimento não é a imagem do pensamento sem ser também matéria do ser.[...]É por isso que há sempre muitos movimentos infinitos presos uns nos outros, dobrados um nos outros, na medida em que o retorno de um relança um outro instantaneamente, de tal maneira que o plano de imanência não para de se tecer, gigantescos tear.²⁵⁰

Podemos perceber, conforme a citação acima, que a ação de pensar está intimamente ligada ao movimento de constituição corporal e subjetiva que se faz por dobras, numa troca infinita, reversível e instantânea com o fundo de imanência. Imagem e matéria, dobra sobre dobra, imersas em um Tempo que é movimento, *horizonte absoluto* que constitui e compõe infinitamente o plano da imanência. Mas sob essas circunstâncias como se constitui o processo de individuação do sujeito? Deleuze rejeita a ideia de subjetividade unificada e centrada, de um *Eu* constituído através da lógica da identidade que nega a complexidade e transformação da vida e da existência por não convir à diferença, “[...]pois ela só exprime as oscilações da representação em relação a uma identidade sempre dominante, ou, antes, as oscilações do Idêntico em relação a uma matéria rebelde, cujo excesso e deficiência ele ora rejeita ora integra.”²⁵¹

[...]a diferença e a repetição tomaram o lugar do idêntico e do negativo, da identidade e da contradição, pois a diferença só implica o negativo e se deixa

²⁴⁹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é Filosofia?* Tradução Bento Padro Jr e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: editora 34, 1992. Pág.54.

²⁵⁰ Ibidem, págs.54 e 55.

²⁵¹Ibidem, Pág. 422.

levar até a contradição na medida em que se continua a subordiná-la ao idêntico. O primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como das perdas das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. O mundo moderno é o dos simulacros. Nele, o homem não sobrevive a Deus, nem a identidade do sujeito sobrevive à identidade da substância. Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um “efeito” óptico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição. Queremos pensar a diferença em si mesma e a relação do diferente com o diferente, independentemente das formas da representação que as conduzem ao Mesmo e as fazem passar pelo negativo.²⁵²

A minha procura por Deleuze decorre do contorno mais fugidio, potente, crítico e político que o corpo ganha na filosofia da Multiplicidade, onde ele nos apresenta um corpo que é constituído pela sociedade capitalística contemporânea mas também que é capaz de desconstruir referências hierarquizadas e dominantes traçadas pelo poder instituído. E é esse corpo que buscamos através dos processos de ensino da dança.

Mas na perspectiva de Deleuze o que é o corpo? E como ele pode ser simultaneamente um ponto e ser fluido? Como se processa a subjetividade através do corpo no Tempo? Se somos o que pensamos, como se constitui essa subjetividade em um mundo estagnado pela representação? O que é o rizoma e qual é sua ação nos processos de subjetivação? O que é o processo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização? Como a representação se relaciona com esses processos? Como atender à Metodologia do NA e aos PCNs que indicam como objetivo a constituição da subjetividade e da cidadania, mas propõe uma construção de conhecimento associado principalmente ao desenvolvimento de elementos técnicos sensório-motores específicos da dança? Acredito que os conceitos de: dobra, subjetividade, representação, território, rizoma e Corpo sem órgão apresentados por Deleuze associados aos pressupostos filosóficos de Bergson e de Tarde nos apontem caminhos para isso.

O Corpo e as Dobras

“Descobrimos novas maneiras de dobrar, assim como novos envoltórios, mas permanecemos leibnizianos, porque se trata sempre de dobrar, desdobrar e redobrar.”²⁵³

²⁵²DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*; Tradução Luiz B.L. Orlandi. Portugal. Relógio d’água Editores, 2000.págs.35 e 36.

²⁵³ DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*; tradução Luiz B.L.Orlandi. 6ªEd. Campinas,SP: Papyrus, 2012.Pág.236.

Deleuze retorna à arquitetura barroca e as dobras de Leibniz para conceber o conceito desse indivíduo múltiplo, e a partir dela podemos compreender como se constitui as dobras, as diferenças, a subjetividade, a construção de conceitos, a relação entre o corpo e a alma e os acontecimentos. Ele utiliza a dobra como ferramenta teórica para pensar o processo de subjetivação contemporânea, e ela diz respeito tanto ao território subjetivo como ao processo de territorialização existencial que ocorrem em um período histórico determinado, ou seja, atende coextensivamente ao dentro e ao fora.

Quanto a ideia de indivíduo, território subjetivo moderno capitalístico, o filósofo afirma que ele carrega em si um sistema de códigos específico dessa época histórica em decorrência da ação intensiva do processo de subjetivação, que o leva para um modo de singularidade resultante da flexão, ou curvatura, que provém de uma relação de forças entre ele e a sociedade. Cada sociedade tem sua “dobra” específica decorrente da composição de forças que a atravessa, e é dessa forma que o conceito de dobra se torna um instrumento que possibilita analisar num percurso histórico os diferentes modos de produção de subjetividade e suas respectivas relações tanto entre os e no próprio indivíduo como nas suas relações com o mundo. Mas como se dá essa relação entre o pensamento barroco e as *dobras* e entre o corpo e o pensamento?

Em *A Dobra: Leibniz e o barroco* Deleuze nos apresenta a intrínseca relação entre o corpo e a alma através do traço barroco e das dobras que vão até o infinito. Mas o que são as dobras? Leibniz diferencia as dobras no organismo segundo dois andares, dois infinitos: “[...]o labirinto do contínuo, na matéria e em suas partes, e o labirinto da liberdade, na alma e seus predicados. [...] Leibniz afirmará sempre: uma correspondência e mesmo uma comunicação entre as redobras da matéria e as dobras da alma.”²⁵⁴ Segundo o filósofo “É o andar superior que não tem janela: câmara ou gabinete escuro, apenas guarnecido de uma tela estendida, “diversificada por dobras”, como derme em carne viva. Essas dobras[...] representam conhecimentos inatos mas que passam ao ato sob solicitações da matéria, [...]”²⁵⁵ é o andar de baixo, o da matéria, que solicita o de cima desencadeando oscilações nas dobras “[...] por intermédio de “pequenas aberturas” que existem no andar inferior, [...]”²⁵⁶.

Nessa relação “O andar de baixo, portanto, é também feito de matéria orgânica. Um organismo define-se por dobras endógenas, ao passo que a matéria inorgânica tem dobras

²⁵⁴ Ibidem, págs.13 e 14.

²⁵⁵ Ibidem, pág.14.

²⁵⁶ Ibidem, pág.14.

exógenas, sempre determinadas de fora ou pela circunvizinhança.”²⁵⁷ Leibniz, apesar de não admitir a imanência, com a sua teoria das pequenas percepções apresenta a intrínseca relação entre o consciente e inconsciente, onde as percepções claras e conscientes se distinguem do fundo obscuro das pequenas percepções inconscientes na alma, mas afirma que coisas “[...]realmente distintas podem ser inseparáveis, [...]”²⁵⁸.

A matéria apresenta, pois, uma textura infinitamente porosa, esponjosa ou cavernosa, sem vazio; sempre uma caverna na caverna: cada corpo, por menor que seja, contém um mundo, visto que está esburacado de passagens irregulares, rodeado e penetrado por um fluido cada vez mais sutil, assemelhando-se o conjunto do universo a ‘um tanque de matéria que contém diferentes flutuações e ondas’.²⁵⁹

Leibniz não faz distinção quanto a matéria que compõe a matéria orgânica e a matéria inorgânica, mas sim sobre as forças ativas que agem sobre elas, as forças plásticas – materiais ou maquinais - e as elásticas que atuam sobre a matéria inorgânica.

De fato, o inorgânico é que se repete, exceto na diferença de dimensão, pois é sempre um meio exterior que penetra o corpo; o organismo, ao contrário, envolve um meio interior que contém necessariamente outras espécies de organismos, [...] Portanto a dobra inorgânica é que é simples e direta, ao passo que a dobra orgânica é sempre composta, cruzada, indireta (mediatizada por um meio interior). A matéria dobra-se duas vezes, uma sob as forças elásticas, outra sob as forças plásticas, sem que se possa passar das primeiras às segundas. [...] Seja como for os dois tipos de força, os dois tipos de dobra, as massas e os organismos, são estritamente coextensivos.²⁶⁰

E assim ele afirma que esse corpo “[...]é duplo, mas de modo heterogêneo, [...] o duplo será, inclusive, simultâneo [...]”²⁶¹ e que ele “[...] é como um tecido ou folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos, sendo cada um deles determinado pela circunvizinhança consistente ou conspirativa.”²⁶². E que o corpo se constitui como indivíduo durante a sua existência no mundo perante os acontecimentos, por dobras, são as múltiplas dobraduras do Fora que possibilitam o surgimento das diferentes subjetividades no tempo, pois “A matéria-dobra é uma matéria-tempo, [...]”²⁶³.

O organismo vivente, ao contrário, em virtude da pré-formação, tem uma determinação interna que o faz passar de dobra em dobra ou que constitui máquinas de máquinas, até o infinito. Dir-se-ia que entre o orgânico e o inorgânico há uma diferença de vetor, indo o segundo em direção a massas

²⁵⁷ Ibidem, pág.20.

²⁵⁸ Ibidem, pág.17.

²⁵⁹ Ibidem, pág.17.

²⁶⁰ Ibidem, pág.23 e 24.

²⁶¹ Ibidem, pág.23.

²⁶² Ibidem, pág.18.

²⁶³ Ibidem, pág.19.

cada vez maiores, em que operam mecanismos estatísticos, e indo o primeiro em direção a massas cada vez menores e polarizadas, nas quais se exerce uma maquinaria individuante, uma individuação interna. [...]

É certo, segundo Leibniz, a individuação interna só se explicará no nível das almas: é que a interioridade orgânica é apenas derivada, tendo tão somente um envoltório de coerência coesão (não de inerência e “inesão”). É uma interioridade de espaço, não ainda de noção. É uma interiorização do exterior, uma invaginação do fora que não se produziria sozinha se não houvesse verdadeiras interioridades alhures. Sem dúvida, é o corpo orgânico que, assim confere à matéria um interior graças ao qual o princípio de individuação se exerce sobre ela: daí a invocação das folhas de árvore, não havendo duas que se igualem pelas nervuras e pelas dobras.²⁶⁴

A relação do corpo com a alma é complexa e tensa e se faz entre um afundamento e uma ascensão, “[...] a localização da alma em uma parte do corpo, por menor que seja, é sobretudo uma projeção do alto sobre o baixo, uma projeção da alma em um ‘ponto do corpo, [...]’²⁶⁵, pois “[...] sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoa, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que a fará ascender a dobras totalmente distintas.”²⁶⁶ Quanto ao corpo, “[...]por menor que seja, segue uma curva apenas sob o impulso da segunda espécie de forças derivativas, as forças compressivas ou elásticas, que determinam a curva pela ação mecânica dos corpos exteriores do ambiente: sozinho, o corpo seguiria a reta tangente.”²⁶⁷, pois “A *unidade* de movimento é sempre caso de uma alma, quase de uma consciência, como Bergson descobrirá”²⁶⁸:

É o mesmo movimento que é sempre determinado de fora, por choques, visto que relacionado coma a força derivativa, mas que é unificado por dentro, uma vez que está relacionado com a força primitiva. Sob a primeira relação, a curvatura é acidental e deriva da reta, mas, sob a sob a segunda, ela é primeira. Assim sendo, a molabilidade é ora explicada mecanicamente pela ação de um ambiente sutil, ora compreendida de dentro, como interior ao corpo, “causa do movimento que já está no corpo” e que só espera de fora a supressão de um obstáculo.²⁶⁹

Nessa matemática barroca, Leibniz apresenta a *inflexão* para apontar: as singularidades como intrínsecas, o heterogêneo, o deslocamento e ampliação do acontecimento, pois mesmo sendo ele um filósofo da representação nos encaminha para uma filosofia da diferença, quando evidencia a importância do Acontecimento que é concebido como predicado

²⁶⁴ Ibidem, págs 22.

²⁶⁵Ibidem, págs. 28 e 29.

²⁶⁶Ibidem, pág. 28.

²⁶⁷Ibidem, pág. 29.

²⁶⁸Ibidem, pág. 29.

²⁶⁹ Ibidem, pág. 30.

individual, devires e como o próprio Mundo. A inflexão é “O elemento genético ideal da curvatura variável ou da dobra[...]²⁷⁰, o ponto elástico, ponto dobra, ela “[...]é o puro Acontecimento da linha ou ponto, o Virtual, a idealidade por excelência. [...] ela é o próprio Mundo, [...] ponto “entre as dimensões”²⁷¹. Através dela Leibniz indica a potencialização do lugar de intervalo entre os acontecimentos:

É aí que se vai de dobra em dobra, não de ponto em ponto; é aí que todo o contorno esfuma-se em proveito das potências formais do material, potências que ascendem à superfície e apresentam-se como outros tantos rodeios e redobras suplementares. A transformação da inflexão não admite simetria nem plano privilegiado de projeção. Ela se torna turbulenta e ocorre mais por atraso, por adiamento, do que por prolongamento ou proliferação: com efeito, a linha redobra-se em espiral para adiar a inflexão em um movimento suspenso entre o céu e a terra, movimento que se distancia ou se aproxima indefinidamente de um centro de curvatura e que a cada instante “levanta o seu voo ou corre o risco de abater-se sobre nós”.²⁷²

A inflexão também irradia-se provocando turbulências na transversal: “É a turbulência que se nutre de turbulências e, no apagamento do contorno, ela só acaba em espuma ou crina. É a própria inflexão que se torna turbulenta, ao mesmo tempo em que sua variação abre-se à flutuação, torna-se flutuação.”²⁷³ E afirma também que ela “[...]faz da variação uma dobra ou a variação ao infinito. A dobra é a potência como condição da variação[...] A própria potência é ato, é o ato da dobra.”²⁷⁴

Nessa perspectiva barroca Leibniz apresenta um novo estatuto para o objeto, o *objéctil*, “[...]onde a flutuação da norma substitui a permanência de uma lei, quando o objeto ocupa um lugar em um contínuo de variação, quando a produtiva, a máquina que funciona por controle numérico, substitui a prensa.”²⁷⁵

Pelo seu novo estatuto, o objeto é reportado não mais a uma molde espacial, isto é, a uma relação forma-matéria, mas a uma modulação temporal que implica tanto a inserção da matéria em uma variação contínua como um desenvolvimento contínua da forma. Na modulação, “nunca há interrupção para a desmoldagem, porquanto a circulação do suporte de energia equivale a uma desmoldagem permanente; modulador é um molde temporal contínuo... Moldar é modular de maneira definitiva: modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável.”²⁷⁶

²⁷⁰ Ibidem, pág. 31.

²⁷¹ Ibidem, pág. 33.

²⁷² Ibidem, pág. 35.

²⁷³ Ibidem, pág. 36.

²⁷⁴ Ibidem, pág. 37.

²⁷⁵ Ibidem, pág. 38.

²⁷⁶ Ibidem, pág. 39.

E assim, a partir do cálculo infinitesimal, a variação é a apresentada por Leibniz como decorrente não só da ação do tempo como também da composição da qualidade do objeto, “É uma concepção não só temporal mas qualitativa do objeto, visto que os sons, as cores, são flexíveis e tomadas na modulação. É um objeto maneirista e não mais essencialista: torna-se acontecimento.”²⁷⁷, e como veremos isso também implicará em mudanças no sujeito.

A partir do fundamento do perspectivismo e das mudanças do objeto ultrapassamos a inflexão ou a curvatura variável definida como um ponto e chegamos ao “foco linear” de saída de linhas, *ponto de vista* que gera um estado de variação. Para esse *objéctil* Leibniz nos apresenta o novo estatuto do sujeito, o *superjecto* que segundo Whitehead, se constitui nesse encontro de saída de linhas, pois “[...]será sujeito aquele que vier ao ponto de vista, ou sobretudo aquele que se instalar no ponto de vista.”²⁷⁸ onde a perspectiva originária é deslocada de um *ponto de vista*: “[...] um ramo da inflexão, [...]aquele em que se encontram as perpendiculares às tangentes em um estado da variação.”²⁷⁹

Mas qual é a relação entre o ponto de vista e o sujeito e o processo de singularização? “[...]todo o ponto de vista é ponto de vista sobre uma variação. Não é o ponto de vista que varia com o sujeito, pelo menos em primeiro lugar; ao contrário, o ponto de vista é a condição sob a qual um eventual sujeito apreende uma variação (metamorfose) ou algo = x (anamorfose).”²⁸⁰ Estamos lidando com a ideia da perspectiva barroca em que “Trata-se não de uma variação da verdade de acordo com o sujeito, mas da condição sob a qual a verdade aparece ao sujeito.”²⁸¹.

Esse aprofundamento teórico sobre a relação do objeto com o sujeito nos encaminha para uma problematização complexa sobre a questão da singularização perante a variação. Pois a partir da ideia desenvolvida pela perspectiva barroca, Leibniz associa a continuidade da variação infinita através dos pontos de inflexão à descontinuidade dos saltos dos pontos de vista. Mas como se constitui essa perspectiva?

Os pontos de inflexão constituem um primeiro tipo de singularidade no extenso e determinam dobras que entram na medida do comprimento das curvas (dobras cada vez menores...). Os pontos de vista são um segundo tipo de singularidade no espaço e constituem envoltórios de acordo com relações indivisíveis de distância. Mas nem os pontos de inflexão, nem os pontos de vista contradizem o contínuo: há tantos pontos de vista cuja distância é cada vez indivisível quanto há inflexões na inflexão cujo comprimento é cada vez

²⁷⁷ Ibidem, pág. 39.

²⁷⁸ Ibidem, pág. 40.

²⁷⁹ Ibidem, pág. 39.

²⁸⁰ Ibidem, pág. 40.

²⁸¹ Ibidem, pág. 40.

maior. O contínuo é feito de distâncias entre pontos de vista não menos que do comprimento de uma infinidade de curvas correspondentes.²⁸²

E é assim, com o perspectivismo barroco que o filósofo chega ao pluralismo, ao signo ambíguo²⁸³:

[...] O perspectivismo é sem dúvida um pluralismo, mas, como tal, implica a distância e não a descontinuidade (não há certamente vazio entre dois pontos de vista). [...] o ponto de vista sobre uma variação vem substituir o centro de uma figura ou configuração. [...] Todas essas figuras tornam-se outras tantas maneiras de dobrar-se um ‘geométral’. [...] Esse objectil ou geométral é como uma desdobra. Mas a desdobra não é o contrário das dobras, como tampouco o invariante é o contrário da variação: é um invariante de transformação. Será designado por um ‘signo ambíguo’.²⁸⁴

Nesse processo de singularidade Leibniz nos apresenta os “[...]três tipos de ponto de vista como três tipos de singularidade.”²⁸⁵ O *ponto físico* é a própria inflexão, ponto dobra, elástico ou plástico, ponto que refuta o ponto exato; o *ponto matemático* que passa a ser rigoroso sem ser exato, para tornar-se uma posição, ele está no corpo, no extenso, e é a projeção do terceiro ponto, o *ponto metafísico*, ou ponto de inclusão, onde está alma o sujeito, ele é quem projeta o ponto de vista. “Desse modo, em um corpo, a alma não está em um ponto, mas é ela própria um ponto superior e de outra natureza, ponto correspondente ao ponto de vista.”²⁸⁶

A dobra, ou o que se multiplica, tem a qualidade plástica da repetição e o que está no ponto de inflexão inclui no seu limiar o que pode ser diferente ou singular, realiza a inclusão. Logo a inflexão é mudança vetorial, puro Acontecimento da linha ou do ponto, o Virtual, a idealidade na plenitude. “[...] a inclusão, a inerência, é a *causa final da dobra*”²⁸⁷.

É necessariamente uma alma, um sujeito. É sempre uma alma que inclui o que ela apreende do seu ponto de vista, isto é, a *inflexão*. [...] é a alma que tem dobras, que está cheia de dobras. As dobras estão na alma e só existem atualmente na alma. Isto já é verdadeiro no caso das ‘ideias inatas’: são

²⁸² Ibidem, pág. 41.

²⁸³ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. Pág.156 “Um problema, diz ele, tem condições que comportam necessariamente “signos ambiguos”, ou pontos aleatórios, isto é, repartições diversas de singularidades as quais corresponderiam casos de soluções diferentes: assim, a equação das secções cônicas exprime um só e mesmo Acontecimento que seu signo ambíguo subdivide em acontecimentos diversos, círculo, elipse, hipérbole, parábola, reta, que foram casos correspondendo ao problema e determinando a gênese e solução. É preciso pois conceber que os mundos impossíveis, apesar de sua impossibilidade, comportam alguma coisa em comum e de objetivamente comum que representa o signo ambíguo do elemento genético com relação ao qual vários mundos aparecem como casos de solução para um mesmo problema (todos lances, resultantes de um mesmo lance)[...] Os mundos impossíveis tornam-se variantes de uma mesma história:[...]”

²⁸⁴ DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*; tradução Luiz B.L.Orlandi. 6ªEd. Campinas,SP: Papirus, 2012.Pág. 41 e 42.

²⁸⁵ Ibidem, pág. 46.

²⁸⁶ Ibidem, pág. 46.

²⁸⁷ Ibidem, pág. 44.

puras virtualidades, puras potências, cujo ato consiste em hábitos ou disposições (dobras) na alma, e cujo ato acabado consiste em uma ação interior da alma (despregamento interno). Mas isso não é menos verdadeiro em relação ao mundo: o mundo inteiro é apenas uma virtualidade que só existe atualmente nas dobras da alma que o expressa, alma que opera desdobras interiores pelas quais ela dá a si própria uma representação do mundo incluída. Vamos da inflexão à inclusão em um sujeito, como do virtual ao atual, e a inflexão define a dobra, enquanto a inclusão define a alma e o sujeito, isto é, o que envolve a dobra, sua causa final e seu ato acabado.²⁸⁸

Leibniz define o extenso (*extensio*) como o *spatium*, local possível para a repetição contínua entre pontos de vistas, e não no sentido do *situs* que é relacionado à materialidade ou localização em determinado espaço, porém ele ainda mantém na relação claro-escuro a clausura dos indivíduos *monádicos* determinada pela harmonia funcional preestabelecida onde todo o sujeito traria consigo o mesmo Mundo, com regras e mediações constantes. Apesar de se aproximar da filosofia da diferença Leibniz estabelece a própria semelhança como fundamento, a continuidade na semelhança embora reconheça a inseparabilidade das diferenças na teoria das pequenas percepções. Essa é a solução do Uno-Múltiplo do filósofo.

Mas em Deleuze essa relação vai diferir fundamentalmente pois o *spatium* é o próprio Fundo virtual, no qual indivíduos *nomádicos* se diferenciam mas dele não se separam e os próprios sujeitos são acontecimentais e desviantes. Esse fundo é um espaço liso, aberto, em constante transformação onde não há pontos fixos referenciais, regras, lugar onde sujeitos nomádicos em relações de imanência mantêm seus pontos de vista em fluxo e movimento infinito.

Leibniz utiliza-se da arquitetura barroca para apresentar a relação genética entre a alma e o corpo, a sua Monadologia. Deleuze parte dos princípios genéticos da Monadologia para criar a sua filosofia da diferença e a Nomadologia. É a Nomadologia ampliando as perspectivas ontológicas da Monadologia. Deleuze vai ao encontro de Whitehead e ao neobarroco:

Em Leibniz, como já vimos, as bifurcações, as divergências de séries, são verdadeiras fronteiras entre mundos impossíveis entre si, de modo que as mônadas que existem incluem integralmente o mundo possível que passa à existência. Para Whitehead (e para muitos filósofos contemporâneos), ao contrário, as bifurcações, as divergências, as impossibilidades e os desacordos pertencem ao mesmo mundo variegado, que já não pode estar incluído em unidades expressivas, mas que é somente feito ou desfeito segundo unidades preensivas e conforme configurações variáveis ou cambiantes capturas. Num mesmo mundo caótico, as séries divergentes traçam veredas sempre bifurcantes; é um “caosmos”, [...]ele se

²⁸⁸ Ibidem, pág. 45.

torna Processo, processo que ao mesmo tempo afirma as impossibilidades e passa por elas. O jogo do mundo mudou singularmente, pois tornou-se o jogo que diverge. Os seres estão esquartejados, mantido abertos pelas séries divergentes e pelos conjuntos impossíveis que os arrastam para fora, em vez de se fecharem sobre o mundo compossível convergente que expressam de dentro. [...]É sobretudo um mundo de capturas, mais do que de clausuras.²⁸⁹

Já vimos essa crítica à Leibniz na Neomonadologia de Tarde, microssociologia onde as mônadas são libertas da clausura e através da ação da repetição das diferenças conduzem o contágio entre os indivíduos. Mas Leibniz, apesar de ser um filósofo da representação, desenvolveu um referencial teórico que indica os pressupostos que seriam desenvolvidos na filosofia da diferença por Deleuze, onde a repetição e a diferença ontologicamente se opõem as semelhanças impostas pela sociedade durante os processos de singularização do indivíduo em busca de identidades fixas, despotencializadas e submissas.

E nesse sentido parto agora para a teoria da diferença de Deleuze para compreender o que é o processo de repetição e como age através dele a diferença compondo a individuação. Meu primeiro passo nessa direção decorre da seguinte pergunta: Qual é a relação que existe entre as repetições, as diferenças e o processos de individuação? Como posso utilizar as repetições e as diferenças em processos de dança a favor de uma subjetividade múltipla e em constante variação, se percebemos que constantemente o que é solicitado é a cópia, as repetições da semelhança nas sequências coreográficas?

A Repetição e a Diferença

“Se a repetição nos torna doentes, é também ela que nos cura; se nos aprisiona e nos destrói, é ainda ela que nos liberta, dando, nos dois casos, o testemunho da sua potência “demoníaca”.”²⁹⁰

Como já vimos anteriormente, tanto em Bergson como em Tarde, a constituição do indivíduo, compreendida na sua concepção infinitesimal, neomonadológica, se dá ontologicamente, na intrínseca correlação entre o corpo e a alma sob a ação do tempo, e socioculturalmente e politicamente através de processos molares e moleculares que se

²⁸⁹ Ibidem, pág. 311.

²⁹⁰ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*; Tradução Luiz B.L. Orlandi. Portugal. Relógio d'água Editores, 2000. Pág. 67.

propagam em séries divergentes através de repetição e que se transversalizam gerando oposições, adaptações e invenções nos indivíduos e nas estruturas da sociedade. A visão micropolítica apresentada por Tarde em *As Leis da Imitação* indica a importância da ação da repetição e da diferença, e conseqüentemente de seu estudo e compreensão nos processos de individuação na sociedade contemporânea.

Nos processos de ensino de dança lançamos mão constantemente das repetições e das diferenças durante a construção e principalmente nos ensaios das composições coreográficas, neles a repetição sempre se torna uma questão quanto ao benefício ou malefício da sua prática. Até que ponto, através dessa ação, estamos potencializando ou criando autômatos? Se nas coreografias coletivas o diferente é taxado como o errado, semelhantemente ao que ocorre no cotidiano na sociedade, como desconstruir essa analogia entre o errado e a diferença? Como criar estratégias para que a repetição não seja compreendida pelo/as aluno/as como uma tarefa enfadonha e corriqueira? Como evidenciar a importância da diferença, mesmo em danças coletivas e tradicionais, onde o grau de execução determina um movimento idêntico de todos os integrantes? Como criar estratégias para que os/as aluno/as percebam que a repetição está intimamente ligada e que potencializa a subjetividade? Mas o que é repetição e diferença para Deleuze?

Deleuze em *Diferença e Repetição* desenvolve a sua pesquisa sobre a diferença em duas direções, na direção do: 1) conceito de uma diferença sem negação, *diferença pura*, “Quero pensar a diferença em si mesma e a relação do diferente com o diferente, independentemente das formas da representação que as conduzem ao Mesmo e as fazem passar pelo negativo.”²⁹¹; 2) conceito de repetição complexa “[...] tal que as repetições físicas, mecânicas ou nuas (repetição do mesmo) encontrariam a sua razão de ser nas estruturas mais profundas de uma repetição oculta, em que se disfarça e se desloca um “diferencial”.”²⁹² Mas segundo o filósofo esses conceitos tendem a reunir-se. Pois

[...]nos encontramos diante das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em nós, extraímos constantemente delas pequenas diferenças, variantes e modificações. Inversamente, repetições secretas, disfarçadas e ocultas, animadas pelo deslocamento perpétuo de uma diferença, restabelecem em nós e fora de nós repetições nuas, mecânicas e estereotipadas. No simulacro, a repetição já incide sobre repetições e a diferença já incide sobre diferenças. São repetições que se repetem e é o diferenciante que se diferencia. A tarefa da vida é fazer com que coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença.²⁹³

²⁹¹ Ibidem, pág 36.

²⁹² Ibidem, pág 36.

²⁹³ Ibidem, pág 36.

E assim ele afirma a importância da repetição e da diferença, evidenciando que devemos procurar a diferença, a singularidade, naquilo que se repete com o intuito de bloquearmos os conceitos para romper com a representação. Pois,

[...]a repetição é a diferença sem conceito. Contudo, num caso a diferença é posta somente como exterior ao conceito, diferença entre objectos representados sob o mesmo conceito, caindo na indiferença do espaço e do tempo. No outro caso, a diferença é interior à Ideia; ela desenrola-se como puro movimento criador de um espaço e de um tempo dinâmicos que correspondem à Ideia. A primeira repetição é repetição do mesmo e explica-se pela identidade do conceito ou da representação: a segunda é a que compreende a diferença e se compreende a si mesma na alteridade da Ideia, na heterogeneidade de uma “apresentação”. Uma é negativa por deficiência do conceito, a outra é afirmativa por excesso da Ideia. Uma é hipotética, a outra é categórica. Uma é estática, a outra é dinâmica. Uma é repetição no efeito, a outra na causa. Uma é extensão, a outra intensiva. Uma é habitual, a outra é notável e singular. Uma é horizontal, a outra é vertical. Uma é desenvolvida, explicada a outra é envolvida, devendo ser interpretada. Uma é revolucionária, a outra é evolutiva. Uma é de igualdade, de comensurabilidade, de simetria, a outra funda-se no desigual, a outra no incomensurável ou no dissimétrico. Uma é inanimada, a outra tem um segredo dos nossos mortos e de nossas vidas, dos nossos aprisionamentos e de nossas libertações, do demoníaco e do divino. Uma é repetição “nua”, a outra é repetição vestida, que se forma a si própria vestindo-se, mascarando-se, disfarçando-se. Uma é de exactidão, a outra tem a autenticidade por critério. As duas repetições não são independentes. Uma é o sujeito singular, o âmago e a interioridade, a profundidade da outra. A outra é somente o invólucro exterior, o efeito abstracto a repetição de dissimetria oculta-se nos conjuntos ou efeitos simétricos; uma repetição de pontos notáveis sob a repetição de pontos ordinários; e, em toda a parte, o Outro na repetição do Mesmo. É a repetição secreta, a mais profunda: só ela dá a razão da outra, a razão do bloqueio dos conceitos.²⁹⁴

Mas, como se constituem as diferenças, as repetições e qual é a relação com a Ideia e o processo de individuação? Segundo Deleuze “Enquanto a diferença é submetida às exigências da representação, ela não é nem pode ser pensada em si mesma.”²⁹⁵, é necessário que ela seja pensada na relação do diferente com o diferente. Mas a diferença foi “domada” para ser pensável e enfim ser, foi submetida as quatro raízes do princípio da razão: a identidade do conceito; a oposição do predicado; a analogia do juízo e a semelhança da percepção. E “Daí se conclui que a diferença em si permanece maldita, devendo expiar ou então ser resgatada sob as espécies da razão que a tornam visível e pensável, que fazem dela o objeto de uma representação orgânica.”²⁹⁶

²⁹⁴Ibdem, Pág. 74 e 75.

²⁹⁵ Ibdem, pág418.

²⁹⁶ Ibdem, pág420.

A diferença foi subordinada ao idêntico por Platão através da distinção da essência e aparência, do modelo e da cópia, onde a cópia é relacionada a aparência desconsiderando: a) que “[...]ela entretém com a Ideia, tomada como modelo, uma relação interior espiritual, noológica e ontológica.”²⁹⁷; b) o simulacro, que é desqualificado moralmente e que traz consigo “[...]o estado das diferenças livres oceânicas, das distribuições nômadas, das anarquias coroadas, toda esta malignidade que contesta tanto a noção de modelo como a de cópia.”²⁹⁸

Mas segundo Deleuze a diferença é empírica, e é composta quando o “[...]fundo sobe à superfície sem deixar de ser fundo.”²⁹⁹ e pela “[...]luta em que aquilo que se distingue se opõe a algo que não pode distinguir-se dele e continua a desposar o que dele se divorcia. A diferença é esse estado de determinação como distinção unilateral.”³⁰⁰ Mas como chegamos à ela? “Da diferença, portanto, é preciso dizer que ela é feita ou que se faz, como na expressão “fazer a diferença”.”³⁰¹

O fundo que sobe já não está no fundo, mas adquire uma existência autónoma; a forma que se reflecte neste fundo não é já uma forma, mas uma linha abstracta que actua directamente sobre a alma. Quando o fundo sobe à superfície, o rosto humano decompõe-se neste espelho em que o indeterminado como as determinações vêm confundir-se numa só determinação que ‘faz’ a diferença. Uma receita barata para se produzir um monstro é amontoar determinações heteróclitas ou sobredeterminar o animal. É bem melhor trazer o fundo à superfície e dissolver a forma.³⁰²

Para se chegar à diferença vencendo a razão só “Renunciando ao modelado, isto é, ao símbolo plástico da forma, a linha abstracta adquire toda a sua força e participa do fundo tanto mais violentamente quando dele se distingue sem que ele se distinga dela”³⁰³. Pois não é só a razão que deforma os rostos, essa ação também pode ser exercida através do pensamento:

Também a vigília, a insônia do pensamento os engendra, pois o pensamento é este momento em que a determinação se faz à força de manter uma relação unilateral e precisa com o indeterminado. O pensamento “faz” a diferença, mas a diferença é o monstro. Não deve causar espanto o facto da diferença ser maldita, que seja a falta ou o pecado, a figura do Mal destinada à expiação. O único pecado é o de fazer com que o fundo suba e dissolva a forma.³⁰⁴

²⁹⁷ Ibidem, Pág. 423.

²⁹⁸ Ibidem, Pág. 424.

²⁹⁹Ibidem, Pág. 81.

³⁰⁰Ibidem, Pág. 81 e 82.

³⁰¹Ibidem, Pág. 82.

³⁰²Ibidem, Pág. 82.

³⁰³Ibidem, Pág. 82.

³⁰⁴ Ibidem, Pág. 82 e 83.

Ao colocar a razão e o pensamento em oposição a favor das diferenças, Deleuze nos encaminha para a representação. Mas o que é a representação? Como posso rompê-la durante os processos de ensino da dança, visto que o meu interesse é potencializar as repetições para gerar rupturas, fissuras e questionamentos nos processos de individuação contemporâneos? Proposta complexa e que pode se tornar inviável quando a prioridade no ensino for a repetição do mesmo e o foco a técnica e a eficiência do desenvolvimento sensório-motor.

Deleuze nos apresenta a representação sob duas formas: a representação finita e a infinita. Se a representação finita exclui, a infinita integra o infinitamente grande e o infinitamente pequeno exprimindo a diferença em relação a uma identidade dominante, ao idêntico. O esforço em tornar a representação infinita, seja como vimos em Leibniz ou como ocorre com Hegel, resulta na conservação da representação em um “[...] fundamento que refere o excesso e a deficiência da diferença ao idêntico, ao semelhante, ao análogo, ao oposto: a razão torna-se fundamento, isto é, razão suficiente, que não deixa escapar mais nada. Mas nada muda; a diferença continua marcada pela maldição;”³⁰⁵ Na contradição hegeliana a diferença é reduzida à identidade onde [...]o obscuro já está esclarecido desde o início”³⁰⁶, e em Leibniz a diferença na convergência da compossibilidade é reduzida ao idêntico e na impossibilidade ao contraditório, apesar de em Leibniz a obscuridade tenha sido melhor apreendida.

Ora, o que constitui a compossibilidade parece-nos ser unicamente isto: a condição de um máximo de continuidade para um máximo de diferença, isto é, uma condição de convergência das séries estabelecidas em torno das singularidades do contínuo. Inversamente, a impossibilidade dos mundos decide-se na vizinhança das singularidades que inspirariam séries divergentes entre si. Em suma, a representação pode tornar-se infinita, mas não adquire o poder de afirmar a divergência e o descentramento. Tem necessidade de um mundo convergente, monocentrado: um mundo em que se está embriagado apenas na aparência, em que a razão se faz bêbada e canta com ar dionisíaco, mas ainda razão “pura”. É que a razão suficiente, ou fundamento, é apenas um meio de levar o idêntico a reinar sobre o próprio infinito e de fazer com que o infinito seja penetrado pela continuidade de semelhança, pela relação de analogia e pela oposição de predicados. A isto se reduz a originalidade da razão suficiente: assegurar melhor a sujeição da diferença ao quádruplo jugo. [...]É toda a alternativa do finito e do infinito que se aplica muito mal à diferença, porque ela constitui apenas antinomia da representação.”³⁰⁷

E sob o jugo da razão e da semelhança: “A representação é o lugar da ilusão transcendental. Esta ilusão tem várias formas, quatro formas interpenetradas, que

³⁰⁵ Ibidem, Pág. 420 e 421.

³⁰⁶ Ibidem, Pág. 421.

³⁰⁷ Ibidem, Pág. 421 e 422.

correspondem particularmente ao pensamento, ao sensível, à Ideia e ao ser.”³⁰⁸ Quanto a primeira forma de ilusão - o pensamento, no contexto da representação ele perde a sua gênese e o empirismo, e parte da posição:

[...]de um sujeito pensante idêntico, como princípio de identidade para o conceito em geral. [...]O sujeito pensante dá ao conceito os seus concomitantes subjectivos, memória, reconhecimento, consciência de si. Mas é a visão moral do mundo que assim se prolonga e se representa nesta identidade subjectiva afirmada como senso comum (*cogitatio natura universalis*). Quando a diferença é subordinada, pelo sujeito pensante, à identidade do conceito (mesmo que esta identidade seja sintética), o que desaparece é a diferença no pensamento, a diferença de pensar com o pensamento, a *genitalidade* de pensar, a profunda fenda do *Eu* que só a leva a pensar pensando a sua própria paixão e mesmo a sua própria morte na forma pura e vazia do tempo. Restaurar a diferença no pensamento é desfazer este primeiro nó que consiste em representar a diferença sob a identidade do conceito e do sujeito pensante.³⁰⁹

A segunda ilusão trata da subordinação da diferença à semelhança, ao modelo, onde a diferença

[...]deixa-se determinar como semelhança do sensível (diverso) consigo mesmo, de tal modo que a identidade do conceito lhe seja aplicável e que esta identidade, por sua vez, dela receba uma possibilidade de especificação. [...]a diferença tende necessariamente a anular-se na qualidade que a recobre, ao mesmo tempo em que o desigual tende a igualizar-se na extensão em que ele se reparte. [...] Esta ilusão é transcendental, porque é totalmente verdadeiro que a diferença se anula qualitativamente e em extensão. É uma ilusão, todavia, pois a natureza da diferença nem está na qualidade que a recobre nem na extensão que a explica. A diferença é intensiva, confunde-se com a profundidade como *spatium* inextensivo e não qualificado, matriz do desigual e do diferente. Mas a intensidade não é sensível; ela é o ser *do* sensível, em que o diferente se refere ao diferente. Restaurar a diferença na intensidade, tomada esta como ser do sensível, é desfazer o segundo nó que subordinava a diferença ao semelhante na percepção e que só a fazia sentir sob a condição de uma assimilação do diverso tomado como matéria do conceito do idêntico.³¹⁰

A terceira ilusão é sobre o negativo e como ele subordina a diferença sob a forma da limitação ou da oposição:

A segunda ilusão já nos preparava para esta descoberta de uma mistificação do negativo: é na qualidade e na extensão que a intensidade se inverte, aparece de cabeça para baixo, e é aí que o seu poder de afirmar a diferença é traído pelas figuras da limitação qualitativa e quantitativa, da oposição qualitativa e quantitativa. As limitações, as oposições são jogos de superfície na primeira e na segunda dimensões, ao passo que a profundidade viva, a diagonal, é povoada de diferenças sem negação. Sob a trivialidade do

³⁰⁸Ibdem, Pág. 424.

³⁰⁹Ibdem, Pág. 424.

³¹⁰Ibdem, Pág. 425.

negativo, há o mundo da “disparação”. Precisamente, a origem da ilusão que submete a diferença à falsa potência do negativo deve ser procurada não no próprio mundo sensível, mas naquilo que age em profundidade e se encarna no mundo sensível.³¹¹

Para agirmos contra a negação nos são apresentadas as Ideias-problemas, multiplicidades positivas que engendram proposições que representam afirmações que despontencializam o seu duplo, a negação. Chegamos assim às Ideias, que quanto a sua natureza ideal, “[...]não designa qualquer ignorância no sujeito pensante, como também não exprime um conflito[...]³¹², devem ser constituídas de “[...]verdadeiras objectividades, feitas de elementos e de relações diferenciais e providas de um modo específico – o “problemático.”³¹³ Elas são

[...] multiplicidades positivas, positivities plenas e diferenciadas, descritas pelo processo da determinação recíproca e completa que refere o problema às suas condições. [...] o problema, deste ponto de vista, engendra proposições, por sua vez, representam afirmações que têm como objetos diferenças que correspondem às relações e singularidades do campo diferencial. É neste sentido, que podemos estabelecer uma distinção entre o positivo e o afirmativo, isto é, entre a positividade da Ideia, como posição diferencial, e as afirmações que ela engendra, que a encarnam e a resolvem. Destas afirmações, não se deve somente dizer que são diferentes, mas que são *afirmações de diferenças*, em função da multiplicidade própria de cada Ideia. [...] é próprio da essência da afirmação ser em si mesma múltipla e afirmar a diferença. Quanto ao negativo, ele é apenas a sombra do problema sobre as afirmações produzidas; ao lado da afirmação, a negação mantém-se como um duplo impotente, mas que dá testemunho de uma outra potência, a do problema eficaz e persistente.³¹⁴

A Ideia-problema é “[...] por natureza, inconsciente: ela é extraproposicional, sub-representativa, e não se assemelha às proposições que representam as afirmações que ela engendra.”³¹⁵, estabelecer ações que visem “Restaurar o diferencial na Ideia e a diferença na afirmação que ela deriva é romper esse liame injusto que subordina a diferença ao negativo.”³¹⁶

[...]essa valorização do negativo, o espírito conservador de um tal empreendimento, a trivialidade das afirmações que se pretende engendrar assim, a maneira pela qual somos, então, desviados da mais elevada tarefa – a que consiste em determinar os problemas, em neles inscrever o nosso poder decisório e criador. Eis porque os conflitos, as oposições, as contradições nos parecem efeitos de superfície, epifenômenos da

³¹¹ Ibidem, Pág. 425.

³¹² Ibidem, Pág. 425.

³¹³ Ibidem, Pág. 426.

³¹⁴ Ibidem, Pág. 426.

³¹⁵ Ibidem, Pág. 426.

³¹⁶ Ibidem, Pág. 428.

consciência, ao passo que o inconsciente vive de problemas e de diferenças. A história não passa pela negação e pela negação da negação, mas pela decisão dos problemas e pela afirmação das diferenças. Nem por isso é ela menos sangrenta e cruel. Só as sombras da história vivem de negação; mas os justos entram nela com toda a potência de um diferencial posto, de uma diferença afirmada; eles remetem a sombra para a sombra e negam apenas como consequência de uma positividade e de uma afirmação primeiras. Como diz Nietzsche, entre os justos a afirmação é primeira, ela afirma a diferença, sendo o negativo apenas uma consequência, um reflexo em que a afirmação se reduplica. Eis porque as verdadeiras revoluções têm também um ar de festa. A contradição não é a arma do proletariado, mas, antes, a maneira pela qual a burguesia se defende e se conserva, a sombra atrás da qual ela mantém a sua pretensão de decidir os problemas. As contradições não são “resolvidas”, mas dissipadas quando há apropriação do problema que nelas apenas projectava a sua sombra. Em toda a parte, o negativo é a reacção da consciência, a desnaturação do verdadeiro agente, do verdadeiro actor.³¹⁷

E assim chegamos a quarta ilusão que “[...]diz respeito à subordinação da diferença à analogia do juízo.”³¹⁸ A representação funda-se na identidade do conceito indeterminado, Ser ou *Eu* sou, e são colocados como determináveis os conceitos e os predicados com que eles mantêm uma relação interior de analogia. Mas “Não basta, pois, à representação fundar-se na identidade de um conceito indeterminado; é preciso que a própria identidade seja, cada vez representada num certo número de conceitos determináveis.”³¹⁹ Teremos em relação ao Ser como conceito originários, gêneros do ser ou categorias, e predicados contrários em cada gênero.

Assim, são assinalados dois limites à diferença, sob duas figuras irreduzíveis, mas complementares, que marcam precisamente a sua dependência em relação à representação (o Grande e o Pequeno): as categorias, como conceitos *a priori*, e os conceitos empíricos; os conceitos de determináveis originários e os conceitos derivados determinados; todos análogos e os opostos; *os grandes gêneros e as espécies*. Esta distribuição da diferença, totalmente relativa às exigências da representação, pertence essencialmente à visão analógica. Mas esta forma de distribuição, comandada pelas categorias, parece-nos trair a natureza do Ser (como conceito colectivo e cardinal), e a natureza das próprias distribuições (como distribuições nómadas e não sedentárias ou fixas) e a natureza da diferença (como diferença individuante). Com efeito, o indivíduo só é só é pensado como o portador de diferenças em geral, ao mesmo tempo em que o próprio Ser se reparte nas formas fixas destas diferenças e se diz analogicamente daquilo que é.³²⁰

³¹⁷ Ibidem, Pág. 427 e 428.

³¹⁸ Ibidem, Pág. 428.

³¹⁹ Ibidem, Pág. 429.

³²⁰ Ibidem, Pág. 429.

As quatro ilusões da representação não só interferem desnaturando a diferença, como também deformam a repetição sob quatro aspectos: 1) a repetição é representada como “[...]semelhança perfeita ou igualdade extrema.”³²¹ e a representação não possui qualquer critério para distingui-la da ordem da generalidade, semelhança ou equivalência; 2) a representação se utiliza da identidade do conceito para explicar a repetição e compreender a diferença que é “[...] representada *no* conceito idêntico [...]reduzida a uma diferença simplesmente conceptual. A repetição, [...]é representada *fora* do conceito, [...]assim, há repetição quando as coisas se distinguem *in numero*, no espaço e no tempo, permanecendo o seu conceito o mesmo.”³²²; 3) a repetição ou recebe uma explicação negativa onde nunca será atingido o infinito em decorrência da limitação do conceito ou uma limitação lógica, uma oposição real, que impõe em cada momento ao conceito um bloqueio natural absoluto ou um bloqueio artificial ou lógico onde nunca será atingido o infinito da sua compreensão:

Repete-se (o inconsciente repete) porque *se* (o eu) recalca, porque não *se* (o Isso) tem rememoração, reconhecimento nem consciência de si - em última análise, porque não se tem instinto, sendo este o concomitante subjectivo da espécie como conceito. Em suma, há sempre repetição em função daquilo que não é e daquilo que não se tem. Como dizia Kierkegaard, é a repetição dos surdos ou sobretudo para os surdos, surdez das palavras, surdez da Natureza, surdez do inconsciente. As forças que asseguram a repetição, isto é, a multiplicidade das coisas para um conceito que é absolutamente o mesmo, só podem ser determinadas negativamente na representação.

4) a repetição deve representar um conceito idêntico.

[...]a multiplicação das coisas sob um conceito absolutamente idêntico tem como consequência a divisão do conceito em coisas absolutamente idênticas. [...] A repetição tem portanto, um sentido primeiro do ponto de vista da representação, o de uma repetição material e nua, repetição do mesmo (e não apenas sob o mesmo conceito). Todos os outros sentidos serão derivados deste modelo extrínseco.³²³

E foi assim, que através da representação sob o jugo da razão suficiente, que a analogia tornou-se a matéria lógica da repetição. O mundo da representação foi instaurado pela Ideia e fundado através da imagem do idêntico, sua pretensão era alcançar o infinito se apoderando da diferença e para isso assegurando a monocentragem dos centros finitos de representação e a convergência de todos os pontos de vista finitos possíveis de representação. Mas:

³²¹ Ibidem, Pág. 430.

³²² Ibidem, Pág. 430.

³²³ Ibidem, Pág. 431.

[...]a razão suficiente, o fundamento é estranhamente dobrado. Por um lado, ele pende em direção ao que funda, em direção a formas de representação. Mas, por outro lado, ele orienta-se obliquamente e mergulha num sem fundo, para além do fundamento, que resiste a todas as formas e não se deixa representar. [...] Mas ainda mais profundo e ameaçador é o par da linha abstracta e do sem fundo que dissolve as matérias e desfaz os modelados. É preciso que o pensamento, como determinação pura, como linha abstracta afrente este fundo que é o indeterminado. Este indeterminado, este sem-fundo, é igualmente a animalidade própria ao pensamento, a genitalidade do pensamento: não esta ou aquela forma animal, mas a estupidez. [...]A estupidez (e não o erro) constitui a maior impotência do pensamento, mas também a fonte do seu mais elevado poder naquilo que o força a pensar.

Estamos diante da composição do sujeito do *cogito* cartesiano, da nossa composição quanto indivíduos de uma sociedade capitalística, estúpidos, prisioneiros da razão. O que nos falta é “[...] a forma do determinável; não uma especificidade, não uma forma específica informando uma matéria, não uma memória informando um presente, mas a forma pura e vazia do tempo.”³²⁴ Pois:

É a forma vazia do tempo que introduz, que constitui a Diferença no pensamento, a partir da qual ele pensa, como diferença do indeterminado e da determinação. É ela que reparte, de uma parte a outra de si mesma, um Eu fendido pela linha abstracta, um eu passivo saída de um sem fundo que ele contempla. É ela que engendra pensar no pensamento, pois o pensamento só pensa a diferença, em torno desse ponto de a-fundamento. É a diferença, ou a forma do determinável, que faz com que o pensamento funcione, isto é, que faz com que funcione a máquina inteira do indeterminado e da determinação. A teoria do pensamento é como a pintura: tem necessidade dessa revolução que faz com que ela passe da representação à arte abstrata; é este o objecto de uma teoria do pensamento sem a imagem.

A sociedade da representação se eleva ao infinito para assimilar a diferença “[...]representa o sem fundo como um abismo totalmente indiferenciado, um universal sem diferença, um nada negro indiferente.”³²⁵ e liga a individuação à forma do *Eu* e o *Eu* passa a ser o “[...]princípio de reconhecimento e de identificação para todo o juízo de individualidade que incida sobre as coisas.”³²⁶ e à matéria do eu.

Para a representação, é preciso que toda a individualidade seja pessoal (*Eu*) e que toda a singularidade seja individual (*Eu*). Logo, onde se pára de dizer *Eu*, pára também a individuação; e onde pára a individuação, pára também toda a singularidade possível. Então, forçosamente, o sem fundo é representado como sendo desprovido de toda a diferença, visto não apresentar individualidade nem singularidade. [...]Todavia, o eu como eu passivo é apenas um acontecimento que se passa em campos de individuação prévios: ele contrai e contempla factores individuanes de um tal campo e

³²⁴ Ibidem, Pág. 438.

³²⁵ Ibidem, Pág. 439.

³²⁶ Ibidem, Pág. 439.

constitui-se no ponto de ressonância das duas séries. Do mesmo modo, o *Eu* como *Eu* fendido deixa passar todas as Ideias definidas pelas suas singularidades, elas mesmas prévias aos campos de individuação.

Como diferença individuante, a individuação é tanto um ante-*Eu*, um ante-eu, como a singularidade, como determinação diferencial, é pré-individual. Um mundo de individuações impessoais e de singularidades pré-individuais, é este o mundo do SE ou do “eles”, que não se reduz à banalidade quotidiana, mas que pelo contrário, é o mundo em que se elaboram os encontros e as ressonâncias, última face de Dionísio, verdadeira natureza do profundo e do sem fundo que transborda a representação e faz com que os simulacros advenham. [...]

Que o sem fundo seja sem diferença, quando, na verdade, elas formigam nele, é a ilusão-limite, a ilusão exterior da representação, que resulta de todas as ilusões internas. E o que são as Ideias, com sua multiplicidade constitutiva, senão essas formigas que entram pela fenda do *Eu*?

E contra a representação temos o simulacro, “O simulacro é o sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da própria diferença. Tais sistemas são intensivos; repousam, em profundidade, sobre a natureza das quantidades intensivas, que entram precisamente em comunicação através das diferenças.”³²⁷ Ele é constituído por categorias distintas das categorias de representação ele é o lugar da atualização das Ideias, onde “As anarquias coroadas substituem as hierarquias da representação; as distribuições nômadas substituem as distribuições sedentárias da representação.”³²⁸

Em suma, o sistema do simulacro deve ser descrito com a ajuda de noções que, desde o início, parecem muito diferentes das categorias de representação: 1º a profundidade, o *spatium*, no qual se organizam as intensidades; 2º as séries díspares que elas formam, os campos de individuação que delineiam (factores individuantes); 3º o “precursor sombrio” que as coloca em comunicação; 4º os acoplamentos as ressonâncias internas, os movimentos forçados que se seguem; 5º a constituição de eus passivos e de sujeitos larvares no sistema e a formação de puros dinamismos espaço-temporais; 6º as qualidades e extensões, as espécies e as partes que formam a dupla diferenciação do sistema e que vêm recobrir os factores precedentes; 7º os centros de envolvimento que, todavia, dão testemunho da persistência desses factores no mundo desenvolvido das qualidades e das extensões; O sistema do simulacro afirma a divergência e o descentramento; a única unidade, a única convergência de todas as séries é um caos informal que compreende todas elas. Nenhuma série goza de um privilégio sobre a outra, nenhuma possui a semelhança de uma cópia. Nenhuma se opõe a uma outra e nem lhe é análoga. Cada uma é constituída de diferenças e comunica com as outras por meio de diferenças de diferenças.³²⁹

O simulacro é o lugar de actualização da Ideia, e a Ideia para Deleuze “[...]nem é uma nem múltipla: é uma multiplicidade, constituída de elementos diferenciais, de relações

³²⁷ Ibidem, pág440.

³²⁸ Ibidem, pág441.

³²⁹ Ibidem, pág440 e 441.

diferenciais entre esses elementos e de singularidades correspondentes a essas relações. [...]Os três elementos projectam-se numa dimensão temporal ideal, que é a da determinação progressiva. Há pois, um empirismo da Ideia.”³³⁰

E assim retornamos às Ideias, elas que segundo Deleuze são compostas por “[...]elementos diferenciais, de relações diferenciais entre esses elementos e de singularidades, constituem os três aspectos da razão múltipla: a determinabilidade, a determinação recíproca ou princípio de qualitabilidade, a determinação completa ou princípio de potenciabilidade.”³³¹ Todos esses princípios se projetam numa dimensão temporal ideal, uma determinação progressiva e indicam o empirismo da Ideia.

A Ideia tem a potência de afirmar a divergência; ela estabelece uma espécie de ressonância entre séries que divergem. É provável que as noções de singular e de regular, de notável e de ordinário tenham, para a própria filosofia, uma importância ontológica e epistemológica muito maior que as de verdadeiro ou de falso, relativas à representação, pois o que se chama sentido depende da distinção e da distribuição desses pontos brilhantes na estrutura da ideia. É, portanto, o jogo de determinação recíproca, o ponto de vista das singularidades, que torna a Ideia progressivamente determinável em si mesma. Este jogo na Ideia é o do diferencial; ele percorre a Ideia como multiplicidade [...]

Assim definida, a Ideia não dispõe de qualquer actualidade. Ela é virtualidade pura. Todas as relações diferenciais, em virtude de determinação recíproca, todas as repartições de singularidades, em virtude da determinação completa, coexistem multiplicidades virtuais das Ideias, segundo uma ordem que lhes é própria. Mas, em primeiro lugar, as Ideias encarnam-se nos campos da individuação: as séries intensivas de factores individuanes envolvem singularidades ideais, em si mesmas pré-individuais; as ressonâncias entre séries põem em jogo as relações ideais. [...] as Ideias actualizam-se nas espécies e nas partes, nas qualidades e extensões que recobrem e desenvolvem esses campos de individuação. Uma espécie é feita de relações diferenciais entre genes, assim como as partes orgânicas e a extensão de um corpo são feitos de singularidades pré-individuais actualizadas. Todavia deve-se sublinhar a condição absoluta de não-semelhança [...] a Ideia se actualiza por diferenciação. Para ela, actualizar-se é diferenciar-se. Em si mesma e na virtualidade, ela é, pois, totalmente indiferenciada. Todavia, de modo nenhum é indeterminada: pelo contrário, ela é completamente diferenciada. (É neste sentido que o virtual de modo nenhum é uma noção vaga; possui uma plena realidade objectiva; de modo nenhum se confunde com o possível, que carece de realidade; do mesmo modo, o possível é o modo de identidade do conceito de representação, ao passo que o virtual é a modalidade do diferencial no seio da Ideia)³³²

Dessa equação entre atual e virtual, entre o possível decorrente do modo de identificação do conceito de representação na atualidade e da modalidade diferencial no seio da Ideia na virtualidade é que ocorrem os processos de individuação. Onde todos são constituídos por “metades”:

³³⁰ Ibidem, pág 441.

³³¹ Ibidem, Pág. 441.

³³² Ibidem, Pág. 442 e 443.

[...]ímpares, dissimétricas e dissemelhantes, as duas metades do Símbolo, cada uma delas dividindo-se em si mesma em duas: uma metade ideal, que mergulha no virtual e é constituída, por um lado, pelas relações diferenciais e, por outro, pelas singularidades correspondentes; uma metade actual, constituída, por um lado, pelas qualidades que actualizam essas relações e, por outro, pelas partes que actualizam essas singularidades. É a individuação que assegura o encaixe das duas grandes metades não semelhantes.³³³

Deleuze também evidencia a relação entre o “distinto” e o “claro”, onde o distinto se refere ao estado diferenciado da Ideia e o claro as formas qualitativas e quantitativas no processo de construção de uma coisa em Ideia. Afirmando que devemos romper com a regra de proporcionalidade entre ambos, pois a Ideia é distinta-obscura é dionisíaca e a representação claro-distinto é apolínea. Pois, é

[...] nessa zona obscura que conserva e preserva em si, nessa indiferenciação que não deixa de ser perfeitamente diferenciada, neste pré-individual que não deixa de ser singular: a sua embriaguez nunca será acalmada – o distinto obscuro como dupla cor com que o filósofo pinta o mundo com todas as forças de um inconsciente diferencial.³³⁴

Podemos perceber que Deleuze, assim como Bergson, afirma a importância dos problemas para a construção dos processos de individuação e do conhecimento, pois é o estado provisório e subjetivo por ele trazido que nos liberta da negação, da analogia, retirando a naturalidade da dialética, pois “O “problemático” é um estado do mundo, uma dimensão do sistema e até mesmo o seu horizonte, o seu foco: ele designa exatamente a objectividade da Ideia, a realidade do Virtual.”³³⁵

A metafísica do cálculo diferencial encontra a sua significação no problemático e aparece na Ideia como o primeiro princípio da teoria dos problemas, onde a *perplicação* é este “[...]estado das Ideias-problemas, com as suas multiplicidades e variedades coexistentes, as suas determinações de elementos, as suas distribuições de singularidades móveis. A palavra *perplicação* designa aqui uma coisa totalmente distinta de um estado de consciência.”³³⁶, visto que o problemático se potencializa com forças de um inconsciente diferencial.

Chamamos *complicação* ao estado de caos que retém e compreende todas as séries intensivas actuais correspondentes a estas séries ideais, que as encarnam e afirmam a sua divergência. Além disso, o caos recolhe em si o ser dos problemas e dá a todos os sistemas e a todos os campos que se formam nele o valor persistente do problemático. Chamamos *implicação* ao estado das séries intensivas, na medida em que elas se comunicam pelas suas diferenças e ressoam, formando campos de individuação. Cada uma é “implicada” pelas outras, que, por sua vez, implica; elas constituem as

³³³ Ibidem, Pág. 443 e 444.

³³⁴ Ibidem, Pág. 444.

³³⁵ Ibidem, Pág. 444.

³³⁶ Ibidem, Pág. 445.

“envolventes” e as “envolvidas”, as “resolventes” e as “resolvidas” do sistema. Finalmente, chamamos *explicação* ao estado das qualidades e dos extensos que vem encobrir e desenvolver o sistema, entre as séries de base; aí se delineiam as diferenças, as integrações que definem o conjunto da solução final. Mas os centros de envolvimento dão ainda testemunho da persistência dos problemas ou da persistência dos valores da implicação no movimento que os explica e os resolve (*replicação*).³³⁷

Podemos perceber que Deleuze se aproxima de Bergson, ao seu método intuitivo, através da importância que toma as Ideias-problemas nos processos de individuação e de construção de conhecimento. Para ambos, o problemático se realiza no empírico e atinge uma dimensão potencializadora: o fundo imanente, diferenciado, múltiplo. O termo engendrar é utilizado tanto por Deleuze como por Bergson, mas o inconsciente em Deleuze é complexificado, ele se aproxima do contágio de Tarde, através das pequenas percepções e processos de repetição das diferenças. Ambos indicam a utilização através da provocação e levantamento de questões durante os processos de ensino, e acabam por remetermos ao método utilizado por Pina Bausch em seus processos coreográficos, onde a criação dos intérpretes é solicitada através de perguntas que são respondidas subjetivamente e individualmente através de frases coreográficas que constituirão o espetáculo final, construído coletivamente.

Vamos aprofundar um pouco mais o nosso olhar sobre o processo de individuação, para aprofundar um pouco mais o nosso conhecimento sobre a complexa relação do inconsciente com o Tempo no processo de individuação. O filósofo afirma que “[...] o que assegura a individuação do mundo perceptivo é a estrutura-outrem. Mas o que é o Outrem para o filósofo? O Outrem “[...] não se confunde com os factores individuantes implicados no sistema, mas “representa-os” por assim dizer, vale por eles. Com efeito, entre as qualidades e os extensos desenvolvidos no mundo perceptivo, envolve, exprime mundos possíveis [...]”³³⁸, ele não é propriamente alguém, ele é “[...] uma estrutura que se encontra efectuada somente por termos variáveis nos diferentes mundos da percepção. [...]funda e assegura todo o funcionamento deste mundo no conjunto.”³³⁹

Deste modo, para redescobrir os factores individuantes, tais como eles são nas séries intensivas, e as singularidades pré-individuais, tais como elas são nas séries intensivas, e as singularidades pré-individuais, tais como elas são na Ideia, é preciso fazer ao inverso desse caminho e, partindo dos sujeitos que efectuam a estrutura-outrem, remontar até esta estrutura em si mesma; portanto, apreender Outrem como sendo ninguém e, depois, ir ainda mais

³³⁷ Pág. 444 e 445.

³³⁸ Ibidem, Pág. 445.

³³⁹ Ibidem, Págs. 445 e 446.

longe, seguindo a dobra da razão suficiente, atingir as regiões em que a estrutura-outrem já não funciona, longe dos objetos e dos sujeitos que condiciona, para deixar que as singularidades se desdobrem, se distribuam na Ideia pura e que os factores individuantes se repartam na pura intensidade.³⁴⁰

Esse caminho nos leva para a origem radical da Ideia e suas variações e distribuição de singularidades e é assimilado pelo jogo solitário e divino. Este jogo difere do jogo humano com regras, hipóteses e moral pré-estabelecida, é impossível de ser jogado no mundo da representação. Ele não apresenta regras pré-existentes, todo o acaso é tido como lance vencedor e necessário e todas as suas consequências possíveis se ramificam e se distribuem nômadamente em um espaço aberto. Nesse jogo não existe vencedores e nem vencidos. E Segundo Deleuze de acordo com Rimbaud o jogo que mais se assemelha ao divino é a obra de arte.

Ora, as variações de relações e as distribuições de singularidades tais como elas são na Ideia não tem outra origem que não essas regras formalmente distintas para esse lançar ontologicamente uno. É o ponto em que a origem radical se inverte em ausência de origem (no círculo sempre deslocado do eterno retorno). Um ponto aleatório desloca-se através de todos os pontos sobre os dados, como uma vez por todas as vezes. Esses diferentes lances, que inventam as suas próprias regras e compõem o lance único de múltiplas formas e de retorno eterno, são outras tantas questões imperativas subtendidas por uma mesma resposta que as deixa aberta e nunca as preenche. Eles animam os problemas ideais, cujas relações e singularidades determinam. Por intermédio desse problemas, eles inspiram as reincidências, isto é, as soluções diferenciadas que encarnam essas relações e singularidades. Mundo da “vontade”: entre as afirmações do acaso (questões imperativas e decisórias) e as afirmações resultantes engendradas (casos de solução decisivos ou resoluções) desenvolve-se toda a positividade das Ideias. O jogo do problemático e do imperativo substitui o jogo do hipotético e do categórico; o jogo da diferença e da repetição substitui o jogo do Mesmo e da representação.³⁴¹

Deleuze nos apresenta noções descritivas para atender ao princípio aberto, se contrapor às categorias e romper com a determinação da representação sobre as séries atuais, as Ideias virtuais e o sem fundo. Pois tais noções são condições da “[...]experiência real e não apenas da experiência possível. É mesmo neste sentido que, não sendo mais amplas que o condicionado, reúnem as duas partes da Estética, tão infelizmente dissociado, a teoria das formas da experiência e da obra de arte como experimentação.”³⁴²

Elas descrevem as: “[...]séries actuais, as Ideias virtuais ou o sem fundo do qual tudo sai. Mas: intensidade - acoplamento - ressonância - movimento forçado; diferencial e

³⁴⁰ Ibidem, Pág. 446.

³⁴¹ Ibidem, Págs. 448 e 449.

³⁴² Ibidem, Pág. 450.

singularidade; complicação - implicação - explicação; diferenciação - individuação - diferenciação; questão - problema - solução, etc.,”³⁴³ Essas noções fantásticas são “[...]complexos de espaço-tempo, sem dúvida transportáveis por toda a parte mas sob a condição de impor a sua própria paisagem, de erguer a sua tenda onde eles se opõem num certo momento: além disso são objeto de um encontro essencial e não de reconhecimento.”³⁴⁴ Esses esquemas “[...] são determinações *a priori* de espaço-tempo que transportam para todo o lugar e a todo momento, mas de maneira descontínua, complexos reais de lugares e de momentos.”³⁴⁵

E assim chegamos à síntese do tempo de Deleuze: o hábito, a memória e a repetição enquanto eterno retorno. A repetição na representação é material e nua, é tomada como modelo, compreende o Mesmo e explica o negativo. Enquanto “[...]sob a condição de uma alma de natureza totalmente distinta, contemplante e contraente, mas não representante e representada. A matéria, com efeito, é povoada, revestida por tais almas, que lhe dão espessura sem a qual ela apresentaria na superfície qualquer repetição nua.”³⁴⁶ A repetição externa pode ser um “[...]jeco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima.”³⁴⁷ A repetição é exceção, “é contra a lei: contra a forma semelhante e o conteúdo equivalente da lei.”³⁴⁸ que impõe além da semelhança a forma vazia e invariável, o constrangimento e a impotência.

Eis que a própria diferença está entre duas repetições: entre a repetição superficial dos elementos exteriores idênticos e instantâneos que ela contrai e a repetição profunda das totalidades internas de um passado sempre variável da qual ela é o nível mais contraído. É assim que a diferença tem duas faces ou que a síntese do tempo já tem dois aspectos: um, *habitus*, tende para a primeira repetição que ele torna possível; o outro, *Mnemosina*, oferecido à segunda repetição da qual ele resulta.

[...]a memória é a primeira figura em que aparecem as características opostas das duas repetições.³⁴⁹

Enquanto a generalidade designa a potência lógica do conceito, “a ordem qualitativa das semelhanças e a ordem quantitativa das equivalências. Os ciclos e as igualdades são seus símbolos.”³⁵⁰, a repetição aponta a impotência ou o limite desse conceito. Pois, “Quando falta a consciência do saber ou a elaboração da lembrança, o saber, [...]é *desempenhado*, isto é,

³⁴³ Ibidem, Pág. 450.

³⁴⁴ Ibidem, Pág. 451.

³⁴⁵ Ibidem, Pág. 451.

³⁴⁶ Ibidem, Pág. 453.

³⁴⁷ Ibidem, Pág. 42.

³⁴⁸ Ibidem, Pág. 43.

³⁴⁹ Ibidem, Pág. 454.

³⁵⁰ Ibidem, Pág. 41.

repetido, posto em acto, em vez de ser conhecido. A repetição aparece aqui como o inconsciente do livre conceito, do saber ou da lembrança, o inconsciente da representação.”³⁵¹

A essência da repetição se constitui através de um processo dinâmico onde há “[...] um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, [...]”³⁵² Nesse processo ocorre a substituição da repetição da representação por uma “[...]repetição positiva, uma repetição por excesso de uma Ideia linguística e estilística. [...]A reprodução do Mesmo não é mais motor dos gestos. Sabe-se que até a mais simples imitação compreende a diferença entre o exterior e o interior.”³⁵³ Essa repetição é a que mais interessa aos processos de aprendizagem, pois “A aprendizagem não se faz na relação da representação com a ação (como reprodução do Mesmo), mas na relação do signo com a resposta (como encontro com o outro).”³⁵⁴ É a experimentação que garante a repetição que leva à potência e a interiorização, pois “[...]o coração é o órgão amoroso da repetição.”³⁵⁵ e a cabeça o seu “terror ou o seu paradoxo.”³⁵⁶ A repetição é libertadora:

Eis por que é tão difícil dizer como é que alguém aprende: há uma familiaridade prática, inata ou adquirida, com os signos, que faz de toda a educação algo de amoroso, mas também de mortal. Nada aprendemos com aquele que nos diz: faça como eu. Os nossos únicos mestres são aqueles que nos dizem ‘faça comigo’ e que, em vez de nos proporem gestos para reproduzir, sabem emitir signos a serem desenvolvidos no heterogêneo. Por outros termos, não há ideomotricidade, mas somente sensório-motricidade. Quando o corpo conjuga os seus pontos notáveis com os da onda, ele estabelece o princípio de uma repetição, que não é a do Mesmo, mas que compreende o Outro, que compreende a diferença e que, de uma onda e de um gesto a outro, transporta esta diferença pelo espaço repetitivo assim constituído. Aprender é constituir este espaço do encontro com signos, espaço em que os pontos notáveis se articulam uns nos outros e em que a repetição se forma ao mesmo tempo que se disfarça. Há sempre imagens de morte na aprendizagem, graças à heterogeneidade que ela desenvolve, aos limites do espaço que cria. Perdido no longínquo, o signo é mortal; e também o é quando nos atinge diretamente.³⁵⁷

Mas o que é o signo para Deleuze? Ele é choque de um encontro, o que nos força a pensar, não é uma subordinação do inteligível ao sensível, ele é uma intensificação criada através de um movimento transversal que provoca um encontro concreto entre corpos, arrastando o inteligível e o sensível para constituir outros modos de sentir e perceber. Significam a repetição como movimento real em oposição a repetição como representação,

³⁵¹ Ibidem, Pág. 61.

³⁵²Ibidem, Pág. 68.

³⁵³ Ibidem, Pág. 73.

³⁵⁴ Ibidem, Pág. 73.

³⁵⁵ Ibidem, Pág. 42.

³⁵⁶ Ibidem, Pág. 42.

³⁵⁷ Ibidem, Pág. 73 e 74.

compreendem a heterogeneidade em três vertentes: entre o objeto ou o seu portador e signo, em si mesmo por encarnar uma potência da natureza ou do espírito e na diferença existente entre o movimento da resposta e o movimento do signo.

E Deleuze nos encaminha para o precursor sombrio, ele que tem por função distribuir a diferença em uma repetição de afundamento, “[...] em que as Ideias se destacavam das formas da memória, em que o deslocamento e o disfarce da repetição vinham desposar a divergência e o descentramento como potências da diferença. Para além dos ciclos, a linha recta da forma vazia do tempo;”³⁵⁸ “[...]fragmento que vale para esta totalidade na qual todos os níveis coexistem: cada série é, pois, repetida na outra, ao mesmo tempo em que o precursor se desloca de um nível para o outro e se disfarça em todas as séries.”³⁵⁹

E assim:

Tudo depende da distribuição das repetições sob a forma, a ordem, o conjunto e a série do tempo. Esta distribuição é bastante complexa. De acordo com o primeiro nível, a repetição do Antes define-se de maneira negativa e por deficiência: repete-se porque não se sabe, porque não se recorda, etc., porque não se é capaz da acção (que esta acção tenha sido empiricamente feita ou que ainda tenha de ser feita). O “se” significa, portanto, aqui o inconsciente do Isso como primeira potência da repetição. A repetição do Durante define-se por tornar-se semelhante ou tornar-se igual: tornar-se capaz da acção ou tornar-se igual à margem da acção, sendo que agora o “se” significa o inconsciente do Eu, a sua metamorfose, a sua projecção num *Eu* ou eu-ideal como segunda potência da repetição. [...] Neste nível, as duas primeiras repetições recolhem, portanto, e repartem entre si as características do negativo e do idêntico[...]. Num outro nível, o herói repete a primeira, a do Antes, como num sonho e de um modo nu, mecânico, estereotipado, que constitui o cómico; todavia esta repetição nada seria se como tal já não remetesse para alguma coisa de oculto[...]. Esta segunda repetição do Durante é aquela em que o herói se apodera do próprio disfarce, reveste a metamorfose que lhe restitui de um modo trágico, com a sua própria identidade, o fundo da sua memória e de toda a memória do mundo, que ele pretende, tornando-se capaz de agir, igualar a tempo inteiro. Eis, portanto, que as duas repetições, neste segundo nível, retomam e repetem à sua maneira as duas sínteses do tempo, as duas formas, nua e vestida que as caracterizam. [...] se o terceiro, o futuro, é o lugar próprio da decisão, pode muito bem ser que, ele elimine as duas hipóteses intracíclica e intercíclica, desfaça ambas, coloque o tempo em linha recta, o endireite e dele extraia a forma pura, isto é, o faça sair dos “eixos” e, terceira repetição, torne impossível a repetição dos dois outros. [...] Só há o eterno retorno no terceiro tempo. [...] O negativo, o semelhante, o análogo são repetições, mas não retornam, banidos para sempre pela roda do eterno retorno.³⁶⁰

³⁵⁸ Ibidem, Pág. 462.

³⁵⁹ Ibidem, Pág. 460.

³⁶⁰ Ibidem, Pág. 465 a 468.

E na última repetição é que Deleuze afirma que está o objeto da arte, “[...] a última repetição, o último teatro recolhe tudo de uma certa maneira; de outra maneira destrói tudo; e de outra maneira ainda seleciona tudo.”³⁶¹

A arte não imita, mas isso acontece, primeiramente porque ela repete, e repete todas as repetições, conforme uma potência interior (a imitação é uma cópia, mas a arte é um simulacro, ela inverte as cópias em simulacros). Mesmo a repetição mais mecânica, mais quotidiana, mais habitual, mais estereotipada encontra o seu lugar na obra de arte, estando sempre deslocada em relação a outras repetições. Isto porque não há outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida quotidiana. Quanto mais a nossa vida quotidiana aparece estandardizada, estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais deve a arte ligar-se a ela e dela arrancar esta pequena diferença que, por outro lado e simultaneamente, actua entre outros níveis de repetição, como também fazer com que os dois extremos das séries habituais de consumo ressoem com as séries dos instintos de destruição e de morte; juntar, assim, o quadro da crueldade ao da estupidez, descobrir sob o consumo um hebefrénico crisar de maxilares e , sob as mais ignóbeis destruições da guerra, descobrir ainda processos de consumo, reproduzir esteticamente as ilusões e mistificações que constituem a essência real desta civilização, tudo isto para que, finalmente, a Diferença se expresse com uma força de cólera ela mesma repetitiva, capaz de introduzir a mais estranha seleção, mesmo que seja uma contracção aqui e ali, isto é, uma liberdade para o fim do mundo. Cada arte tem as suas técnicas de repetições imbricadas, cujo poder crítico e revolucionário pode atingir o mais elevado ponto para nos conduzir das mornas repetições do hábito às profundas repetições da memória e, depois, às repetições últimas da morte, onde se joga a nossa liberdade.

E quanto a repetição ele evidencia que o eterno retorno “[...] não é o efeito do idêntico sobre o mundo tornado semelhante; não é uma ordem exterior imposta ao caos do mundo; pelo contrário, o eterno retorno é a identidade interna do mundo e do caos, é o Caosmos.”³⁶² O conteúdo do terceiro tempo é o simulacro. O eterno retorno é a potência da própria diferença, “[...]elimina aquilo que o torna impossível, tornando impossível o transporte da diferença. O que ele elimina é o Mesmo e o Semelhante, o Análogo e o Negativo como pressupostos da representação.”³⁶³ Mas o eterno retorno vai do sentido ontológico ao simulado “[...]para negar tudo o que nega a afirmação diferente e múltipla, para aí mirar a sua própria afirmação, para aí redobrar o que ele afirma. Cabe essencialmente ao funcionamento do simulacro simular o idêntico, o semelhante e o negativo.”³⁶⁴ E assim, “A semelhança

³⁶¹ Ibidem, Pág. 462.

³⁶² Ibidem, Pág. 470.

³⁶³Ibidem, Pág. 472.

³⁶⁴ Ibidem, Pág. 474.

exterior simulada encontra-se interiorizada no sistema. O negativo torna-se princípio e agente.”³⁶⁵

A abertura pertence essencialmente à univocidade. Às distribuições sedentárias da analogia opõem-se as distribuições nômadas ou as anarquias coroadas no unívoco. Somente aí retinem “Tudo é igual!” e “Tudo retorna” Mas o Tudo é igual e o Tudo retorna só podem ser ditos onde a extrema ponta da diferença é atingida. Uma mesma voz para todo o múltiplo de mil vias, um mesmo Oceano para todas as gotas, um só clamor do Ser para todos os entes. Mas à condição de ter atingido, para cada ente, para cada gota e em cada via. O estado de excesso, isto é, a diferença que os desloca e os disfarça, e os faz retornar, girando sobre a sua ponta móvel.³⁶⁶

Podemos perceber a complexidade que envolve os processos de repetição onde a diferença está latente, à espreita e aguardando à experiência para ampliar as nossas perspectivas quanto aos possíveis no mundo representativo. É necessário repensar as práticas educativas onde a repetição se torna uma norma, um instrumento técnico onde a diferença perde a sua potência, pois repetir o mesmo pode nos colocar como colaboradores de princípios identitários engessados, replicadores da representação e da manutenção da lei e da ordem ditadas pelas estruturas dominantes da sociedade contemporânea. Lugar que impede o desenvolvimento da experiência e da arte.

Deleuze parte, assim como Bergson, de uma perspectiva em que o ato de apreender requer o empirismo, a problematização e a relação direta entre quem ensina e aprende na busca do engendramento, ato criativo em que ocorre simultaneamente à construção do conhecimento (que atende às perspectivas do *conchetto barroco*³⁶⁷ e não à representativa) e transformações na subjetividade do indivíduo. O ato de educar ocorre sobre a ação do Tempo em um vai e vem entre: a) repetições mecânicas (a cópia) e as ocultas (a diferença); b) a possibilidade de construção de conceitos derivados da razão e da representação e conceitos criados esteticamente que se opõem ao que é determinado na sociedade; c) o tempo vazio e ao fundo homogêneo que mantém a forma, deforma os rostos e mantém o pensamento regido pela semelhança. Para o filósofo o ato de educar, assim como o eterno retorno, é um incessante recomeço. Lugar da repetição da diferença, da problematização das Ideias, da

³⁶⁵ Ibidem, Pág. 474.

³⁶⁶ Ibidem, Pág. 477 e 478.

³⁶⁷ DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o barroco; Tradução Luiz B.L.Orlandi. 6ª ed.Campinas, SP: Papirus, 2012. Pág.76. “Sabe-se que o barroco caracteriza-se pelo *conchetto*, mas uma vez que o *conchetto* barroco opõe-se ao conceito clássico. Sabe-se também que Leibniz apresenta uma nova concepção do conceito, pela qual ele transforma a filosofia; mas é preciso dizer em que consiste essa nova concepção, o *conchetto* leibniziano. Que ela se opõe à concepção “clássica do conceito, tal como fora instalada por Descartes, nenhum texto o mostra melhor do que a correspondência com o cartesiano De Volder. Em primeiro lugar, o conceito não é um simples ser lógico, mas um ser metafísico; não é uma generalidade ou uma universalidade, mas um indivíduo; ele define-se não por um atributo mas por predicados-acontecimentos.”

síntese do tempo, do fundo heterogêneo que possibilita a *genitalidade* do pensamento e da fenda do *Eu* que possibilita a singularidade do sujeito e o surgimento do Outro apesar do Mesmo.

Todo o pensamento desenvolvido pelo filósofo estimula o meu pensamento sobre estratégias para recolocar a metodologia do ensino da dança em movimento. O primeiro desafio que observo é a adaptação necessária desse conhecimento teórico, tornando-o menos erudito para garantir a sua compreensão e aplicação efetiva no âmbito do ensino fundamental através da experimentação, possibilitando que a repetição e a diferença ganhem novos sentidos afetando o/as aluno/as quanto as suas ações, reflexões e repercussões sejam à níveis individuais ou sociais.

No que diz respeito aos objetivos previstos pela Metodologia do NA e PCNs, podemos iniciar o pensamento criticando e problematizando a racionalidade compartimentalizada em categorias o desenvolvimento cognitivo, motor e afetivo e seus respectivos objetivos. Essa categorização instituída e utilizada nos planejamentos nas escolas indica o desenvolvimento do conhecimento representativo, e para iniciar qualquer perspectiva de mudanças temos que rearticular, reconectar e devolvê-los à vida dissolvendo entre os três âmbitos constituídos para uma metrificacão. Vou utilizar neste momento, pensando em caminhos preliminares sobre questões que possam recolocar a metodologia em movimento, a nomenclatura existente nos documentos para fazer uma aproximação sob a perspectiva de Deleuze quanto à diferença e repetição, embora seja evidente que toda a referência teórica aqui apresentada sobre o processo de construção de conhecimento seja contrária à essa perspectiva representativa presente na Metodologia do NA.

Quanto aos: a) *objetivos motores* relacionados diretamente aos elementos técnicos, devemos iniciar qualquer reflexão e proposta a partir da compreensão de que o movimento como cópia carrega consigo uma relação interior espiritual, uma diferença capaz de reconectar o indivíduo ao fundo heterogêneo, *o precursor sombrio*, às distribuições nômades e ao caos criador; b) *objetivos cognitivos* decorrentes da contextualização onde há o contato com imagens, objetos, textos, etc., temos que torná-los empíricos, articulá-los ao Real e através da problematização restituir-lhes o Tempo que foi imobilizado pela história, pois restituir esse movimento previamente à contextualização é pré-requisito para o engendramento e construção do conhecimento de acordo com o filósofo; c) *objetivos afetivos* eles ganham uma nova coloração, a afecção é o estopim gerador de qualquer o processo de construção de conhecimento é a partir dela que temos que repensar todo o processo. Ela deixa de ser

associada à um comportamento a ser alcançado e passa a ser o elo entre o conhecimento e a vida do/as aluno/as.

E ao provocar a minha rememoração sobre a ação da repetição e diferença durante as aulas posso afirmar que a potencialização da individuação através da repetição é facilmente observável no corpo do/as aluno/as quando conseguem realizar um movimento, seja de exercícios durante a aula ou movimentos mais complexos das coreografias, construídos conjuntamente em laboratórios e que antes não conseguia fazer, pois imediatamente percebemos que para além do movimento sensório-motor ele/a conquistou confiança, perseverança, autoestima e a emoção transborda pelos poros, através de sorrisos, de orgulho de si, e retorna através da intenção em ajudar ao outro para que também consiga realizar o movimento, ou para construir novos movimentos.

Mas uma questão recorrente e que me perturba deriva da reação do/as aluno/as quando insistimos sistematicamente na repetição dos movimentos em um processo que chamamos de “limpeza da coreografia”, onde percebo uma lacuna entre o movimento e a subjetividade do aluno, observo o movimento pelo movimento, um afastamento do aluno de todas as estratégias e relações criadas durante o processo de construção coreográfica. É aqui o X da questão, o que falta para potencializar a repetição e garantir o fluxo da diferença? Como afastá-los da representação? Como alcançar com profundidade um processo de repetição onde a entrada e saída de crianças ocorre em uma flutuação constante e quando as recebo completamente aceleradas e desatentas após as aulas curriculares?

Para tentar responder à estas perguntas eu retorno à Deleuze, primeiramente para compreender como as repetições e diferenças interferem nos processos de individuação contemporânea que nos atinge e que é refletido através dos comportamentos, hábitos e costumes que observamos diariamente no/as aluno/as. Para isso vou me debruçar nos conceitos de Rizoma, Agenciamento, Território, Clichê, Rostidade e para aprofundar a discussão sobre o ensino da dança me aprofundarei no conceito de Corpo sem órgão para a partir dele me direcionar para a conclusão da tese.

3.3 – O corpo, entre a história e a subjetividade.

“O indivíduo social, [...] é composto por uma multiplicidade de diferenciais internas (pequenas percepções), e se apresenta em constante atividade de variação. E é justamente essa potência interna de diferenciação das subjetividades a responsável pela transformação da história.”³⁶⁸

Tarde em *As Leis da Imitação* contraria a filosofia da História e afirma que as ações individuais em interação é que constituem os acontecimentos históricos e não os atos individuais, e que não podemos “[...] explicar as transformações sociais pelo capricho de alguns grandes homens.”³⁶⁹ Pois, é dessa concepção que surge a ilusão afirmada pelos filósofos historiadores sobre uma continuidade real nas transformações históricas, mas “As suas verdadeiras causas, contudo, resolvem-se numa série de ideias muito numerosas na verdade, mas distintas e descontínuas, ainda que unidas entre elas pelos (actos de imitação), muito mais numerosos ainda, que as tomam por modelos.”³⁷⁰

O conceito do real de Tarde “[...] não é explicável senão ligado à imensidade do possível, isto é, do necessário sob condição, em que ele navega como a estrela no espaço infinito.”³⁷¹, e nos avisa que “Na base do necessário existe o irracional. Também no domínio físico e no domínio vivo, como no mundo social, o realizável parece não ser mais do que um fragmento do realizável.”³⁷² Pois “Qualquer invenção que surge é um possível realizado entre mil, entre os possíveis diferentes, entre os necessários condicionais, a invenção-mãe donde ela deriva trazia no seu ventre; e ao aparecer ela torna impossíveis doravante a maior parte desses possíveis, [...]”³⁷³

Para Themudo em *Gabriel Tarde: Sociologia e subjetividade*, Tarde dilui as fronteiras entre a sociologia, a psicologia e a história, ao afirmar que na relação entre o indivíduo social e a sociedade “O pequeno é a fonte do grande, e não o contrário.”³⁷⁴ e que:

A história é o produto de uma infinidade de ações individuais em interação, em mistura, em constante processo de convergências e divergências; isto soa

³⁶⁸ THEMUDO, Tiago Seixas. *Gabriel Tarde: sociologia e subjetividade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. Pág. 60.

³⁶⁹ TARDE, Gabriel. *As leis da imitação*. Tradução Carlos Fernandes Maia. 2ªed. Porto/Portugal: RÉS-Editora Lda, 2000. Pág.22

³⁷⁰ Ibidem, pág.22.

³⁷¹ Ibidem, pág.18.

³⁷² Ibidem, pág.18.

³⁷³ Ibidem, pág.68.

³⁷⁴ THEMUDO, Tiago Seixas. *Gabriel Tarde: sociologia e subjetividade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. Pág. 40.

um pouco diferente do que afirmam as diversas filosofias da história onde as ações individuais são tomadas como epifenômeno de uma estrutura evolutiva necessária e intransponível; as subjetividades como jogo do espírito absoluto ou das estruturas universais da cultura. É como se a história fosse construída por zumbis sob comando de alguma voz onipresente a todos.³⁷⁵

Tarde apresenta os processos sociais e subjetivos como fluxos que convergem e divergem entre os pontos ordinários e os singulares gerando a apreensão do mundo através da imitação, onde as invenções propiciam o engendramento do novo. Ele potencializa a subjetividade rompendo com a representação instituída que determina a oposição e a submissão do indivíduo à sociedade e simultaneamente apresenta a ação de uma memória individual que se potencializa no plano da imanência interferindo diretamente na memória coletiva e histórica escrita hegemonicamente.

A teoria da subjetividade de Tarde é potencializada pela teoria das singularidades proposta por Deleuze, que também afirma que o possível ou o campo dos possíveis se institui com a emergência do novo e da potência da diferença. E é esse movimento que se contrapõe aos sistemas de referência que determinam os clichês que agem sobre os processos de subjetivação nos indivíduos de uma época e de uma sociedade. Sua potência deriva do processo de atualização e da abertura do campo de possíveis perante o confronto com uma situação que solicite do mundo virtual forças para a criação de novos modos de existência no campo social. Segundo François Zourabichvili em *Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo da política)*³⁷⁶:

Deleuze diz o contrário: quanto ao possível, você não o 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 aceção 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:[...]

Nesse entendimento é que em *O Anti-Édipo* Deleuze afirma que o desejo está intimamente ligado à construção do real:

O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como

³⁷⁵ Ibidem, pág.40.

³⁷⁶ ZOURABICHVILI, F. *Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo da política)*. ALLIEZ, Éric. In: Gilles Deleuze: uma vida filosófica. Org.Éric Alliez; tradução Ana Lúci de Oliveira. São Paulo:Ed.34, 2000. Pág.336.

autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. O desejo e o seu objeto constituem uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir e algo se destaca do produzir passando ao produto e dando um resto ao sujeito nômade e vagabundo. O ser objetivo do desejo é o Real em si mesmo.³⁷⁷

Assim como Tarde, Deleuze potencializa o sujeito através do desejo, afecção que possibilita o enfrentamento no meio social: “A existência maciça de uma repressão social que incide sobre a produção desejante não afeta em nada nosso princípio: o desejo produz real, ou a produção desejante não é outra coisa senão a produção social”³⁷⁸ E nesse sentido:

O real não é impossível; ao contrário, no real tudo é possível, tudo devém possível. Não é o desejo que exprime uma falta molar no sujeito; é organização molar que destitui o desejo do seu ser objetivo. Os revolucionários, os artistas e os videntes se contentam em ser objetivos, tão somente objetivos: sabem que o desejo abraça a vida com uma potência produtora e a reproduz de uma maneira tanto mais intensa quanto menos necessidade ele tem.³⁷⁹

Em *A Imagem-tempo. Cinema 2*³⁸⁰ podemos perceber através do pensamento de Deleuze que é evidente a necessidade de ações que potencializem a afecção e que possibilitem um processo de individuação onde as diferenças se tornam máquinas combativas contra a mesmidade, a submissão e o sentimento de impotência:

Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Notemos a este respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensoriais-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva.³⁸¹

Em *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze nos alerta que: “[...] o corpo pleno qualquer – seja o corpo da terra ou do déspota, seja uma superfície de registro, um movimento objetivo aparente, um mundo perverso enfeitado fetichista – sempre pertence a

³⁷⁷DELEUZE, Gilles. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*; tradução de Luiz B.L.Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2010. Pág.43.

³⁷⁸ Ibidem, Pág.43.

³⁷⁹ Ibidem, pág. 44.

³⁸⁰ DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo. Cinema 2*. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

³⁸¹ Ibidem. Pág.31

todos os tipos de sociedade como constante da reprodução social.”³⁸² Vamos compreender como se instituem os clichês, a rostidade e os agenciamentos no meio social e como eles interferem na produção de desejos que constituem os possíveis no real.

Clichê

Segundo Deleuze em *A Imagem-Tempo. Cinema 2*³⁸³. “Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber[...]”³⁸⁴. Vamos compreender como ocorre esse fenômeno.

Durante o nosso cotidiano a memória voluntariamente, em decorrência da sua capacidade de acumulação e evocação de experiências passadas, torna familiar esquemas sensórios-motores pelos quais reconhecemos as coisas e situações, esses esquemas antecipam ações de acordo com os “[...]nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas[...]”³⁸⁵ e com a utilidade no momento. Nessa ação recorremos ao passado e tornamos habitual a nossa relação com o mundo, percebemos apenas clichês.

Esses atos da reconhecimento acabam por regular as nossas percepções, ações e sensações de acordo com o sistema de convenções sociais e condicionam a nossa maneira de agir que se adapta em função da representação com: a lógica da oposição, as binaridades e as correlações biunívocas. Mas Deleuze afirma que “[...]se os nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem:[...] uma imagem inteira e sem metáfora. [...] em seu caráter radical ou injustificável [...]”³⁸⁶ e expõe o mecanismo que constitui e reforça a utilização da imagem em nossa civilização apontando o reencontro com a intuição como a possibilidade de saída do clichê.

Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes tem interesse em encobrir imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa da imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. Não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode conduzir: a importância de se tornar visionário ou vidente. Não basta uma tomada de consciência ou mudança nos corações[...]Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la

³⁸² DELEUZE, Gilles. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*; tradução de Luiz B.L.Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2010. Pág.23 e 24.

³⁸³DELEUZE. G. *A Imagem-Tempo. Cinema 2*. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro.São Paulo: Brasiliense, 2013.

³⁸⁴ Ibidem, pág.31.

³⁸⁵ Ibidem, pág.31.

³⁸⁶ Ibidem, pág.31.

“interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisa que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro. [...]Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. É preciso *juntar*, à imagem ótico-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital.³⁸⁷

Rostidade

Na relação do indivíduo com o território em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

V. 3. Deleuze e Guattari denunciam o trabalho de fixação de rostos pela sociedade de todo o corpo e sua relação com a desterritorialização e reterritorialização.

Os corpos serão disciplinados, a corporeidade será desfeita, promover-se-á a caça aos devires-animais, levar-se-á a desterritorialização a um novo limiar, já que se saltará dos estratos orgânicos aos estratos de significância e de subjetivação. Produzir-se-á uma única substância de expressão. Construir-se-á o sistema muro branco-buraco negro, ou antes deslanchar-se-á essa máquina abstrata que deve justamente permitir e garantir a onipotência do significante, bem como a autonomia do sujeito. Vocês serão alfinetados no muro branco, cravados no buraco negro. Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios. A desterritorialização do corpo implica uma reterritorialização no rosto; a descodificação do corpo implica uma sobrecodificação pelo rosto; o desmoronamento das coordenadas corporais ou dos meios implica uma constituição de paisagem. A semiótica do significante e do subjetivo nunca passa pelos corpos. É um absurdo pretender colocar o significante em relação com o corpo. Ou, em todo caso, tal relação só pode ser feita com um corpo já inteiramente rostificado.³⁸⁸

Essa rostificação gerada pela máquina abstrata de rostidade atua sob a forma de agenciamentos de poder para atender às necessidades de uma produção social e gera a discussão sobre a velocidade com que os clichês são produzidos e se multiplicam na sociedade atual. “O que conta não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos. Não é questão de ideologia, mas de economia e de organização de poder. Não dizemos certamente que o rosto, a potência do rosto, engendra o poder e o explica.”³⁸⁹ Mas o que é o rosto?

O rosto jamais supõe um significante ou um sujeito prévios. A ordem é completamente diferente: agenciamento concreto de poder despótico e autoritário —> desencadeamento da máquina abstrata de rostidade, muro

³⁸⁷ Ibidem, pág.32 e 33.

³⁸⁸ Ibidem, págs.45.

³⁸⁹ Ibidem, págs. 38.

branco-buraco negro —> instalação da nova semiótica de significância e de subjetivação, nessa superfície esburacada. É por isso que não cessamos de considerar dois problemas exclusivamente: a relação do rosto com a máquina abstrata que o produz; a relação do rosto com os agenciamentos de poder que necessitam dessa produção social. O rosto é uma política³⁹⁰

Esses agenciamentos de poder se constituem sob a forma arborescente, impondo a significação e a subjetivação de forma determinada, pois “[...] não há significância sem um agenciamento despótico, não há subjetivação sem um agenciamento autoritário, não há mixagem dos dois sem agenciamentos de poder que agem precisamente por significantes, e se exercem sobre almas ou sujeitos”³⁹¹ E os filósofos explicitam como ocorre esse tipo de agenciamento.

A teoria da informação apresenta um conjunto homogêneo de mensagens *significantes* totalmente prontas que já são tomadas como elementos em correlações biunívocas, ou cujos elementos são organizados de uma mensagem a outra de acordo com essas correlações. Em segundo lugar, a tiragem de uma combinação depende de um certo número de escolhas binárias *subjetivas* que aumentam proporcionalmente ao número de elementos. Mas a questão é: toda essa biunivocização, toda essa binarização (que não depende apenas, como se diz, de uma maior facilidade para o cálculo) já supõem a apresentação de um muro ou de uma tela, a instalação de um buraco central ordenador, sem os quais nenhuma mensagem seria discernível, nenhuma escolha efetúável. É preciso que o sistema buraco negro-muro branco quadricule todo o espaço, delinear suas arborescências ou suas dicotomias, para que o significante e a subjetividade possam apenas tornar concebível a possibilidade das suas. A semiótica mista de significância e de subjetivação necessita singularmente ser protegida contra qualquer intrusão de fora. É preciso mesmo que não haja mais exterior: nenhuma máquina nômade, nenhuma polivocidade primitiva deve surgir, com suas combinações de substâncias de expressão heterogêneas. É preciso uma única substância de expressão como condição de qualquer traduzibilidade. [...] Só se podem operar escolhas subjetivas entre duas cadeias ou a cada ponto de uma cadeia, com a condição de que nenhuma tempestade exterior arraste as cadeias e sujeitos. [...] são os rostos que ela produz que traçam todos os tipos de arborescências e de dicotomias, sem as quais o significante e o subjetivo não poderiam fazer funcionar aquelas que retornam a eles na linguagem.³⁹²

Essas formações despóticas e autoritárias é que “[...] dão à nova semiótica os meios de seu imperialismo, isto é, ao mesmo tempo os meios de esmagar os outros e de se proteger de qualquer ameaça vinda de fora.”³⁹³ Mas o que faremos para desfazer o rosto? Segundo Deleuze e Guattari devemos provocar problematizações que possibilitem o reconhecimento das descontinuidades, das multiplicidades e das intensidades que potencializam modos de

³⁹⁰ Ibidem, págs.45.

³⁹¹ Ibidem, págs.44.

³⁹² Ibidem, págs. 42 e 43.

³⁹³ Ibidem, págs. 44.

fuga das rostificações que grudam as pessoas em identidades fixas, em rótulos que atendem à máquina abstrata e que nos ajustam em modelos de normalidade que são aceitos em decorrência da familiaridade, nos afastando da consciência de que “O rosto não é um universal, [...]”³⁹⁴

Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino. Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da subjetividade. O programa, o slogan da esquizoanálise vem a ser este: procurem seus buracos negros e seus muros brancos, conheçam-nos, conheçam seus rostos, de outro modo vocês não os desfarão, de outro modo não traçarão suas linhas de fuga.³⁹⁵

E enfim, os filósofos apresentam um conjunto de ações que podem nos levar ao rompimento da rostificação:

É somente através do muro do significante que se fará passar as linhas de a-significância que anulam toda recordação, toda remissão, toda significação possível e toda interpretação que possa ser dada. É somente no buraco negro da consciência e da paixão subjetivas que se descobrirão as partículas capturadas, sufocadas, transformadas, que é preciso relançar para um amor vivo, não subjetivo, no qual cada um se conecte com os espaços desconhecidos do outro sem entrar neles nem conquistá-los, no qual as linhas se compõem como linhas partidas. É somente no interior do rosto, do fundo de seu buraco negro e em seu muro branco que os traços de rostidade poderão ser liberados, como os pássaros; não voltar a uma cabeça primitiva, mas inventar as combinações nas quais esses traços se conectam com traços de paisageidade, eles mesmos liberados da paisagem, com traços de picturalidade, de musicalidade, eles mesmos liberados de seus respectivos códigos.³⁹⁶

E Guattari em *Micropolíticas: cartografias do desejo*³⁹⁷ nos deixa uma mensagem de esperança ao afirmar que:

A essa máquina de produção de subjetividade eu oporia a ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares[...] uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são nossos.³⁹⁸

³⁹⁴Ibdem, págs. 39.

³⁹⁵ Ibidem, págs. 53.

³⁹⁶Ibdem, págs. 55.

³⁹⁷ GUATTARI, F.; ROLNIK. Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

³⁹⁸ Ibidem, pág. 16 e 17.

E para isso Deleuze em *O Anti-Édipo* nos aponta a arte como um instrumento capaz de se opor às máquinas técnicas que produzem os modos de subjetivação estabelecidos, pois “A arte utiliza frequentemente essa propriedade, criando verdadeiros fantasmas de grupo que curto-circuitam a produção social com uma produção desejante, e introduzem uma função de desarranjo na reprodução de máquinas técnicas.”³⁹⁹ O Agenciamento, o acontecimento, através da arte pode provocar esse desarranjo.

O agenciamento

*“Durar significa mudar; a duração, o tempo, existem apenas para os acontecimentos”*⁴⁰⁰

Mas o que são os Agenciamentos segundo Deleuze e Guattari? Para o filósofo o agenciamento é um *acontecimento* multidimensional, é algo que vai ser produzido pelo encontro de corpos. E segundo François Zourabichvili em *O Vocabulário de Deleuze*⁴⁰¹, o Acontecimento está sempre em um recomeçar, em devir e o conceito provoca a ruptura com a historicidade linear que nos leva para uma nova perspectiva de história onde ela própria está em devir, sendo afetada dentro de si por uma exterioridade que a mina e a faz divergir de si.

O acontecimento está dentro do tempo no sentido em que remete necessariamente a uma efetuação espaço-temporal, irreversível [...] está no tempo no sentido em que é a diferença interna *do* tempo, a interiorização de sua disjunção: ele separa o tempo do tempo, não há como conceber o acontecimento fora do tempo, embora ele próprio não seja temporal. [...] Em suma, o acontecimento inscreve-se no tempo, e é a interioridade dos presentes disjuntos. Além disso, Deleuze não se contenta com um dualismo do tempo e do acontecimento, mas busca um liame mais interior do tempo com o seu exterior, empenhando-se em mostrar que cronologia deriva do acontecimento, que este último é a instância originária que abre qualquer cronologia.⁴⁰²

³⁹⁹ DELEUZE, Gilles. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*; tradução de Luiz B.L.Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2010. Pág.49.

⁴⁰⁰THEMUDO, Tiago Seixas. *Gabriel Tarde: sociologia e subjetividade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. Pág. 88.

⁴⁰¹ ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles: Rio de Janeiro, 2004.

⁴⁰² Ibidem, pág. 13.

Em *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. V.2*⁴⁰³ Deleuze e Guattari apresentam o agenciamento como um conceito que diz respeito tanto a instituições territorializadas quanto a formações subjetivas desterritorializantes, informam que ele se realiza no campo de experiência em que se elaboram essas formações, no plano de imanência. Há um agenciamento sempre que houver a conjunção de relações materiais à um regime de signos correspondente. A existência é indissociável à agenciamentos variáveis que incessantemente não param de produzi-la. Lidamos individualmente com os agenciamentos sociais que são definidos por códigos específicos, que possuem uma forma relativamente estável e que visam a reprodução com a intenção de reduzir o campo de experimentação do desejo do indivíduo à uma divisão preestabelecida.

O agenciamento é composto por um conjunto de quatro componentes: *os agenciamentos maquínicos*, as máquinas sociais e diz respeito as relações entre corpos em uma sociedade; *os agenciamentos coletivos de enunciação*, que nos remetem ao regime de signos e expressões e as desterritorializações e as reterritorializações. Todo agenciamento nos remete ao campo de desejo sobre o qual se constitui e pelo qual é afetado constantemente ocasionando um certo desequilíbrio, cada indivíduo combina em diferentes graus esses dois tipos de agenciamentos.

Um *agenciamento maquínico* é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para *um corpo sem órgãos*, que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade.⁴⁰⁴

Os Agenciamentos coletivos de enunciação:

[...]funcionam, com efeito, diretamente nos *agenciamentos maquínicos*, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. Na lingüística, mesmo quando se pretende ater-se ao explícito e nada supor da língua, acaba-se permanecendo no interior das esferas de um discurso que implica ainda modos de agenciamento e tipos de poder sociais particulares.⁴⁰⁵

Do estrato dos grandes agenciamentos sociais, "molares", o indivíduo é submetido às formas socialmente aceitas e a sua existência é modelada segundo os códigos em vigor. A instituição é um agenciamento molar que repousa em agenciamentos moleculares e os

⁴⁰³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia.V.2*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

⁴⁰⁴ Ibidem, pág. 11.

⁴⁰⁵ Ibidem, pág. 14.

indivíduos se constituem somente ao se agenciarem. O polo dos agenciamentos "moleculares" é que indica a maneira como o indivíduo participa da reprodução desses agenciamentos sociais, e é a máquina abstrata que possibilita que o indivíduo seja capaz de introduzir mudanças decorrentes da sua elaboração involuntária, agenciamentos próprios, que possibilitam a sua fuga do agenciamento estratificado. O campo de experiência individual se constitui através da projeção social de formas de comportamento e de pensamento, da relação no plano de imanência onde o seu devir traça linhas de fuga ou transversais em meio às coisas liberando o seu poder de afecção e a potência de sentir e pensar por hecceidades.

Em *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia.V.1.*⁴⁰⁶ os filósofos apresentam a constituição do indivíduo através das multiplicidades, e nela o sujeito ganha a seguinte dimensão, “[...]já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.”⁴⁰⁷ O sujeito deixa de ser um substantivo e passa a ser reconhecido como multiplicidade em correlação constante com as exterioridades, as matérias, o espaço e o tempo, em um constante *agenciamento*.

E contrariando à psicanálise, eles tentam mostrar como “[...]as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma. [...]são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito.”⁴⁰⁸ E nos apresentam os princípios característicos da multiplicidade:

[...] concernem a seus elementos, que são singularidades; a suas relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são as *hecceidades* (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização. A história universal da contingência atinge aí uma variedade maior. Em cada caso, a questão é: onde e como se faz tal encontro?⁴⁰⁹

Deleuze e Guattari vão buscar em Bergson, na distinção entre as multiplicidades extensas ou quantitativas e as qualitativas, a aproximação para distinguir as multiplicidades arborescentes das rizomáticas.

⁴⁰⁶DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia.V.1.* Trad. Aurélio Guerra neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

⁴⁰⁷ Ibidem, pág.10.

⁴⁰⁸ Ibidem, pág.8.

⁴⁰⁹ Ibidem, pág.8.

Macro e micromultiplicidades. De um lado, as multiplicidades extensivas, divisíveis e molares; unificáveis, totalizáveis, organizáveis; conscientes ou préconscientes — e, de outro, as multiplicidades libidinais inconscientes, moleculares, intensivas, constituídas de partículas que não se dividem sem mudar de natureza, distâncias que não variam sem entrar em outra multiplicidade, que não param de fazer-se e desfazer-se, comunicando, passando umas nas outras no interior de um limiar, ou além ou aquém. Os elementos destas últimas multiplicidades são partículas; suas correlações são distâncias; seus movimentos são brownóides; sua quantidade são intensidades, são diferenças de intensidade.⁴¹⁰

Mas evidenciam que “Existem unicamente multiplicidades de multiplicidades que formam um mesmo *agenciamento*, que se exercem no mesmo *agenciamento*”⁴¹¹ e que “Não há duas multiplicidades ou duas máquinas, mas um único e mesmo agenciamento maquínico que produz e distribui o todo, isto é, o conjunto dos enunciados que correspondem ao "complexo".”⁴¹² Pois, “Não podemos nem mesmo mais falar de máquinas distintas, mas somente de tipos, de multiplicidades que se penetram e formam em dado momento um único e mesmo agenciamento maquínico, figura sem rosto da libido”⁴¹³. E que cada um de nós é envolvido em agenciamentos e reproduz um enunciado que nunca é individual, são agentes coletivos de enunciação, são agenciamentos maquínicos produtores de enunciados.

Não basta então atribuir ao pré-consciente as multiplicidades molares ou as máquinas de massa, reservando para o inconsciente um outro gênero de máquinas ou de multiplicidades, porque o que pertence de todo modo ao inconsciente é o agenciamento dos dois, a maneira pela qual as primeiras condicionam as segundas e pela qual as segundas preparam as primeiras, ou delas escapam, ou a elas voltam: a libido tudo engloba. Estar atento a tudo ao mesmo tempo: à maneira pela qual uma máquina social ou uma massa organizada tem um inconsciente molecular que não marca unicamente sua tendência à decomposição, mas componentes atuais de seu próprio exercício e de sua própria organização;⁴¹⁴

E Deleuze e Guattari aponta-nos a complexidade do processo de *agenciamento*:

E em se é verdade que máquinas abstratas abrem os agenciamentos, são igualmente máquinas abstratas que os fecham. Uma máquina de palavras de ordem sobrecodifica a linguagem, uma máquina de rostidade sobrecodifica o corpo e mesmo a cabeça, uma máquina de servidão sobrecodifica ou axiomatiza a terra: não se trata em absoluto de ilusões, porém de efeitos maquínicos reais. Já não podemos dizer, então, que os agenciamentos se medem numa escala quantitativa que os aproximam ou distanciam da máquina abstrata do plano de consistência. Existem tipos de máquinas abstratas que não param de trabalhar umas nas outras, e que qualificam os

⁴¹⁰ Ibidem, pág.44 e 45.

⁴¹¹ Ibidem, pág.46.

⁴¹² Ibidem, pág.46.

⁴¹³ Ibidem, pág.48.

⁴¹⁴ Ibidem, pág.47.

agenciamentos: *máquinas abstratas de consistência*, singulares e mutantes, com conexões multiplicadas; mas também *máquinas abstratas de estratificação*, que circundam o plano de consistência com um outro plano; e *máquinas abstratas sobrecodificadoras ou axiomáticas*, que realizam as totalizações, homogeneizações, conjunções de fechamento. Desse modo, toda máquina abstrata remete a outras máquinas abstratas: não apenas porque elas são inseparavelmente políticas, econômicas, científicas, artísticas, ecológicas, cósmicas — perceptivas, afetivas, ativas, pensantes, físicas e semióticas —, mas porque entrecruzam seus tipos diferentes tanto quanto seu exercício concorrente. Mecanosfera.⁴¹⁵

Eles nos chamam a atenção para ações que possam impedir a sobrecodificação através de ações que problematize o espaço entre o significado e o significante quando a compreensão perde seu espaço para a experimentação e o seu funcionamento e a “[...]conexão com o que ela faz ou não passar intensidade, em que multiplicidades ele se introduz ou metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu.”⁴¹⁶

O múltiplo na ação não procura a significação e sim se fazer através da cartografia e do embate à árvore-mundo, à reflexão clássica, ao Uno, ao binarismo, à linguística e ao estruturalismo. Almeja a dobragem, a proliferação de séries, a complementariedade do sujeito e objeto, do corpo e da alma, um contraponto à totalização linear com a “[...]unidade cíclica do eterno retorno, presente como um não sabido no pensamento”⁴¹⁷. A abertura do mundo ao caos, à fragmentação, ao rizoma que “[...] não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais.”⁴¹⁸

Eles evidenciam a ação da língua no agenciamento afirmando que ela é heterogênea, não é uma *língua-mãe* é através dela que ocorre a “[...] tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política. [...] Ela faz bulbo. Ela evolui por hastes e fluxos subterrâneos, ao longo de vales fluviais ou de linhas de estradas de ferro, espalha-se como manchas de óleo.”⁴¹⁹ Uma cadeia semiótica se constitui como “[...]um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais.”⁴²⁰ Nessa correlação o método rizomático pode sempre efetuar “[...]na língua, decomposições estruturais internas: [...]é obrigado a

⁴¹⁵ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* – Vol.5. Trad. Peter Pál Pelbart et Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2005. Pág. 203

⁴¹⁶Ibdem, pág.11.

⁴¹⁷ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*.V.1. Trad. Aurélio Guerra neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. pág.13.

⁴¹⁸ Ibidem, pág.15.

⁴¹⁹ Ibidem, pág.15.

⁴²⁰ Ibidem, pág.15.

analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência.”⁴²¹

A conexão entre o *Agenciamento maquínico* e os *Agenciamentos coletivos de enunciação* é realizada através da ação da *máquina abstrata*, é ela que “[...] opera a conexão de uma língua com os conteúdos semânticos e pragmáticos de enunciados, com agenciamentos coletivos de enunciação, com toda uma micropolítica do campo social.”⁴²² O rizoma em ação destitui a noção de unidade definida pelo poder significante ou pelos processos de subjetivação a favor de uma multiplicidade variável e de dimensões complexas e consideradas impedindo a sobrecodificação. Multiplicidades planas, mas de dimensões crescentes e que através das conexões vão compor *os planos de consistência*, elas “[...]se definem pelo fora, pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras.”⁴²³

O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades. A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou de exterioridade, sejam quais forem suas dimensões.⁴²⁴

Esse plano de exterioridade se constitui numa perspectiva movente de tempo, onde o ideal “[...] seria expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única página, sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais.”⁴²⁵ Entre os planos se constituem os estratos que são cortados pelas linhas produzindo os devires, as territorializações e as desterritorializações. E é no paralelismo entre os estratos que ocorre a captura dos códigos, potencialização e o verdadeiro devir, quando ocorre a “[...] explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga que foi composta de um rizoma comum que não pode ser mais atribuído, nem submetido ao que quer que seja significante.”⁴²⁶ e que resulta em um ser, devir, de seres completamente distintos um do outro.

Os Agenciamentos são os acontecimentos através dos quais podemos interromper a repetição do mesmo e provocar o surgimento do novo, uma desterritorialização. Ele se dá no

⁴²¹ Ibidem, pág.15.

⁴²² Ibidem, pág.15.

⁴²³ Ibidem, pág.16.

⁴²⁴ Ibidem, pág.16.

⁴²⁵ Ibidem, pág.16 e 17.

⁴²⁶ Ibidem, pág.18.

tempo, abre a disjunção entre os tempos que pode potencializar ao indivíduos. Está intimamente ligado à ação ou inibição do desejo nos indivíduos e a ação dos rizomas-mapas e das árvores-raiz. Nesse sentido provocar acontecimentos é provocar a construção de um conhecimento e simultaneamente interferências no processo de individuação. Mas o que são os rizomas e qual é a sua relação com o processo de individuação e com o processo de ensino da dança?

O Rizoma

*“O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada.”*⁴²⁷

Em *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. V.1.* Deleuze e Guattari apresentam a subjetividade descentrada, múltipla, nômade, movente, atravessada por cruzamentos, dobras, fugidia, fragmentária, afetada, que dialoga na superfície. Subjetividade desterritorializada construída na imanência, no fluxo das forças na vida, na singularidade, que deriva e se modifica tanto quanto as variações e acontecimentos do mundo histórico, econômico, cultural, político e social, diferença em eterno devir. E nos convidam para um enfrentamento, para a experiência na imanência da vida. Onde viver é criar, expandir e afirmar um corpo que constrói para si e para o outro outros modos possíveis de existência. Corpo desorganizado que transversaliza outros corpos construindo outros sentidos, provocando encontros e movimentos com a alteridade. Perspectiva que provoca a ruptura com a máquina de dominação que impõe normas e regras e que afirma novas formas de afetos e de percepção.

Segundo Guattari em *Micropolíticas: cartografia do desejo* é o processo de singularização, movimento de protesto do inconsciente contra a subjetividade capitalística que aponta a possibilidade de novos modos de ser e que pode romper com o controle social, pois “A tentativa de controle social, através da produção da subjetividade em escala planetária, se choca com fatores de resistência consideráveis, processos de diferenciação permanente que eu chamaria de ‘revolução molecular’”.⁴²⁸

⁴²⁷ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia.V.1.* Trad. Aurélio Guerra neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. Pág.43.

⁴²⁸ GUATTARI, F.; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo.* Petrópolis: Vozes, 1996. Pág. 45.

Todos os devires singulares, todas as maneiras de existir de modo autêntico chocam-se contra o muro da subjetividade capitalística. Ora os devires são absorvidos por esse muro, ora sofrem verdadeiros fenômenos de implosão. É preciso construir uma outra lógica - diferente da lógica habitual - para poder fazer coexistir esse muro com a imagem de um alvo que uma força seria capaz de perfurar. Isso, sabendo o quanto esse muro pode ser terrível, e como sua demolição implica encontrar meios difíceis e organizados (sem por isso cair no fascismo total) e, ao mesmo tempo, continuar a desenvolver agenciamentos e territórios onde as pessoas se sintam bem. A meu ver, se não conseguirmos preservar essas duas dimensões, estaremos sempre correndo o risco de cair num destes inconvenientes: deixar o poder a essas imensas máquinas estatais que controlam tudo, ou retomar em nossa própria ação cotidiana todos esses esquemas de poder, todos esses sistemas de liderança, tal como são manipulados pela mídia. Nesses dois casos, somos igualmente levados a impotência.⁴²⁹

Para atender às estas novas perspectivas trazidas pelos processos de diferenciação, novas expressões foram criadas por Deleuze e Guattari como: o rizoma, os territórios, as desterritorialização, reterritorialização, etc., que produzem um confronto com a linguagem da identidade e da semelhança e apresentam um território de criação de pensamento composto por intensidades incorporais, acontecimentos, imanência e deslocamentos conduzidos por um sujeito cuja subjetividade não é limitada, de fácil dominação e controle pelas forças repressivas que o nomeiam para exercer a sua dominação.

Para Deleuze o território é constituído, e esta constituição está intimamente relacionada a organização e a identidade de um indivíduo que não é totalmente estável. O Eu composto por uma multiplicidade de objetos que são articulados, montados e reunidos para constituir uma identidade, instável e direcionada pelo desejo, é que cria um mapa de agenciamentos, territórios, espaços internos e externos. O pensamento a partir da noção de território é rizomático e se afasta tanto da ideia dialética de sujeito como dos dualismos dele com o objeto e entre o corpo e a alma.

E segundo Guattari e Rolnik em *Micropolíticas: cartografia do desejo*:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.⁴³⁰

⁴²⁹ Ibidem, pág.50.

⁴³⁰ GUATTARI, F e ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996. Pág.323.

A criação do território se faz através do desejo e se configura através do agenciamento, se tudo pode ser agenciado tudo pode ser desterritorializado e reterritorializado. Quanto aos territórios, as máquinas abstratas agem sob os dois modos de existência, o Ecúmeno e o Planômeno. No ecúmeno os estratos ficam em movimento incessante, deslizando, provocando transformações e rupturas, através de linhas de fuga ou por processos de descodificação ou deriva com a dupla função inseparável e complementar de manter a unidade de composição de cada estrato e regular as desterritorializações relativas, que podem atravessar todos os estratos provocando a desterritorialização absoluta. Mas, nesse processo em que ocorre a desterritorialização e reterritorialização, o território ao se desterritorializar por ser aberto e engajar-se em linhas de fuga para sair do seu curso e também pode se destruir.

A subjetividade surge desses movimentos complexos e profundos decorrentes de conexões entre corpos, a partir da mistura e do diálogo com o outro e de movimentos de territorialidade e desterritorialidade que se configuram em diferentes andamentos e velocidades no devir, provocando fissuras na fixidez das relações que emanam do fora, do Planômeno, em um mundo desterritorializado perante a imanência e no fluxo da vida. E em *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – Vol. 2*, os filósofos evidenciam a distinção entre os dois regimes, de *significância* e de *subjetivação*, em ação sobre o indivíduo.

O que distingue mais essencialmente o regime significativo e o regime subjetivo, tanto quanto suas respectivas redundâncias, é o *movimento de desterritorialização* que efetuam. Visto que o signo significativo não remete mais senão ao signo, e o conjunto dos signos ao próprio significativo, a-semiótica correspondente desfruta de um alto nível de *desterritorialização*, mas ainda *relativo*, expresso como frequência. Nesse sistema, a linha de fuga permanece negativa, afetada por um signo negativo. Vimos que o regime subjetivo funcionava de forma completamente diferente: justamente porque o signo rompe sua relação de significância com o signo, e começa a correr em uma linha de fuga positiva, atinge uma desterritorialização *absoluta*, que se expressa no buraco negro da consciência e da paixão. Desterritorialização absoluta do *cogito*.⁴³¹

Em *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia.V.1* Deleuze e Guattari, a partir das perspectivas da diferença e de que o corpo é pensamento, propõem que o pensamento seja construído através do modelo do rizoma onde os conceitos não são hierarquizados e nem partem de um centro de poder ou de referência aos quais os outros conceitos devem se remeter. O rizoma é uma cartografia, o mapa das multiplicidades, e funciona através de

⁴³¹ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – Vol. 2*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995 b. Pág.75

encontros e agenciamentos ao contrário do modelo da árvore-raiz que é “decalque” e que volta sempre ao mesmo, reprodução ao infinito. O rizoma-canal, o mapa, é fruto de uma experimentação no real, é aberto e reversível, sujeito a metamorfoses e sempre com múltiplas entradas.

E em *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – Vol.5*.⁴³² os filósofos nos apresentam o espaço liso e o estriado. O espaço liso, o *absoluto local*, não é delimitado, é o lugar do nômade, o desterritorializado em processo de reterritorialização, que faz crescer os seus lugares, que “[...]cria o deserto tanto quanto é criado por ele.”⁴³³. No espaço do rizomas:

O espaço liso é justamente o do menor desvio: por isso, só possui homogeneidade entre pontos infinitamente próximos, e a conexão das vizinhanças se faz independentemente de qualquer via determinada. É um espaço de contato, de pequenas ações de contato, táctil ou manual, mais do que visual, como era o caso do espaço estriado de Euclides. O espaço liso é um campo sem condutos nem canais. Um campo, um espaço liso heterogêneo, esposa um tipo muito particular de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem “medi-lo”, e que só se pode explorar “avançando progressivamente”. Não respondem à condição visual de poderem ser observadas desde um ponto do espaço exterior a elas: por exemplo, o sistema dos sons, ou mesmo das cores, por oposição ao espaço euclidiano.⁴³⁴

E o espaço estriado, o *global relativo*, é delimitado e limitante onde encontramos o sedentário, fixado na sua terra mediatizada pelo regime de propriedade do poder do Estado. O espaço arborescente:

O espaço homogêneo não é em absoluto um espaço liso, ao contrário, é a forma do espaço estriado. O espaço dos *pilares*. Ele é esfriado pela queda dos corpos, as verticais de gravidade, a distribuição da matéria em fatias paralelas, o escoamento lamelar ou laminar do que é fluxo. Essas verticais paralelas formaram uma dimensão independente, capaz de se transmitir a toda parte, de formalizar todas as demais dimensões, de esfriar todo o espaço em todas as direções, e dessa forma torná-lo homogêneo.⁴³⁵

E retornando em *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia.V.1* Deleuze e Guattari, enumeram seis princípios que evidenciam as características do rizoma. O 1º e o 2º são os princípios de conexão e de heterogeneidade:

[...]qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. [...] Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas,

⁴³² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – Vol.5*. Trad. Peter Pál Pelbart et Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2005.

⁴³³ Ibidem, pág. 45.

⁴³⁴ Ibidem, pág. 31.

⁴³⁵ Ibidem, pág. 30.

políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Os *agenciamentos coletivos de enunciação* funcionam, com efeito, diretamente nos *agenciamentos maquínicos*, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e objetos. [...] Não se criticarão tais modelos linguísticos por serem demasiado abstratos, mas, ao contrário, por não sê-lo bastante, por não atingir a *máquina abstrata* que opera a conexão de uma língua com os conteúdos semânticos e pragmáticos de enunciados, com *agenciamentos coletivos de enunciação*, com toda uma micropolítica do campo social.⁴³⁶

O 3º princípio é o da multiplicidade: “Uma multiplicidade não tem sujeito e nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza.”⁴³⁷ As multiplicidades formam *planos de consistência* que crescem em decorrência do número de conexões que neles se estabelecem. Se definem pelo fora: “[...]pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades.”⁴³⁸ A linha de fuga constitui simultaneamente no tempo uma realidade: seu preenchimento a partir um número de dimensões finitas, a transformação de toda a sua dimensão suplementar e a possibilidade e a necessidade do achatamento de todas as multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou exterioridade. “As *multiplicidades planas a n dimensões* são assignificantes e assubjetivas. Elas são designadas por artigos indefinidos, ou antes partitivos[...].”⁴³⁹

O 4º é o princípio de ruptura assignificante, “[...]contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em lugar qualquer, e também retomar segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas.”⁴⁴⁰ Pois todo o rizoma sempre se reconstrói e retoma uma de suas linhas segmentares pelas quais é territorializado, significado e estratificado e linhas de desterritorialização pelas quais sempre foge.

Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com o dualismo ou com a dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem

⁴³⁶ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. V.1. Trad. Aurélio Guerra neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. Pág.22.

⁴³⁷Ibdem, pág.23.

⁴³⁸ Ibidem, pág.25.

⁴³⁹ Ibidem, pág.25.

⁴⁴⁰ Ibidem, pág.25.

um sujeito - tudo o que quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas. Os grupos e os indivíduos contém microfascismos sempre à espera de cristalização. Sim, a grama é também rizoma. O bem e o mau são somente o produto de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada.⁴⁴¹

Os movimentos de desterritorialização e reterritorialização relativos em decorrência da ramificação que os ligam uns aos outros, existe entre ambos a

[...]captura de código, mais valia de código, aumento da valência, verdadeiro devir [...]cada um destes devires assegurando a desterritorialização e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. Não há imitação nem semelhança, mas a explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser submetido ao que quer que seja de significativo.⁴⁴²

Pela ação da comunicação transversalizada das linhas diferenciadas “O rizoma é uma antigenealogia”⁴⁴³, e segui-lo requer alongamentos, prolongação, variação e revezamento na busca e produção de uma linha cada vez mais abstrata com direções rompidas, é conjugar fluxos de desterritorialização. É buscar a primeira linha e seguir as suas convergências para estabelecer novos pontos, limites e direções até alcançar um plano de consistência em uma máquina abstrata.

Os 5º e 6º princípios: cartografia e decalcomania. “[...]um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda.”⁴⁴⁴

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para a sua abertura máxima sobre o plano de consistência. [...] Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. [...]Um mapa é uma questão de performance, enquanto o decalque remete sempre a uma presumida “competência”.⁴⁴⁵

Nesse sentido é que as “Comunicações transversais entre linhas diferenciadas embaralham as árvores genealógicas.”⁴⁴⁶ E é através delas que devemos “Buscar sempre o molecular, ou mesmo a partícula sub-molecular com a qual fazemos aliança.”⁴⁴⁷ Enquanto a

⁴⁴¹ Ibidem, págs.25 e 26.

⁴⁴² Ibidem, pág. 26.

⁴⁴³ Ibidem, pág. 28.

⁴⁴⁴ Ibidem, pág. 29.

⁴⁴⁵ Ibidem, pág. 30.

⁴⁴⁶ Ibidem, pág.18.

⁴⁴⁷ Ibidem, pág.18.

árvore articula e hierarquiza os decalques que retornam sempre ao mesmo e em função de uma competência, o rizoma faz o *mapa e não decalque*. O mapa é parte do rizoma, é aberto, possui múltiplas entradas, se constitui na experimentação no real, criando e rompendo conexões entre os campos produzindo constantes modificações e desbloqueando os corpos sem órgãos através da ação do desejo para ampliar ao máximo a sua abertura sobre um plano de consistência.

Os filósofos se contrapõem à psicanálise “[...]que achata cada desejo e enunciado sobre um eixo genético ou uma estrutura sobrecodificante e que produz ao infinito monótonos decalques dos estágios sobre este eixo ou dos constituintes nesta estrutura”⁴⁴⁸. Eles recusam a fatalidade do decalque que carrega consigo a ideia: “[...]divina, anagógica, histórica, econômica, estrutural, hereditária ou sintagmática.”⁴⁴⁹ e problematizam o discurso da psicanálise evidenciando que “[...]As pulsões e objetos parciais não são nem estágios sobre o eixo genético, nem posições numa estrutura profunda, são opções políticas para problemas, entradas e saídas, impasses que a criança vive politicamente, quer dizer, com toda força de seu desejo.”⁴⁵⁰

Os filósofos também chamam a nossa atenção para o cruzamento dos rizomas com as raízes arborescentes, antecipando a ação do decalque sobre os mapas na busca de uma reprodução, neutralização e estabilização de eixos de significância e de subjetivação. Eles apontam como um método “[...]sempre projetar o decalque sobre o mapa.”⁴⁵¹ Pois,

O decalque já traduziu o mapa em imagem, já transformou o rizoma em raízes e radículas. [...]Ele gerou, estruturou o rizoma, e o decalque já não reproduz senão ele mesmo quando crer reproduzir outra coisa. Por isso ele é tão perigoso. Ele injeta redundâncias e as propaga. O que o decalque reproduz do mapa ou do rizoma são somente impasses, os bloqueios, os germes de pivô ou os pontos de estruturação.

Pois, a arborificação impede a ação do desejo, “[...] porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz. Toda vez que o desejo segue uma árvore acontecem as quedas internas que o fazem declinar e o conduzem à morte; mas o rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas.”⁴⁵² Mas os decalques também carregam consigo traições que lhes supõem, e para impedir a sua ação devemos fazer uma ação inversa: “Religar os

⁴⁴⁸ Ibidem, pág.21.

⁴⁴⁹ Ibidem, pág.21.

⁴⁵⁰ Ibidem, pág.21.

⁴⁵¹ Ibidem, pág. 31.

⁴⁵² Ibidem, pág.22 e 23.

decalques ao mapa, relacionar as raízes ou as árvores a um rizoma.”⁴⁵³, criando impasses que possam abrir linhas de fuga.

O decalque já traduziu o mapa em imagem, já transformou o rizoma em raízes e radículas. Organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades segundo eixos de significância e de subjetivação que são os seus. Ele gerou, estruturalizou o rizoma, e o decalque já não reproduz senão ele mesmo quando crê reproduzir outra coisa. Por isto ele é tão perigoso. Ele injeta redundâncias e as propaga. O que o decalque reproduz do mapa ou do rizoma são somente os impasses, os bloqueios, os germes de pivô ou os pontos de estruturação.⁴⁵⁴

O que nos cabe como educadores é buscar nos decalques aonde:

Um traço intensivo começa a trabalhar por sua conta, uma percepção alucinatória, uma sinestesia, uma mutação perversa, um jogo de imagens se destacam e a hegemonia do significante é recolocada em questão. Semióticas gestuais, mímicas, lúdicas etc. retomam sua liberdade na criança e se liberam do "decalque", quer dizer, da competência dominante da língua do mestre — um acontecimento microscópico estremece o equilíbrio do poder local.⁴⁵⁵

Deleuze e Guattari indicam estratégias que podemos utilizar para que o rizoma não seja arborificado e levado à morte e ao seu fechamento em decorrência da impossibilidade de ação do fluxo do desejo que vem do fora. São elas: a utilização de uma ação inversa, ou seja “[...]religar os decalques ao mapa, relacionar as raízes ou as árvores a uma rizoma. Estudar o inconsciente[...].”⁴⁵⁶ para tentar compreender o processo de construção de um rizoma e as linhas de fugas; “[...]ressituar os impasses sobre o mapa e por aí abri-los sobre linhas de fuga possíveis.”⁴⁵⁷; mostrar “[...]até que ponto os rizomas formam fenômenos de massificação, de burocracia, de *leadership*, de fascistização, etc., que linhas subsistem, no entanto, mesmo subterrâneas, continuando a fazer obscuramente rizoma.”⁴⁵⁸; considerar a entrada no rizoma seja ou pelo “[...]caminho dos decalques ou pela via das árvores-raízes, observando precauções necessárias[...].”⁴⁵⁹ e quanto aos impasses, quando nos depararmos com poderes significantes, afetos subjetivos e territorialidades endurecidas ou diretamente por uma linha de

⁴⁵³ Ibidem, pág.23.

⁴⁵⁴ Ibidem, pág.22.

⁴⁵⁵ Ibidem, pág.24.

⁴⁵⁶ Ibidem, pág.32.

⁴⁵⁷ Ibidem, pág.32.

⁴⁵⁸ Ibidem, pág.33.

⁴⁵⁹ Ibidem, pág.33.

fuga, que ele seja o estopim para “[...]explodir os estratos, romper raízes e operar novas conexões.”⁴⁶⁰

Há, então, agenciamentos muito diferentes de mapas-decalques, rizomas-raízes, com coeficientes variáveis de desterritorialização. Existem estruturas de árvore ou de raízes nos rizomas, mas inversamente, um galho de árvore ou uma divisão de raiz podem começar a brotar em rizoma. A demarcação não depende aqui de análises teóricas que impliquem universais, mas de uma pragmática que compõe as multiplicidades ou conjunto de intensidades. No coração de uma árvore, no oco de uma raiz ou na axila de um galho, um novo rizoma pode se formar.⁴⁶¹

E assim, os filósofos nos convidam a *Ser rizomorfo* a “[...]produzir hastes e filamentos que parecem raízes ou radículas, ou melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos. Estamos cansados da árvore. Não devemos acreditar em árvores [...]”⁴⁶², pois “Toda a cultura arborescente é fundada sobre elas, da biologia à linguística. Ao contrário, nada é belo, nada é amoroso, nada é político a não ser que sejam arbustos subterrâneos e raízes aéreas, o adventício do rizoma.”⁴⁶³

E retornando a perspectiva de que o corpo é pensamento, tanto ele como o cérebro não podem ser compreendidos como matéria enraizada e ramificada. As suas conexões não se realizam em um tecido contínuo, mas sim por descontinuidade através de microfendas e saltos que garantem a sua multiplicidade no seu plano de consistência. E é dessa relação, nesse plano de consistência, que surgem as memórias que não podem ser pensadas apenas no seu aspecto quantitativo, a memória curta e a memória longa, e sim pela ação que provocam no ser.

[...] a memória curta é de tipo rizoma, diagrama, enquanto que a longa é arborescente e centralizada (impressão, engrama, decalque ou foto). A memória curta não é de forma alguma submetida a uma lei de contiguidade ou de imediatidade em relação a seu objeto; ela pode acontecer à distância, vir ou voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade. Além disto, as duas memórias não se distinguem como dois modos temporais de apreensão da mesma coisa; não é a mesma coisa, não é a mesma recordação, não é também a mesma ideia que elas apreendem. Esplendor de um Ideia curta: escreve-se com a memória curta, logo, com ideias curtas, mesmo que se leia e releia com a longa memória dos longos conceitos. A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso. A memória longa (família, raça, sociedade ou civilização) decalca e traduz, mas o que ela traduz continua a agir nela, à distância, a contratempo, “intempestivamente”, não instantaneamente. [...] Os sistemas arborescentes são sistemas

⁴⁶⁰ Ibidem, pág.33.

⁴⁶¹ Ibidem, pág.33.

⁴⁶² Ibidem, pág.34.

⁴⁶³ Ibidem, pág.34.

hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas. Acontece que os modelos correspondentes são tais que um elemento só recebe suas informações de uma unidade superior e uma atribuição subjetiva de ligações preestabelecidas.⁴⁶⁴

Como forma de embate aos sistemas arborescentes e hierárquicos, Deleuze e Guattari apresentam Pierre Rosenstiehl e Jean Petitot, em "*Automate asocial et systèmes acentrés*":

A estes sistemas centrados, os autores opõem sistemas a-centrados, redes de autômatos finitos, nos quais a comunicação se faz de um vizinho a um vizinho qualquer, onde as hastes ou canais não preexistem, nos quais os indivíduos são todos intercambiáveis, se definem somente por um *estado* a tal momento, de tal maneira que as operações locais se coordenam e o resultado final global se sincroniza independente de uma instância central. Uma transdução de estados intensivos substitui a topologia, e "o grafismo que regula a circulação de informação é de algum modo o oposto do grafismo hierárquico... Não há qualquer razão para que esse grafismo seja uma árvore (chamávamos mapa um tal grafismo). Problema da máquina de guerra, ou do Firing Squad: um general é de fato necessário para que *n* indivíduos cheguem ao mesmo tempo ao momento do disparo? A solução sem general aparece para uma multiplicidade a-centrada que comporta um número finito de estados e de sinais de velocidade correspondente, do ponto de vista de um rizoma de guerra ou de uma lógica da guerrilha, sem decalque, sem cópia de uma ordem central. Demonstra-se mesmo que uma tal multiplicidade, agenciamento ou sociedade maquínica, rejeita como "intruso a-social" todo autômato centralizador, unificador, *N* desde então, será sempre *n-1*. [...] tratando o inconsciente como um sistema a-centrado, quer dizer, como uma rede maquínica de autômatos finitos (rizoma), a esquizo-análise atinge um estado inteiramente diferente do inconsciente. As mesmas observações valem em Lingüística; Rosenstiehl e Petitot consideram com razão a possibilidade de uma "organização a-centrada de uma sociedade de palavras". Para os enunciados como para os desejos, a questão não é nunca reduzir o inconsciente, interpretá-lo ou fazê-lo significar segundo uma árvore. A questão é *produzir inconsciente* e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo.⁴⁶⁵

As memórias curtas são apontadas pelos filósofos como possibilidade de ampliação do plano de consistência do indivíduo e em escala maior contra a arborescência que domina a cultura ocidental. Onde o rizoma, a erva daninha é a única saída. "A erva existe exclusivamente entre os grandes espaços não cultivados. Ela preenche os vazios. *Ela cresce entre* e no meio das outras coisas. A flor é bela, o repolho útil, a papoula enlouquece. Mas a erva é transbordamento, ela é uma lição de moral"⁴⁶⁶ E evidenciam que:

⁴⁶⁴ Ibidem, pág.24 e 25.

⁴⁶⁵ Ibidem, pág.26 e 27.

⁴⁶⁶ Ibidem, pág.28.

Existem nós de arborescência nos rizomas, empuxos rizomáticos nas raízes. Bem mais, existem formações despóticas, de imanência e de canalização, próprias aos rizomas. Há deformações anárquicas no sistema transcendente das árvores; raízes aéreas e hastes subterrâneas. O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e como decalque transcendentais, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico. Não se trata de tal ou qual lugar sobre a terra, nem de tal momento na história, ainda menos de tal ou qual categoria no espírito. Trata-se do modelo que não para de se erigir e de se entranhar, e do processo que não para de se alongar, de romper-se e de retomar. Nem outro nem novo dualismo. Problema de escrita: são absolutamente necessárias expressões anexatas para designar algo exatamente.⁴⁶⁷

Assim como também, a proposta de uma escrita nômade contra a fixidez da escrita arborescente, embora afirmem que a escrita “[...]nunca se fará suficientemente em nome de um fora. O fora não tem imagem, nem significação, nem subjetividade.”⁴⁶⁸. Recordando-nos que o agenciamento pela sua multiplicidade trabalha simultaneamente “[...]sobre fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais [...]Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor.”⁴⁶⁹

A escrita neste aspecto é também muito importante para a análise sobre a metodologia dos NA, pois podemos perceber que ela trafega entre a perspectiva arborescente e a rizomática, por carregar em si referências que tendem às perspectivas representativas como a divisão em categorias de seus objetivos e conteúdos, a correlação das ações temáticas a serem desenvolvidas nos PPP à indicação da Direção geral do Programa, onde são indicadas datas históricas para o desenvolvimento dos projetos pedagógicos e processos coreográficos, mas por também indicar escritas complementares para a sua composição, como a Proposta Triangular que solicita leituras diversas antes de iniciarmos a experimentação no processo criador e a associação na sua experimentação de estímulos intelectivos, corporais e afetivos. Não podemos nos deixar levar pela perspectiva arborescente ao trabalharmos com o/as aluno/as estas questões, e nem esquecer que: “Escreve-se a história, mas ela sempre foi escrita do ponto de vista dos sedentários, e em nome de um aparelho unitário de Estado, pelo menos

⁴⁶⁷ Ibidem, pág.30 e 31.

⁴⁶⁸ Ibidem, pág.33.

⁴⁶⁹ Ibidem, pág.33.

possível, inclusive quando se falava sobre nômades. O que nos falta é uma Nomadologia, o contrário de uma história.”⁴⁷⁰

Os nômades inventaram uma máquina de guerra contra o aparelho de Estado. Nunca a história compreendeu o nomadismo, nunca o livro compreendeu o fora. Ao longo de uma grande história, o Estado foi o modelo do livro e do pensamento: o *logos*, o filósofo-rei, a transcendência da Ideia, a interioridade do conceito, a república dos espíritos, o tribunal da razão, os funcionários do pensamento, o homem legislador e sujeito. É pretensão do Estado ser imagem interiorizada de uma ordem do mundo e enraizar o homem. Mas a relação de uma máquina de guerra com o fora não é um outro "modelo", é um agenciamento que torna o próprio pensamento nômade, que torna o livro uma peça para todas as máquinas móveis, uma haste para um rizoma (Kleist e Kafka contra Goethe).⁴⁷¹

Os filósofos nos indicam modelos para um escrita nômade e rizomática “[...] em que as frases afastam-se e se dispersam ou bem se empurram e coexistem, e as letras, a tipografia se põe a dançar à medida que a cruzada delira.”⁴⁷² E onde “A escrita esposa uma máquina de guerra e linhas de fuga, abandona os estratos, as segmentaridades, a sedentaridade, o aparelho de Estado.”⁴⁷³, essa indicação nos aproxima das propostas de improvisações e performances na dança que veremos com mais profundidade no Corpo sem órgãos. E concluem que devemos:

Escrever a n, n-1, escrever por intermédio de *slogans*: faça rizoma e não raiz, nunca plante! Não semeie, pique! Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades! Faça a linha e nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto em linha! Seja rápido, mesmo parado! Linha de chance, jogo de cintura, linha de fuga. Nunca suscite um General em você! Nunca ideias justas, justo uma ideia (Godard). Tenha ideias curtas. Faça mapas, nunca fotos nem desenhos.⁴⁷⁴

Toda essa indicação teórica e pragmática indicada pelos filósofos, e vista até aqui, suprem as faltas nas referências teóricas indicadas pela metodologia do Programa NA e podem possibilitar, enfim, o alcance dos objetivos previstos nos PCNs e na própria Metodologia quanto aos processos de constituição de subjetividade e de cidadania. Deleuze e Guattari nos indicam linhas de fuga e caminhos para a desterritorialização, para a ruptura de clichês e rostos, possibilidades para provocar os agenciamentos, o reconhecimento das diferenças em si mesmo e no Outro como perspectiva positiva de liberdade, empoderamento, conscientização e para a reflexão crítica, imprescindíveis para o exercício da cidadania.

⁴⁷⁰ Ibidem, pág.34.

⁴⁷¹ Ibidem, pág.35.

⁴⁷² Ibidem, pág.34.

⁴⁷³ Ibidem, pág.34.

⁴⁷⁴ Ibidem, pág.35 e 36.

Apontam caminhos para problematizar a nossa prática de ensino através do mapeamento das nossas ações e de todos os envolvidos com o intuito de detectar o quanto ela se encaixa em um perfil rizomático ou em um perfil arborescente. E me estimulam a pensar e para a transformar, como por exemplo, a situação problemática trazida pelas diferenças etárias na mesma aula, que passam nessa perspectiva a ser por mim observadas como positivas e como compositora de um grande rizoma. Lugar em que as multiplicidades podem nos levar para além de posições endurecidas estruturais ou genéticas, que se tornam impeditivas pedagogicamente, e que nos aproximam da perspectiva rizomática na busca da composição de um plano de consistência mais enriquecido, fruto do surgimento e da convergência de diferentes desejos e potencialidades desenvolvidas a partir de um trabalho conjunto sobre as diferenças com todo o grupo heterogêneo. Constituir as nossas aulas nessa perspectiva é construir uma máquina de guerra.

Quanto a importância da ação da memória nos processos artísticos, os filósofos correlacionam a memória curta ao rizoma-mapa e a memória longa à árvore-raiz, e de certa forma vão na contramão do que vimos até aqui em Bergson. Pois, Bergson aponta a necessidade de promover um aprofundamento nos processos de constituição de memórias promovendo a ampliação da percepção para ao alcançar a memória pura e enriquecer a constituição do corpo constituída através de ações ideomotoras no contato com o outro e o meio, e assim ele não contraindica a utilização das memórias longas mas sim a sua problematização. Quanto a indicação de Deleuze e Guattari para a utilização dessas memórias e assim como da escrita nômade, podemos concluir que é uma tentativa para inibir os mecanismos da *significação* e da *subjetivação* que atuam sobre o corpo, pois sendo o rizoma performático esse maior número de conexões e de multiplicidades constituídos pela memória curta ao serem trazidos para a experimentação e construção de movimento podem provocar uma instabilidade na linha segmentar endurecida através da memória longa e da escrita no corpo, enriquecendo o plano de consistência individual e também o coletivo. Pois:

A memória curta não é de forma alguma submetida a uma lei de contiguidade ou de imediatividade em relação ao seu objeto; ela pode acontecer à distância, vir ou voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura de multiplicidade. Além disto, as duas memórias não se distinguem como dois modos temporais de apreensão da mesma coisa; não é a mesma coisa, não é a mesma recordação, não é também a mesma ideia que elas apreendem. Esplendor de uma ideia curta: escreve-se com a memória curta, logo, com ideias curtas, mesmo que se leia e releia com a memória dos longos conceitos. A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso. A memória longa (família, raça, sociedade ou civilização) decalca e traduz, mas o que ela traduz continua a

agir nela, à distância, a contratempo, “intempestivamente”, não instantaneamente.⁴⁷⁵

Deleuze e Guattari também associam a ação da memória longa ao sistema hierárquico, onde “Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas.”⁴⁷⁶ E essa afirmação me leva diretamente ao desejo e subserviência que percebo nos alunos em copiarem sistematicamente os clips com coreografias da internet e quando param instantaneamente com a agitação quando reinício a música que está coreografada para reproduzirem os movimentos predeterminados. E os filósofos atendem a minha expectativa sobre como compreender e interromper esse processo quando afirmam que: “Acontece que os modelos correspondentes são tais que um elemento só recebe suas informações de uma unidade superior e uma atribuição subjetiva de ligações preestabelecidas.”⁴⁷⁷, quanto maior forem as iniciativas que problematizem as cópias e que gerem sistemas acentrados, maior será a possibilidade do rompimento da rede de autômatos. Pois:

A solução sem general aparece para uma multiplicidade acentrada que comporta um número finito de estados e de sinais de velocidades correspondente, do ponto de vista de um rizoma de guerra ou de uma lógica da guerrilha, sem decalque, sem cópia de uma ordem central. Demonstra-se mesmo que uma tal multiplicidade, agenciamento ou sociedade maquínicos, rejeita como “intruso a-social” todo autômato centralizador, unificador.⁴⁷⁸

Os filósofos apontam que vivemos em um impasse na contemporaneidade quanto ao caminho que podemos tomar perante as distintas variações geográficas com as quais nos deparamos que nos solicita um olhar e um fazer atento, e nos mostram uma outra face do rizoma:

Se se trata de mostrar que os rizomas têm também seu próprio despotismo, sua própria hierarquia, mais duros ainda, muito bem, porque não existe dualismo, não existe dualismo ontológico aqui e ali, não existe dualismo axiológico do bom ou do mal, nem mistura ou síntese americana. Existem nós de arborescência nos rizomas, empuxos rizomáticos nas raízes. Bem mais, existem formações despóticas, de imanência e de canalização, próprias aos rizomas. Há deformações anárquicas no sistema transcendente das árvores; raízes aéreas e hastes subterrâneas. O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e como decalque transcendentem, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa,

⁴⁷⁵ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. V.1. Trad. Aurélio Guerra neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. Pág.35.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, pág.36.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, pág.36.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, pág.37.

mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico.⁴⁷⁹

Eles também nos indicam caminhos para rompermos com o dualismo, “[...] o inimigo necessário, o móvel que não paramos de deslocar.”⁴⁸⁰, na busca pelo pluralismo para que através de agenciamentos maquínicos de desejo e de agenciamentos coletivos de enunciação alcancemos o monismo. Rompendo com as significações dominantes, onde “[...]todo o desejo significante remete a sujeitos dominados[...].”⁴⁸¹, através da pragmática e em favor de uma micropolítica.

Escrevemos diariamente a nossa história, individual e desde sempre coletiva, e utilizamos a história para a contextualização dos processos coreográficos no ensino da dança, cabe nesse sentido aos educadores constituir uma análise crítica sobre sua ação pedagógica que não é dissociada da sua subjetividade, do seu ser múltiplo, para avaliar vigilantemente o quanto essas “histórias” que escrevemos carregam em si a perspectiva nômade ou sedentária e o quanto a nossa ação pedagógica estimula ou impede a composição rizomática dos processos de individuação do/as aluno/as garantindo a sua potencialização e crítica. E assim, caminhar na cartografia de Deleuze é um desafio e ao mesmo tempo esperança de dias melhores. Seu pensamento é uma potência e um convite ao cartografar. Parto agora para o seu conceito de Corpo sem Órgão com o intuito de aproximar ainda mais o seu referencial teórico à dança.

3.4 – O corpo potente e imanente

*“Ora, é a consciência do corpo na dança que condiciona o próprio destino do movimento, transformando-o em movimento dançado. Porque é a consciência do corpo que tece o plano de movimento próprio da dança. O plano da imanência da dança.”*⁴⁸²

Como podemos observar até o momento, o conceito de corpo apresentado na tese parte da concepção monadológica de Leibniz, é ampliada por Bergson no que diz respeito a abrangência da comunicação nas relações entre o interior e o exterior dos seres e entes no Tempo, ganha uma maior dimensão social e micropolítica com a imitação e o contágio na

⁴⁷⁹ Ibidem, pág.42.

⁴⁸⁰ Ibidem, pág.42.

⁴⁸¹ Ibidem, pág.45.

⁴⁸²GIL, José. *Movimento Total - O corpo e a Dança*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.Pág.135.

Neomonadologia de Tarde e com a perspectiva crítica e política contemporânea apresentada por Deleuze e Guattari passa a ser concebido como híbrido, fugidio, lugar de subjetivação e potencialização política que ao ser atravessado por forças rizomáticas e nômades ganha a dimensão de uma máquina de guerra.

Deleuze e Guattari, a partir de uma crítica social e política ao sistema capitalista e ao seu processo de civilização, apresentam o corpo desnudado da máquina que o tomou como um organismo. Corpo organismo constituído em um tempo homogêneo e produtivo como uma máquina cuja composição subjetiva foi determinada através dos sistemas de *significações* e de *subjetivação* concebido pelas instituições hegemônicas que impõe regras hierárquicas e submissão ao poder instituído.

Partimos inicialmente da perspectiva temporal que envolve a relação entre o corpo e espírito de Bergson para o estudo de um corpo rizomático, constantemente atravessado por fluxos moleculares e molares imersos no Tempo, agenciado sob a síntese dos tempos e o eterno retorno, e em constante embate entre o que o torna um organismo e o que o possibilita como um Corpo sem Órgãos (CsO). Vamos compreender o que é o conceito de CsO que é desenvolvido por Deleuze a partir da perspectiva de Antonin Artaud.

O corpo Sem Órgão

“O corpo do bailarino torna-se um órgão tátil, no qual cada dobra ou vinco possui a sensibilidade da falange mais sensível ou dos lábios mais atentos.”⁴⁸³

O Corpo sem Órgãos é um conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari, apresentado em *Anti-Édipo* e revisto em *Mil-Platôs Vol. 3*. Foi inicialmente apresentado por Antonin Artaud contra a concepção de um corpo organizado que funciona como uma máquina e visa a produção de acordo com fins determinados pela sociedade. Segundo o dramaturgo, o organismo “[...] não é corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer, um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair trabalho útil”.⁴⁸⁴

⁴⁸³ LOUPEE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Tradução Rute Costa. Lisboa: Guide – Artes Gráficas, 2012. Pág.130.

⁴⁸⁴ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, Vol.3*; tradução Aurélio Guerra Neto e alii. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996. Pág.9.

Em 1947 Artaud declara guerra aos órgãos, ao organismo que afastado do desejo perde a sua capacidade revolucionária, adoece e se torna impotente perante o real e aceita a vida organizada pela lógica capitalista: “É uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão. Corpus e Socius, política e experimentação. Não deixarão você experimentar seu canto.”⁴⁸⁵

A alternativa que Deleuze e Guattari nos apresenta para romper com essa dominação é o desenvolvimento da capacidade de criar para si um Corpo sem Órgãos relacionado à práticas de uma vida nômade, capaz de resistir à instrumentalização e organização produtiva. A sua intenção é intensificar a vida, abandonar a moral em prol da ética, é fazer com que o fluxo da vida não seja interrompido, é acordar o corpo e seus desejos substituindo o significado pelas sensações, experimentações, prazer. É viver afetando e sendo afetado.

Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto – CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos.⁴⁸⁶

Mas os filósofos pedem prudência perante o cansaço do corpo na contemporaneidade: “Mas por que este desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, aspirados, posto que o CsO é também pleno de alegria, de êxtase, de dança?”⁴⁸⁷, e convoca-nos para novos agenciamentos, para uma potencialização, elaborando uma severa crítica à psicanálise por manter os fantasmas, as significâncias e subjetivações em detrimento da experimentação:

Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide.⁴⁸⁸

E como acessamos ao CsO? Ele tem que ser ocupado por um fluxo de intensidades, tem que ser desorganizado, experimentado continuamente para criar a si mesmo, tem que se tornar potente e revolucionário.

O CsO faz passar intensidade, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é

⁴⁸⁵Ibidem, pág.9.

⁴⁸⁶ Ibidem, pág.9.

⁴⁸⁷ Ibidem, pág. 10.

⁴⁸⁸ Ibidem, pág. 10.

matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas e nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir de zero. Por isto tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independente das *formas acessórias*, pois os [órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. O órgão muda transpondo um limiar, mudando de gradiente. “Os órgãos perdem toda a constância, quer se trate de sua localização ou de sua função [...] órgãos sexuais aparecem por todo o lado[...] ânus emergem, abrem-se para defecar, depois se fecham, [...]o organismo inteiro muda de textura e de cor, variações alotrópicas reguladas num décimo de segundo.” O ovo tântrico.⁴⁸⁹

Os filósofos chegam ao CsO como *campo de imanência do desejo, o plano de consistência* própria do desejo. Porém “O padre lançou a tríplice maldição sobre o desejo: a da lei negativa, a da regra extrínseca, a do ideal transcendente.”⁴⁹⁰, o desejo como falta, como regra exterior do prazer e o gozo impossível. Pois, “[...] o sistema teológico, é precisamente a operação Daquele que faz um organismo, [...]Ele não pode suportar o CsO, porque Ele o persegue, aniquila para [...]fazer passar o organismo. O organismo já é isto, o juízo de Deus, do qual ao médicos se aproveitam e tiram seu poder.”⁴⁹¹. Mas “ao desejo nada mais falta, ele preenche-se de si próprio e erige o seu campo de imanência. O prazer é a afecção de uma pessoa, é o único meio para uma pessoa “se encontrar” no processo do desejo que a transborda; os prazeres, mesmo os mais artificiais, são reterritorializações.”⁴⁹²

Para esse reencontro, segundo Deleuze e Guattari, é necessário:

[...] criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidade passem e façam com que já não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, intensidade que não pode mais chamar de extensivas. O campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque interior e exterior fazem parte da imanência na qual se fundiram. [...]Tudo é permitido: o que conta somente é que o prazer seja o fluxo próprio do desejo, Imanência, [...] ⁴⁹³

Mas como é constituído um campo de imanência?

⁴⁸⁹ Ibidem, pág. 12 e 13.

⁴⁹⁰Ibidem, pág. 14.

⁴⁹¹ Ibidem, pág. 14.

⁴⁹² Ibidem, pág. 16.

⁴⁹³ Ibidem, págs. 16 e 17.

O campo de imanência ou plano de consistência deve ser construído; ora ele pode sê-lo em formações muito diferentes, e por agenciamentos muito diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que não tem o mesmo tipo de corpo sem órgãos. Ele será construído pedaço a pedaço, lugares, condições, técnicas, não se deixando reduzir uns aos outros. A questão seria antes saber se os pedaços podem se ligar e a que preço. Há forçosamente cruzamentos monstruosos. O plano de consistência seria, então, o conjunto de todos os CsO, pura multiplicidade de imanência, da qual um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval, um outro pequeno-perverso, mas num movimento de desterritorialização generalizada onde cada um pega e faz o que pode, segundo seus gostos, que ele teria conseguido abstrair de tal ou qual informação, segundo tal procedimento que seria abstraído de sua origem.⁴⁹⁴

A composição dos campos de imanência, como podemos observar, nos leva para uma concepção onde o tempo e o espaço não atendem à nenhum tipo de linearidade e metrificacão. Nos remete diretamente ao Élan Vital de Bergson e ao Universo de Tarde, onde a vida se faz em fluxos que se transversalizam, opõem ou se adaptam, rompendo com o tempo e a visão tradicional da história. O campo de imanência se torna um importante instrumento de análise sobre o tempo contemporâneo e nos capacita à detectar e a criticar a convergência de ondas sejam políticas, religiosas, culturais, etc. características de planos de imanência distintos e de tempos históricos que retornam no meio social reafirmando a confluência dos tempos na duração. Vamos entender melhor este processo de composição dos campos.

Sob a ação da Máquina abstrata os agenciamentos fabricam os CsO e conjugam as suas intensidades fazendo um *continuum* constituindo os platôs, eles são “[...] regiões de intensidade contínua, que são constituídas de tal maneira que não se deixam interromper por uma terminação exterior, como também não se deixam ir em direção a um ponto culminante [...] Um platô é um pedaço da imanência.”⁴⁹⁵ E cada CsO é composto por platôs, sendo ele mesmo um platô que se comunica com outros sobre o plano de consistência, é um elemento de passagem. É a constituição de uma unidade que provém do múltiplo conforme Espinosa, e segundo Artaud a *multiplicidade de fusão*.

Ainda segundo Artaud o CsO não é inimigo dos seus órgãos e sim da organização orgânica dos órgãos e ao sistema teológico, o *juízo de Deus*. O organismo é um estrato sobre o CsO, ele não é o corpo, ele é “[...]um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõem formas e funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil.”⁴⁹⁶

⁴⁹⁴ Ibidem, pág. 17 e 18.

⁴⁹⁵ Ibidem, pág. 18.

⁴⁹⁶ Ibidem, pág. 18 e 19.

O CsO grita: fizeram-me um organismo! Dobraram-me indevidamente! Roubaram meu corpo! O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito. É ele o estratificado. Assim, ele oscila entre dois pólos: de um lado as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação. E se o CsO é um limite, se não se termina nunca de chegar a ele, é porque há sempre um estrato atrás do outro estrato, um estrato engastado em outro estrato. Porque são necessários muitos estratos e não somente o organismo para fazer o juízo de Deus. Combate perpétuo e violento entre o plano de consistência, que libera o CsO, atravessa e desfaz todos os estratos, e as superficiais de estratificação que bloqueiam ou rebaixam.⁴⁹⁷

E assim, Deleuze aponta os três grandes estratos que nos fixam diretamente, o *organismo, a significância e a subjetivação*:

A superfície de organismo, o ângulo de significância e de interpretação, o ponto de subjetivação ou de sujeição. Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de uma enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão será apenas um vagabundo.⁴⁹⁸

Mas CsO como propriedade do plano de consistência desarticula os estratos e através da experimentação se opõe à interpretação, ao significante, onde o nomadismo com um movimento contínuo promove a dessubjetivação. Pois, “Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo o tipo de agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações[...]”⁴⁹⁹ Descolar o organismo do corpo e os pontos de subjetivação que fixam o sujeito na realidade dominante requer prudência para tangenciar à morte e o ilusório, para se esquivar do *plano obscuro* de ameaças e falsas sensações e guardar o suficiente do organismo, da subjetividade para responder à realidade:

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. Imitem os estratos. Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente. [...]Havia mesmo várias maneiras de perder seu CsO, seja por não se chegar a produzi-lo, seja produzindo-o mais ou menos, mas nada se produzindo sobre ele e as intensidades não passando

⁴⁹⁷ Ibidem, pág. 20.

⁴⁹⁸ Ibidem, pág. 20.

⁴⁹⁹ Ibidem, pág. 20.

ou se bloqueando. Isso porque “[...] o CsO não para de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera.”⁵⁰⁰

Novamente os filósofos problematizam a experimentação indicando cuidados e pistas para a utilização de procedimentos que busquem o rompimento da estratificação do sujeito, pois pior do que se manter na estratificação sendo *organizado, significado e sujeitado* é se precipitar, ou provocar a precipitação do outro, em um estrato numa ação que pode gerar a morte. É necessário se instalar e experimentar cada estrato para procurar linhas de fuga, conjugar fluxos, conectar desejos, liberar intensidades passando dos estratos para os agenciamentos mais profundos para criar uma máquina privada capaz de ramificar-se nas máquinas coletivas.

E a partir do livro *Histórias de poder* de Artaud, Deleuze e Guattari nos apresentam o sujeito histórico como um organismo que sobre o *juízo de Deus* cria as regras que determinam a apreensão do mundo. Homem que é organizado e organizador, é significante e significado e é interpretação e explicação, ele que se submete e simultaneamente é CsO e que como tal busca desfazer os estratos onde as afecções e micro-percepções agem nas experimentações substituindo as significações e provocando o movimento e a velocidade no campo social, substituindo a história pelo devir. E também evidenciam a necessidade do uso do cuidado pois “[...] todos e todas tem seu CsO pronto para corroer, para proliferar, para cobrir e invadir o conjunto do campo social, entrando em relações de violência e rivalidade tanto quanto de aliança ou de cumplicidade.”⁵⁰¹

E para ampliar a discussão sobre a relação entre esses dois corpos, desse duplo e o surgimento do terceiro corpo no campo social, os filósofos se aproximam novamente de Artaud com o *Problema dos três corpos*, para afirmar que “Não basta então distinguir os CsO plenos sobre o plano de consistência e o CsO vazios sobre os destroços de estratos, por desestratificação exageradamente violenta. É preciso considerar ainda os CsO cancerosos num estrato tornado proliferante.”⁵⁰² Mas como diferenciar os três corpos e impedir que o corpo canceroso se prolifere?

Por isto o problema material da esquizoanálise é o de saber se nós possuímos os meios de realizar a seleção, de separar o CsO de seus duplos: corpos vítreos vazios, corpos cancerosos, totalitários e fascistas. A prova do desejo: não denunciar os falsos desejos, mas no desejo, distinguir o que remete à proliferação de estratos, ou bem à desestratificação demasiada violenta, e o

⁵⁰⁰ Ibidem, pág. 22.

⁵⁰¹ Ibidem, pág. 24.

⁵⁰² Ibidem, pág. 24.

que remete à construção do plano de consistência (vigiar inclusive em nós mesmos o fascista, e também o suicida e o demente.)⁵⁰³

Mas o que é a Esquizoanálise? Guattari em a *Revolução Molecular*⁵⁰⁴ propõe a recriação da concepção de inconsciente que contraria a perspectiva da psicanálise. Onde o inconsciente é compreendido como um campo, um

[...] território aberto de todos os lados às interações sociais e econômicas, diretamente ligado às grandes correntes históricas, [...] Este inconsciente eu chamarei de “esquizoanalítico” [...] Eu o qualificaria igualmente de “maquínico”, porque não está essencialmente centrado na subjetividade humana, mas participa dos mais diversos fluxos de signos, fluxos sociais e fluxos materiais.[...] Não existe nada mais evidente no registro do desejo.[...] Sua missão é a de abranger tanto mais singularidades individuais quanto “amarra” mais intensamente as forças sociais e as realidades históricas. Portanto, as problemáticas nele inseridas não poderiam mais depender exclusivamente do domínio da psicologia. Elas compreendem as “escolhas de sociedade” mais fundamentais: o “como viver” num mundo transpassado em todos os sentidos por sistemas maquínicos que tendem a expropriar toda singularidade, toda vida de desejo.

E com a Esquizoanálise ele apresenta a micropolítica do desejo como uma oposição a representação e a interpretação das lutas das massas, à repressão, ao maniqueísmo moralizante do poder de Estado, e cria uma prática micropolítica onde o inconsciente maquínico criativo e diversificado

[...]seria contrário à boa manutenção de relações de produção baseadas na exploração e na segregação social. É por isso que todas as técnicas de recentralização do inconsciente no sujeito individuado, e em objetos parciais reificados, impedem a sua plena expansão no mundo das realidades presentes e das transformações possíveis, e têm, atualmente, uma posição privilegiada dentro da gigantesca indústria de normalização, de adaptação e de esquadrinha do *socius* na qual se apoiam as sociedades capitalísticas.”⁵⁰⁵

Irei aprofundar a relação do consciente e inconsciente no corpo mais adiante, e agora finalizo provisoriamente esse subitem com uma citação de Deleuze onde apresenta uma síntese sobre o CsO:

Assim, o corpo sem órgãos nunca é o seu, o meu...É sempre um corpo. Ele não é mais projetivo do que regressivo. É uma involução, mas uma involução criativa e sempre contemporânea. Os órgãos se distribuem sobre o CsO; mas, justamente, eles se distribuem nele independentemente da forma do organismo; as formas tornam-se contingentes, os órgãos não são mais do que intensidades produzidas, fluxos, limiares, gradientes. “Um ventre, “um”

⁵⁰³ Ibidem, pág. 27.

⁵⁰⁴ GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. e tradução Suely Belinha Rolnik. São Paulo: Ed.Brasiense, 1980. Pág.166 e 167.

⁵⁰⁵ Ibidem, pág. 171.

olho, “uma boca: Ao artigo indefinido nada falta, ele não é indeterminado ou indiferenciado, mas exprime a pura determinação de intensidade, a diferença intensiva. O artigo indefinido é o condutor do desejo. Não se trata absolutamente de um corpo despedaçado, esfacelado, ou de órgãos sem corpos (OsC). O CsO é exatamente o contrário. Não há órgãos despedaçados em relação a uma unidade perdida, nem retorno ao indiferenciado em relação a uma totalidade diferenciável. Existe, isto sim, distribuição das razões intensivas de órgãos, com seus artigos positivos indefinidos, no interior de um coletivo ou de uma multiplicidade, num agenciamento e segundo conexões maquinais operando sobre um CsO.”⁵⁰⁶

Vamos aproximar o conceito de CsO à dança, e para isso sigo com José Gil em *Movimento Total* e seu artigo *Abrir o Corpo*, para posteriormente me encaminhar para a conclusão da tese com especialistas na área como Laurence Louppe em *Poética da Dança Contemporânea*, André Lepecki em *O esgotamento da dança. Performance e a política do movimento* e Alain Badiou em *Pequeno Manual de Inestética*.

O corpo e o movimento

“O movimento de pensamento que é, no pensamento de cada bailarino, o movimento dos corpos, encadeia-se, tece-se, antecipa os gestos e os pensamentos que vêm – só um corpo de pensamento pode garantir a consistência e a unicidade destes movimentos, porque só ele pode criar um plano de movimento de pensamento.”⁵⁰⁷

José Gil, filósofo português, constitui no decorrer da sua obra *Movimento Total - O corpo e a Dança* reflexões sobre o movimento dançado, o movimento do corpo, a consciência e a inconsciência no corpo, e a interação do corpo do bailarino com o Real através do gesto dançado e de algumas obras coreográficas. A perspectiva filosófica apresentada no corpo da sua obra acompanha a perspectiva da Filosofia das multiplicidades de Deleuze

Sua perspectiva é extremamente pertinente à tese viabilizando a sua aproximação às minhas experiências com os alunos do NA e a busca de pistas para a reconfiguração da fixidez dos conceitos de tempo, de espaço e de corpo na Metodologia de ensino da dança no NA. O meu intuito é constituir um embasamento teórico e empírico através do qual eu possa provocar no corpo do/as aluno/as durante o ensino da dança a desaceleração do tempo subjetivo, a potencialização da subjetividade e o reconhecimento da ação do Tempo em suas vidas.

⁵⁰⁶ Ibidem, págs. 26 e 27.

⁵⁰⁷ GIL, José.. *Movimento Total - O corpo e a Dança*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001. Pág.151.

Em o *Movimento Total - O corpo e a Dança*, José Gil evidencia a diferença entre a consciência fenomenológica e a consciência do corpo, consciência que é constituída pelo adensamento dos movimentos provenientes de formas múltiplas e heterogêneas ora recorrentes da ação do corpo, ora pela do espírito e ou pelo inconsciente que se articulam nesses espaços operando por zona. Essa consciência “[...] não se abre apenas “para frente” para se centrar num objeto [...] Temos que considerar um outro tipo de abertura [...]: “para trás”, [...] é com as forças e a energia do mundo que ela se conecta, antes de perceber os seus objetos.”⁵⁰⁸ Para o filósofo:

A consciência do corpo não acaba no corpo, a consciência abre-se ao mundo; já não como “consciência de alguma coisa”, já não segundo uma intencionalidade que faria dela a doadora do sentido, não pondo um objeto diante de si, mas como adesão imediata ao mundo, como contacto e contágio com as forças do mundo. Em suma, este mundo já não é o “mundo” da fenomenologia.⁵⁰⁹

E em *Abrir o Corpo*⁵¹⁰ ele apresenta a análise sobre a relação entre a consciência, o movimento do corpo e o movimento do pensamento, a impregnação da consciência e a sua abertura para o movimento inconsciente:

Digamos que a impregnação do pensamento pelos movimentos do corpo se opera num espaço virtual em que se actualizam ao mesmo tempo os movimentos corporais e os movimentos de pensamento. Numa imagem simples e simplificadora, diríamos que num estado de transe ou de grande intensidade de criação artística, por exemplo, quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, os dois elementos convergem, transformando-se, para o espaço único em que a osmose se produzirá: é no mesmo processo de actualização do movimento virtual em movimento do corpo no espaço e em movimento de pensamento, que ocorre a impregnação da consciência pelo corpo. É assim que não só a consciência devém corpo de consciência – em que os movimentos da consciência sabem do seu espaço tão imediatamente como o corpo sabe dos seus gestos (practognósias) – mas o próprio corpo se torna consciência, capaz de captar os mais ínfimos, invisíveis e inconscientes movimentos dos outros corpos. Movimentos de forças e de pequenas percepções.⁵¹¹

Quanto ao processo da consciência ele afirma que: “A consciência do corpo comporta assim dois regimes, um que resulta da transformação da consciência vigil intencional, e outro que decorre da mutação do corpo que se torna uma espécie de órgão de captação das mais

⁵⁰⁸Ibidem, Págs. 176 e 177.

⁵⁰⁹ Ibidem, pág.177.

⁵¹⁰ Artigo publicado no livro *Corpo, Arte e Clínica*, organizado por Tania Mara Galli Fonseca e Selda Engelman. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.

⁵¹¹ Ibidem, pág. 3.

finas vibrações do mundo.”⁵¹² E apresenta traços importantes e característicos desse *corpo-consciência* atravessado pela inconsciência que nos possibilita constituir uma cartografia das intensidades do corpo: 1) Ele “[...]caracteriza-se pela sua hiperexcitabilidade. É possível, mesmo provável, que esta se desenvolva sensorialmente, afectando o conjunto de órgãos sensoriais.”⁵¹³, logo é a afecção que amplia no corpo sensível a sua capacidade de captar “sensações insensíveis” ou pequenas percepções e possibilita a passagem do “[...]poder da consciência do corpo tornada corpo da consciência.”⁵¹⁴ É um processo de intensificação, pois “[...] o corpo-consciência está presente, desde sempre, no corpo comum ou corpo empírico, mas adormecido ou enterrado pelas funções macro sensoriais deste último.”⁵¹⁵ 2) Ele “[...]se abre aos outros corpos, conectando-se com os *movimentos do seu inconsciente*.”⁵¹⁶, e essa comunicação se dá através da osmose ou contágio entre uma ou várias pessoas. 3) Ele possibilita a contaminação afetiva entre inconscientes.

E quanto ao inconsciente o filósofo esclarece que “Dois aspectos são a considerar no inconsciente do corpo: o primeiro diz respeito à captação das pequenas percepções pelo corpo-consciência, o segundo pode ser encarado como um aspecto particular do primeiro e remete para a cartografia das intensidades do corpo.”⁵¹⁷ As *pequenas percepções*, “inconsciente diferencial”, anunciam um sentido ao corpo e quanto a cartografia, ela diz respeito à possibilidade em que “Um só corpo pode ser habitado por presenças sucessivas diferentes, como o demonstra a experiência mais comum. Melhor: um só corpo pode desdobrar-se em dois ou três outros corpos simultaneamente.”⁵¹⁸ Surgindo o corpo espectral e suas *múltiplas quase-formas*, todavia “Não são formas, mas formas de forças, quer dizer dos investimentos inconscientes que compõem o corpo espectral. No entanto, as formas das forças visam o corpo do outro e os seus órgãos e, ao fazê-lo, procuram conectar-se com as forças que emanam daquelas formas”⁵¹⁹

Chamemos a esta presença corpo espectral (que surge como uma variante do corpo virtual). Não é o corpo físico que suportava o discurso antes da sedução, é um outro corpo invisível, mas presente, que, de certo modo, vem tomar o lugar do corpo físico, empírico, agora elidido. Este corpo espectral torna-se um foco de forças poderosas de contágio. Imperceptível mas produzindo efeitos, inconsciente mas conectando-se com, e agindo

⁵¹²Ibdem, pág. 3.

⁵¹³ Ibidem, pág.5.

⁵¹⁴ Ibidem, pág.5.

⁵¹⁵ Ibidem, pág.5.

⁵¹⁶ Ibidem, pág.5.

⁵¹⁷ Ibidem, pág.6.

⁵¹⁸ Ibidem, pág.7.

⁵¹⁹ Ibidem, pág.8

imediatamente sobre o inconsciente do auditor. Há que considerar, pois, um inconsciente da linguagem que é ao mesmo tempo um corpo inconsciente (espectral), e um inconsciente do corpo.⁵²⁰

E ainda quanto a comunicação entre os inconscientes ele afirma que o afeto irá ocupar uma posição primordial resultando no fenômeno chamado incorporação:

A comunicação de inconscientes equivale a uma incorporação do corpo espectral no corpo do outro, porque a defasagem entre o discurso e o corpo espectral oferece a este último uma movimentação inconsciente que é assimilada (incorporada) pelos afectos (de medo, de desejo, por exemplo). O espectro entra sempre no corpo-inconsciente do outro a más horas, quer dizer quando o outro se distrai suficientemente para abrir o corpo e se deixar investir afectivamente. Ora o afecto vai sugar completamente o espectro e moldar-se segundo as suas forças.⁵²¹

Mas para que ocorra essa comunicação entre os inconscientes é necessário que esse corpo se abra, pois:

Qualquer coisa de muito particular acontece ao corpo tornado corpo-consciência: a visão do corpo (do exterior do interior) que o acompanha abre um espaço, alargando e transformando a zona indefinida de fronteira. Não existe afinal um *ponto* de vista, nem a fronteira é uma linha, um plano ou um volume. Saímos do espaço euclidiano e entramos num espaço topológico, intensivo. Significa isto que os limites do corpo próprio se alargam indefinidamente ganhando profundidade (topológica). Ao mesmo tempo, é todo o corpo que se transforma. O seu em-redor torna-se espaço, confunde-se com um espaço de intensidades, de osmose potencial, de visões e tactos a distância, espaço pronto a entrar em conexão com intensidades de outros corpos. No corpo aberto fervilham "afectos de vitalidade", como diz Daniel Stern, referindo-se às crianças. Precisamente, as crianças têm o corpo aberto. Um corpo que é como que o avesso do corpo paranóico fechado, hostil, revestido daquela "carapaça caracterial" de que falava Reich.

Abrir o corpo é, antes de mais, construir o espaço paradoxal, não empírico, do em-redor do corpo próprio. Espaço paradoxal que constitui toda a textura da consciência do corpo-consciência: um espaço-à-espera de se conectar com outros corpos, que se abrem por sua vez formando ou não cadeias sem fim.

Defini-lo como afectivo não quer dizer que se o caracteriza segundo os múltiplos modos das afecções. Teríamos então não só um espaço, mas um corpo alegre, triste ou melancólico. O espaço e o corpo-consciência são afectivos porque neles se formam turbilhões poderosos de vida, de que os afectos de vitalidade constituem o estrato subjacente.

A este espaço chamaremos *zona*. Abrir o corpo é criar a zona em que o corpo, visto do exterior do interior, entra em contágio com o mundo. É a zona do devir constante das crianças que brincam, em que as palavras agem e os gestos falam, em que o corpo espectral se dissolve nas forças que se conectam com as forças do outro.

Aí o intenso caos afectivo começa a produzir traços, intensidades dirigidas, um começo de consistência no engendramento de agenciamentos.⁵²²

⁵²⁰ Ibidem, pág.7.

⁵²¹ Ibidem, pág.8.

⁵²² Ibidem, pág.11.

E em *Movimento Total: o corpo e a dança* José Gil além de apresentar a importância do Tempo para a construção do corpo, do movimento e processo de constituição de consciência, ele nos mostra o quanto o espaço utilizado pelo bailarino para *abrir o corpo*, a *zona* do devir, zona transcendental, espaço interior virtual do bailarino, também ganha outras perspectivas que rompem com a representação possibilitando ao bailarino que entre em contágio com o mundo, multiplicando as suas articulações e conexões.

O sentir cinestésico – o movimento do corpo visto do interior – supõe um espaço topológico, não euclidiano[...] o pensamento não pode compreender os movimentos paradoxais do corpo sem que estes se tornem eles próprios movimentos do pensamento. Este “vira-se” portanto, torce-se como uma banda de Möbius, passa de um movimento contínuo de um espaço tridimensional ao plano (Cézanne, Matisse e toda a pintura moderna). É porque o pensamento percorre as mesmas vias que engendraram no mesmo espaço dois espaços heterogêneos que despoja o movimento do espaço, quer dizer do corpo (visto do interior) Chamaremos “zona” a este espaço paradoxal.⁵²³

E como a consciência se interconecta com a inconsciência no corpo do bailarino e se manifesta na dança? Gil afirma que “[...]é a consciência do corpo na dança que condiciona o próprio destino do movimento, transformando-o em movimento dançado. Porque é a consciência do corpo que tece o plano de movimento próprio da dança. O plano da imanência da dança.”⁵²⁴ E apresenta dois fatores importantes desta concepção não fenomenológica da consciência para a dança:

“[...] a) a *awareness*, a consciência aguda que habita o bailarino;”⁵²⁵

Na comunicação de inconscientes, a acção do corpo da consciência é idêntica à atmosfera; melhor: é a atmosfera do pensamento. Porque, se a consciência do corpo é atmosférica, e se o corpo da consciência é a consciência do corpo, então o corpo é a consciência tornada atmosférica: consciência impregnada pelo corpo e pelo inconsciente de outrem – uma vez que a atmosfera é o inconsciente revertido do exterior.⁵²⁶

“[...]b) a relação entre as “nuvens de sentido” e os movimentos corporais.”⁵²⁷, as nuvens de sentido “[...]provém desta micro-imanência da zona transcendental, e tentam prolongá-la num outro plano vasto e inconsciente”⁵²⁸

A consciência do corpo induz um contacto paradoxal com o mundo: é imediato porque conecta a consciência com as forças do mundo, fazendo a

⁵²³ Ibidem, Pág. 166.

⁵²⁴ Ibidem, Pág. 135.

⁵²⁵ Ibidem, Pág. 178.

⁵²⁶ Ibidem, Pág. 150.

⁵²⁷ Ibidem, Pág. 178.

⁵²⁸ Ibidem, Pág. 181.

dança tornar-se desde o início “pensamento do mundo”, por um lado; mas, por outro, é o corpo que estabelece a mediação entre o pensamento e o mundo, não sendo este dado “em carne e osso”, mas na realidade da sua energia.

Porque o corpo paradoxal é um universo de pequenas percepções, este mundo com o qual a consciência entra em conexão compõe-se, como vimos, de forças. O que oferece à dança, talvez mais que a outras formas artísticas, a possibilidade de apreender o real de modo mais imediato.⁵²⁹

A *awareness* resulta de uma consciência alerta adquirida através da impregnação dos movimentos da consciência que possibilita a passagem da consciência do movimento para o corpo consciência através da fluidez corporal intensificada pelo sentir que provoca a troca entre o plano psíquico e o somático, onde as pequenas percepções acabam por ocupar “[...] os dois extremos da escala perceptiva: o infinitamente pequeno e o infinitamente grande.”⁵³⁰ O corpo do bailarino “[...] vibra doravante como uma caixa de ressonância dos movimentos do mundo).”⁵³¹

Ele bailarino apreende o sentido geral da sua dança, a situação do seu corpo no espaço e frente ao público, o jogo dos olhares e das energias na atmosfera, antecipa o sentido dos movimentos a executar. Está consciente de tudo isto num grau muito superior ao de uma consciência normal. Chega até a produzir-se, em certos bailarinos, uma espécie de “iluminação” não mística (embora muitos assim a designem), do pensamento, que lhes fornece, numa intuição única, o conjunto do conhecimento de todos estes factores. Tal é a *awareness* ou consciência do corpo do bailarino. [...]A consciência do corpo, enquanto plano de movimentos corporais que a invadiram, tornou-se *pensamento*: os seus movimentos são movimentos dos pensamentos.⁵³²

Podemos perceber até aqui a intrínseca relação do corpo do dançarino com o Tempo e o espaço, vamos buscar pistas para a construção de estratégias que nos possibilitem ampliar o movimento no corpo do/a aluno/as durante os processos de ensino da dança no NA.

Mas o que é o movimento para José Gil? Para ele o movimento é associado ao tempo, ao infinito e é impulsionado pelas ações, relações, sentidos e transformações entre entes e seres num campo de forças que compõe o universo. Movimento que está presente microscopicamente até no repouso, que se associa ao tempo e ao espaço e que se apresenta ligado aos elementos físicos, sociais e virtuais. Ele direciona essa perspectiva para construir uma reflexão sobre o movimento que transversaliza o corpo que dança, parte do confronto entre o movimento e o gesto para desenvolver o seu pensamento sobre as relações entre o

⁵²⁹ Ibidem, Pág. 181.

⁵³⁰ Ibidem, Pág. 179.

⁵³¹ Ibidem, Pág. 179.

⁵³² Ibidem, Pág. 180.

corpo, o movimento, o tempo e o espaço na constituição do corpo paradoxal em busca do movimento total.

Para ele o bailarino:

Faz apelo ao movimento, que proporcionará clareza e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio do movimento domará o movimento: com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma no espaço. Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo.⁵³³

Como esse movimento surge no corpo e se torna no bailarino um gesto distinto do gesto comum? Para Gil a diferença entre estes dois tipos de gestos decorre do espaço que originou o movimento, se o movimento é decorrente de uma solicitação feita pelo exterior e resulta como resposta em uma ação estamos falando do gesto comum, mas se o movimento surge do interior, do sentimento, e conduz esse corpo para o movimento, encontramos a origem do gesto do bailarino.

Quanto a diferença entre o movimento e ao movimento dançado, Gil apresenta o pensamento de Von Laban que afirma que no movimento dançado a ação exterior resulta do sentimento interior que provoca o desencadeamento de outros gestos e posições prolongando-o para além de si próprio transportando o corpo que o suporta continuamente, ou seja, abrindo no espaço a dimensão do infinito.

Se a emoção provocada pelos gestos é tão intensa, é porque descobre que a emoção é um gesto: basta analisar os ritmos abstratos que a compõem para determinar os movimentos que é preciso transferir para o corpo e para os membros do bailarino, criando um gesto dançado. [...] A dança situa-se no domínio pleno do sentido, fazendo os seus gestos imediatamente sentido, sem passarem pela linguagem. Gestos, é certo, que tendem a constituir-se como signos, mas que, por si próprios, nunca o conseguem por completo. Os gestos dançados, enquanto quase-signos sobrearticulados e de imediato dotados de sentido, ordenam-se numa coreografia cujo nexos apresenta um sentido, não significações.⁵³⁴

Quanto ao espaço do corpo, Gil complementa a informação acima e afirma que os movimentos do espaço do corpo extrapolam os limites do seu corpo objetivo. É um meio espacial que escava a profundidade possibilitando “[...]moldar o espaço, alargá-lo ou restringi-lo, fazê-lo tomar as formas mais paradoxais. É até mesmo a partir da profundidade que se podem criar coreografias sem profundidade, com corpos marionetes.⁵³⁵ Corpo repleto de *vacúolos virtuais* que possibilitam a sua plasticidade, formando “[...]unidades de espaço-

⁵³³ Ibidem, pág. 14.

⁵³⁴ Ibidem, pág. 113.

⁵³⁵ Ibidem, pág. 67.

tempo que caracterizam o movimento do bailarino. Não evoluindo no espaço comum, o seu tempo transforma o tempo objetivo dos relógios.⁵³⁶

Na realidade, não há um espaço do corpo fixo e autónomo. Este varia segundo as velocidades do seu próprio desdobrar-se, de tal modo que depende do tempo que o movimento leva a abri-lo; tempo que, por seu turno, depende da textura – mais ou menos densa, mais ou menos viscosa – do espaço do corpo que nasce a energia. A energia cria unidades de espaço-tempo. O bailarino não atravessa o espaço do corpo como atravessaria uma distância objectiva, num tempo cronológico dado. Produz ao dançar unidades de espaço-tempo singulares e indissolúveis que transmitem toda a sua força de verdade a metáforas como: “uma lentidão dilatada” ou “o alargamento brusco do espaço” que descrevem certos gestos do bailarino.

Podemos perceber que a ação do tempo é primordial tanto pra a constituição do corpo como para a sua intensificação corporal e espacial. E para exemplificar a construção da relação do espaço com o corpo Gil cria um paralelo sobre este uso entre o ator e o bailarino: “[...] Contrariamente ao actor de teatro cujos gestos e palavras reconstroem o espaço e o mundo, o bailarino esburaca o espaço e o mundo[...] abrindo-o até o infinito. Um infinito não significado, mas real, porque pertence ao movimento dançado.”⁵³⁷ Se alinha à Mary Wigman apud Gil ao afirmar que o espaço é criado pelo bailarino e que ele “Não é o espaço da dimensão tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito[...]”⁵³⁸.

E é através do movimento que Gil se aproxima da noção central da sua teoria do movimento de Von Laban - o esforço. O esforço é compreendido como a origem de todo o movimento dançado ou não, e não o movimento em si, e é um instrumento para analisar as relações externas e internas que transversalizam, constituem e interferem no corpo durante a construção dos movimentos dançados. Mas o que é o esforço? O esforço contém qualidades, os quatro fatores de Laban (peso, tempo, espaço e fluxo), que variam em quantidade e intensidade e que ao se combinarem constituem a forma do movimento. E o movimento no corpo envolve simultaneamente o tempo e o espaço e é executado a partir do deslocamento do seu peso constituindo um fluxo derivado do seu envolvimento tônico.

Laban compara o esforço a uma força vital que apresenta em si um movimento que antecede ao seu desdobramento em formas do movimento, ou seja “[...]apresenta movimento

⁵³⁶ Ibidem, pág. 67.

⁵³⁷ Ibidem, págs. 14 e 15.

⁵³⁸ Ibidem, pág. 15.

antes do movimento.”⁵³⁹ E Gil associa essa força vital ao *silêncio* de Cunningham e ao *vazio* dos pintores chineses que o relacionam ao Vazio Mediano no plano do ente que é suportado, apresentado e atravessado pelo Grande Vazio ou vazio primordial que engendra a energia e se liga ao infinito.

Assim, não há “fonte”: aquém do Grande Vazio não há nada, a não ser, fora da sua esfera e como estranhas a ele, toda as espécies de forças, de energias diversas, musculares, nervosas, físicas e psíquicas. O Vazio absorve-as e, a fim de as filtrar, de as transformar, de as alterar, faz o vazio dentro e em redor. No intervalo, um turbilhão talvez, o caos. A vertigem do equilíbrio quando se está em pé.

Pode-se avançar: o movimento começa no Intervalo (entre dois tipos de energia). Mas o Intervalo encontra-se já, como potência virtual, em qualquer movimento do corpo.

Ou seja no intervalo entre o Vazio e o Grande Vazio, no caos, o esforço começa, no ponto zero do movimento. No Intervalo entre essas duas energias e no corpo é onde começa o movimento que se dá a ver através dos gesto, quando o movimento começa e cessa-se o esforço. E é no intervalo entre o desaparecimento do esforço e surgimento do movimento é que o bailarino estabelece o seu equilíbrio que se distingue em corporal e mecânico, composto pelo movimento e pela consciência e o proveniente de um sistema físico e orgânico, o movimento dançado surge de ambos.

O movimento é produzido pelo deslocamento do bailarino no espaço e é oriundo de impulsos microscópicos e de um ponto de equilíbrio “[...]que lhe permite deslizar no espaço sem a fricção do peso. [...], escolhendo as linhas de menor esforço. O peso faz mover, é por isso que o bailarino tem a impressão de um movimento que se alimenta a si próprio, que não vem do exterior: de um *motus continuus*.”⁵⁴⁰ Este ponto de equilíbrio possibilita a experimentação do corpo no espaço, mas:

O seu espaço deve ser criado, realmente construído a toda a volta do seu corpo, “meio” onde precisamente, o seu corpo extravasa a cada instante, “ai”, perdendo o seu peso. Com efeito: não se dança nem no espaço exterior nem num espaço subjetivo. A ausência do peso, a facilidade, são vividas pelo bailarino ao mesmo tempo como propriedades de um móbil no espaço e como se os experimentasse no interior do seu corpo, como se a sua textura se tivesse tornado espaço. O espaço do corpo é o corpo tornado espaço.⁵⁴¹

E a leveza e graça do movimento está intimamente correlacionada ao engendramento, como vimos em Bergson, do corpo com o espaço:

⁵³⁹ Ibidem, pág. 16.

⁵⁴⁰ Ibidem, pág. 19.

⁵⁴¹ Ibidem, pág. 19.

É por isso que o seu “meio” não é exterior ao seu corpo, mas desposa-o totalmente, misturando-se estreitamente com ele; é preciso que o bailarino se encontre no seu corpo na ausência de toda a estranheza; ou seja que seus movimentos se insiram no espaço com a mesma intimidade e familiaridade com a qual habita o seu corpo. Este último deve tornar-se o seu espaço – aí, adquirirá ausência de peso e energia; aí, descobrirá leveza seja qual for a situação, através da própria resistência dos materiais (o peso, os órgãos). É por isso que, de certa maneira, o bailarino dança no interior do seu corpo.

Para transformar o espaço e vencer o peso o bailarino deve encontrar um movimento que contrabalance o peso. O esforço deve contrariar o peso impelindo o corpo ao movimento e quanto maior for a ação do esforço maior será a mobilidade do corpo e a transformação do peso em energia. Nesse processo o peso funciona como um fator de estabilidade nesse sistema instável, possibilitando a orientação do corpo no espaço e tornando-se um peso *virtual* que varia de acordo com a energia desenvolvida. Mas

[...] o peso virtual nunca é efetivamente alcançado. O bailarino cairá sempre, ainda que caia ao dançar, pelo efeito da pura gravidade: cairá também pelo efeito do seu peso. Jogará sempre com estes dois vectores, fazendo constantemente do “resto” do peso real que remanesce do processo o ponto de partida do impulso do movimento seguinte. Toma o seu impulso negando esse resto. Os dois pesos dos bailarinos constituem assim uma condição essencial da dança.⁵⁴²

A dinâmica da dança apresenta uma outra física dos corpos, pois a variação do peso específico virtual afeta a força de gravidade que deixa ter um valor fixo, pois cada bailarino constrói a sua própria força de ligação à terra, que “[...] varia segundo o esforço dispensado, a velocidade do corpo, a qualidade e fluência do movimento.”⁵⁴³, a leveza é Paradoxal, é constituída por referências variantes, de acordo com as diferenças de cada bailarino. “O bailarino não vive o seu corpo que se move no espaço subjectivo, uma vez que o vivido do corpo não constitui para ele um dado sensível unicamente qualitativo, como uma sensação “pura”. O seu corpo está aí, ora como um excesso, ora confundindo-se com o “espírito”.⁵⁴⁴ O peso específico virtual resulta da soma de dois vectores antagônicos que limitam o movimento: o peso real do corpo, do corpo-objeto e da leveza máxima que nunca é vivida e atualizada é sempre virtual e possibilita o movimento dançado.

Segundo Susanne Langer apud Gil em *Movimento Total: o corpo e a dança*, não há separação entre esses dois sistemas, o do corpo e do espírito, “[...]o corpo de carne dançando

⁵⁴² Ibidem, págs. 21 e 22.

⁵⁴³ Ibidem, pág. 22.

⁵⁴⁴ Ibidem, pág. 23.

actualiza o virtual, incarna-o e desmaterializa-o ao mesmo tempo.”⁵⁴⁵. O corpo do bailarino se utiliza do processo de equilíbrio e desequilíbrio para fazer a sua arte e “Deixando de adoptar uma postura natural, o corpo dá-se um artifício, [...] tornar-se imagem, quer dizer matéria de criação de formas.”⁵⁴⁶

É da instabilidade, do caos que o bailarino cria “[...]as condições que lhe permitirão tratar o corpo como um material artístico.”⁵⁴⁷, é da instabilidade do sistema-corpo ao alcance de um equilíbrio superior, o equilíbrio virtual, que a concentração da consciência do movimento propicia o movimento da consciência e do pensamento para posteriormente retornar ao corpo.

Gil também complexifica a relação do espaço com o corpo quando afirma que o espaço carrega consigo um sentido inconsciente que afeta a forma do corpo, pois “[...]o espaço das forças que rodeia o corpo do bailarino de uma espécie energético, resulta do que esse corpo exprime e do modo como o exprime; e nunca exprime tudo o que corresponde às suas possibilidades, quer dizer à sua potência de expressão[...]”⁵⁴⁸ e que esse encontro interfere diretamente no que é exprimido ou não pelo bailarino:

[...]podemos dizer que todo o acontecimento de qualquer tipo (sensorial, existencial) que tende a inscrever-se no corpo (constituindo assim aquilo a que temos de facto de chamar o *inconsciente do corpo*), traz consigo outros acontecimentos que não chegam a inscrever-se, deixando um branco, uma sequência cinestésica não estimulada, nunca posta em movimento e que, porque adormecida e paralisada, entrava outras (bloqueamento).⁵⁴⁹

Perante um acontecimento se abre o campo dos possíveis, e é dele que surge o sentido inconsciente de posição transportado pelo gesto dançado, onde o conteúdo ou unidade de sentido não-inscritos podem ser desdobrados em movimento:

Todo o movimento dançado é disso que vive. Todo o movimento dançado luta de facto contra a não-inscrição, procurando mostrar as figuras do vazio, fazendo sair os em-redor (os contornos internos) dos brancos não-inscritos. O desfasamento entre duas velocidades, a do movimento subterrâneo e a do movimento visível, que caracteriza o gesto dançado define o espaço dos possíveis que não foram actualizados e que dança faz emergir: abre o campo dos possíveis no espaço e no tempo, dilata o corpo e a sua presença, anuncia o que o corpo pode e que ele não pôde agir. O campo dos possíveis é o espaço da não-inscrição, doravante explorável, delimitável, aberto; em suma o espaço inconsciente do corpo, ou do corpo virtual (nós identificamos aqui

⁵⁴⁵ Ibidem, pág. 27.

⁵⁴⁶ Ibidem, pág. 24.

⁵⁴⁷ Ibidem, pág. 24.

⁵⁴⁸ Ibidem, pág. 116.

⁵⁴⁹ Ibidem, pág. 116.

“virtual”, “inconsciente do corpo”, “espaço dos possíveis”, “lugar da não-inscrição”.⁵⁵⁰

E outra variante também entra nessa relação entre o espaço e o corpo, é a “Atmosfera”, ela existe externamente aos corpos e condicionam a sua ação:

[...]Os corpos exalam um espaço (espaço do corpo) e todo o contexto dos objetos se acha assim modificado, carregando-se o espaço objetivo de forças, de lugares magnéticos, de territórios proibidos, de atracção ou de ameaça. Então a atmosfera surge desligada dos corpos, existindo de modo autónomo e *envolvente*; dizemos: “está no ar”. É aérea.

Formada de uma “poalha de pequenas percepções” (Leibniz) que drenam outras tantas forças, abre os corpos: são forças de afecto, quer dizer forças de contágio. Expostas na atmosfera, intensificadas pela consciência (tornada consciência do corpo), ficam consideravelmente reforçadas. Assim, a atmosfera terá uma densidade, uma textura e uma viscosidade próprias.

E José Gil, a partir de todas as referências complexas acima apresentadas, afirma que:

[...]o movimento dançado se aprende: é necessário adaptar o corpo ao ritmo e aos imperativos da dança. Os músculos, os tendões, os órgãos devem tornar-se vias para o escoamento desimpedido da energia; o que, em termos de espaço, significa a imbricação estreita do espaço interno e do espaço externo, do interior do corpo que a energia investe, e do exterior onde se desdobram os gestos da dança. O espaço interior é coextensivo ao espaço exterior.⁵⁵¹

E que através da dança podemos desligar a consciência da representação passando a compreendê-la como um *sistema de energia*, movimento do pensamento, e através do seu movimento podemos ampliar e tecer o plano de imanência a partir dos planos de movimentos corporais com os quais ela se impregna e ao se reunir com a micro imanência provocar um contato paradoxal com o mundo.

Porque o corpo paradoxal é um universo de pequenas percepções, este mundo com o qual a consciência entra em conexão compõe-se, como vimos, de forças. O que oferece à dança, talvez mais que as outras formas artísticas, a possibilidade de apreender o real de modo mais imediato.⁵⁵²

E nesse sentido é que José Gil afirma que quanto a realidade:

Em todos os casos em que o real irrompe na realidade, arruinando a sua estabilidade, têm sempre lugar certos fenómenos: a relação do corpo com as coisas e com o espaço transforma-se, os corpos que até aí se mantinham separados das coisas e dos outros corpos entram em súbito contágio. Como se uma barreira ou um muro invisível anteriormente os afastasse uns dos outros. Com o surgimento do real, a barreira rompe-se, o muro desmorona-se, o véu rasga-se. Os lugares até então bem fixados das coisas mudam, o mapa dos movimentos (comportamentos) desloca-se e anima-se. O campo

⁵⁵⁰ Ibidem, pág. 118.

⁵⁵¹ Ibidem, pág. 60.

⁵⁵² Ibidem, pág. 181.

do possível imediato alarga-se – quando se supunha que a ordem do mundo iria durar para sempre num presente imutável. O possível agora é o corpo concreto, do corpo sensório-motor portador de pensamento, como se os nós que o regulavam (e o amarravam) outrora se tivessem rompido, e o corpo tivesse entrado em expansão. Abertura do corpo ao espaço, intensificação das suas capacidades receptivas das vibrações do mundo. Acréscimo das potências activas do corpo. Dilatação do espaço do corpo. A palavra liberta-se.⁵⁵³

E no que se refere ao tempo:

[...] a transformação é ainda mais impressionante. Porque se opera uma espécie de reapropriação da duração subjectiva num acontecimento brusco. De súbito, eu existo, agora. Enquanto esse mesmo presente, outrora disperso e doravante vivo, se inventa a cada instante irradiando em múltiplas direcções sobre o futuro.

Uma vez mais, como se o tempo vivido até então tivesse recoberto o presente vivo de véus e de estratos sedimentados. Cada corpo interioriza modelos sensórios-motores, hábitos cinestésica, pensamentos e regras de comportamentos rígidos que acompanham modelos emocionais correspondentes. Todos estes estratos vêm do passado e de uma certa ideia do futuro (segundo expectativas construídas). Tudo isto forma não só a percepção da realidade, mas a sua estrutura e seu modo de funcionamento e de presença. Todos os corpos são parcialmente inactuais. Poderíamos dizer de outro tanto das instituições, das cidades, das unidades geopolíticas, das relações humanas; são *realidades* construídas que encobrem o real. Nem por isso são menos tangíveis, concretas, “reais” e não imaginárias, fantasmáticas ou ilusórias.

Quando o real irrompe à superfície do tempo, o presente toma forma, o presente reapropriado, que não existia ainda porque dissolvido nos estratos do passado e do futuro. Jorra, e transforma profundamente o nosso sentimento do tempo. Agora, é a acção que constrói o presente – e portanto transforma o passado e o futuro. O tempo objetivo, o tempo da realidade das coisas e dos outros, o tempo das instituições e do trabalho deixam de se impor. O desfasamento entre o exterior e o interior desaparece. Agora, os meus gestos ritmam e tecem um tempo presente em que a minha acção e o meu pensamento coincidem, e ambos se ajustam aos ritmos colectivos. São o corpo e o espírito que engendram e por assim dizer segregam o presente – que já não me foge, mas se desdobra ao longo de toda a minha duração. É o tempo actual, o tempo do real.⁵⁵⁴

E para finalizar o subcapítulo me reporto à análise de José Gil sobre a obra *Trio A* para criar um paralelo com a correlação histórica constantemente solicitada pelos PPP dos NAs:

Em suma, paradoxalmente, *Trio A* não quer o real, é o real. Toda a arte, e em particular a dança, desejam o real. Se há formas artísticas que se sucedem no tempo, construindo uma história da arte, é porque a própria história resulta de uma pulsação entre dois movimentos: um que constitui a realidade, que vela progressivamente o ponto inicial em que ela fazia ainda parte do real – véu poderoso que forma a história das instituições, dos saberes e dos poderes. O outro que vai no sentido contrário, a história dos esforços

⁵⁵³ Ibidem, pág. 192 e 193.

⁵⁵⁴ Ibidem, pág. 193 e 194.

tenazes, por vezes desesperados, visando romper as construções da realidade e atingir o real.

O real é pois, por um lado, o intempestivo, o que vem sempre contra-tempo da realidade, o que quebra as convenções, as rotinas, os conformismos, a passividade; e, por outro lado, é o que chega no momento exacto, singular, único, do presente que define de uma maneira nova. Abre os olhares para um outro ponto que se ocultava sob a realidade.

A obra de arte tem esse poder paradoxal do construir o actual como tempo singular e, ao fazê-lo, de o projectar fora do tempo empírico, na eternidade.⁵⁵⁵

Todas as referências até aqui apresentadas contribuem significativamente para as lacunas que detecto no corpo teórico da metodologia do NA e confirmam a minha hipótese de que a dificuldade encontrada para o desenvolvimento do trabalho no NA decorre da ausência de instrumentos teóricos que impulsionem uma prática que possa atuar contra a percepção imobilizada e metrificada do Tempo. Deleuze e Gil apresentam referências teóricas diretamente implicadas com a realização empírica, com a experimentação, de forma que naturalmente somos conduzidos a partir dos seus pensamentos para problematizações em torno do assunto que é foco de análise e para correlações de onde nos surgem possibilidades de adequação da teoria para a nossa prática. A minha intenção não é delimitar o fazer e sim constituir um grande rizoma de referências que nos possibilite a partir de suas articulações uma pluralidade de ações de acordo com as diferentes perspectivas e realidades de cada olhar.

José Gil correlaciona à prática de bailarinos à teoria desenvolvida por Deleuze na filosofia das multiplicidades e resguardadas as devidas diferenças e objetivos, pois estou falando do ensino de dança para crianças do ensino fundamental e que não é especificamente de dança contemporânea, o que posso concluir é que a teoria é completamente adaptável e necessária para um ensino crítico e criativo da dança onde se priorize as diferenças, o nomadismo e a potencialização do/as aluno/as. Seu conteúdo é também de extrema importância para a capacitação dos docentes envolvidos no processo.

Escrever essa tese me leva à um misto de alegria quando percebo que posso deixar esse estudo como uma forma de resistência ao processo de desintegração do ensino da arte do NA na rede de ensino, e de indignação perante a incapacidade de impedir a utilização do programa para fins eleitoreiros, de reverter o pouco caso de gestores na atualidade que ignoram a situação precária dos NA cuja única preocupação é a manutenção dos seus cargos de direção e por observar o desmonte do Ensino público em âmbito nacional pós golpe, que

⁵⁵⁵ Ibidem, pág. 210.

aponta para um impedimento do amplo desenvolvimento das linguagens artísticas nos currículos e que certamente se proliferará em todas as demais esferas públicas de ensino.

Não vou me ater em cada tópico do subcapítulo aqui desenvolvido e como proposta para o seu fechamento me encaminho para o final da tese onde vou constituir articulações e conexões com as experiências de aula e com a relação entre o contexto real dos alunos e a metodologia do NA.

CAPÍTULO IV–NOVOS OLHARES, (IN)CONCLUSÕES

Parto agora para a escrita final, mas temporária, dessa pesquisa onde utilizarei os instrumentos teóricos de Deleuze. Inicio minha reflexão a partir da estrutura que compõe o NA. O funcionamento administrativo e pedagógico do NA é um desdobramento da Instituição Municipal de Ensino do Rio de Janeiro decorrente de uma dobra original gerida pela concepção de ensino de uma sociedade capitalística ocidental. Em decorrência disso suas referências se constituem a partir da perspectiva hegemônica ocidental que é implementada através da representação, onde todo o seu direcionamento, normas e regras, se estabelecem de forma arborescente obedecendo uma concepção hierárquica e voltada para a submissão de costumes, ordens e valores.

Mas o NA se constituiu originariamente através de uma perspectiva crítica, cuja proposta rompia com os muros da escola e a representação aproximando a comunidade à Arte, perante os ares democráticos de uma época histórica que nos impulsionavam à diante. A sua documentação escrita reflete exatamente isso, em meio a uma estrutura arborescente proveniente da Secretaria Municipal de Educação a metodologia numa contramão tenta se espalhar rizomaticamente rompendo com a fixidez do sistema. É óbvio que pelo nosso caminhar histórico ela seria combatida e reprimida. Sua atualização ficou fixada em 2007 e de lá para cá nada se modificou na escrita, embora as experiências tenham sido desenvolvidas e até de certa forma foram fortalecidas perante o necessário embate contra o sistema.

Mas rizomaticamente a experiência solicita essa atualização, pois não damos conta do movimento contemporâneo se não mergulharmos nele. E perante o turbilhão e o caos diário que caracteriza o espaço, compreendido numa perspectiva não espacializante mas ligado à vida, do ensino fundamental, é urgente a capacitação dos professor/as que possuem a

consciência da responsabilidade do que é educar perante tantas diferenças e injustiças sociais no momento contemporâneo.

É nesse contexto que nos deparamos com a metodologia do NA para a dança. Incompleta e desatualizada, sua escrita é um misto de árvore e mapa, apesar do esforço do grupo no momento da sua elaboração. Porém, é notória e pioneira a ação do/as professor/as de dança envolvidos no programa, apesar da dança ter sido mantido à margem da grade curricular, que acumulam um repertório de experiências que necessitam ser repensadas, abalizadas por perspectivas críticas e contemporâneas do ensino da arte e replicadas para os cursos de licenciatura em Dança para provocar estudos e pesquisas que visem entender e atender a complexidade desse agenciamento no ensino fundamental.

O descompasso da Metodologia na sua relação com o tempo contemporâneo se apresenta logo na primeira linha onde afirma que a dança se concretiza no corpo, quando relaciona a subjetividade à verdade, o movimento à linguagem que significa e traduz. Utilizando a perspectiva rizomática, podemos perceber que metodologia constituiu um território arborescente e seu modelo estrutural bloqueia o desenvolvimento de CsO, a abertura do corpo para o plano de consistência, a desterritorialização, e achata o desejo do/as aluno/as a favor da estabilização de eixos de significação e de subjetivação. A prioridade é o desenvolvimento técnico que se realiza em função da competência e eficiência, e assim passamos a reproduzir decalques que se materializam em forma de apresentações coreográficas previstas por cronogramas que visam apenas eventos e espetáculos e não o desenvolvimento pedagógico.

Vivemos uma organização pedagógica interna rizomática onde decidimos os rumos do PPP, mas, constantemente nos deparamos com algumas raízes que poderiam facilmente ser rompidas se os centros de Estudos fossem mais potencializados. Os Centros de Estudos entre as unidades que provocavam a troca de experiências e problematizavam as nossas ações, não existem mais. Estratégia para nos manter despotencializados e desarticulados no momento de extinção de algumas unidades. Assim, presos a uma estrutura hierárquica com territorialidades endurecidas, cada núcleo se armou como pode para que os espaços lisos proliferassem, mas não conseguimos nos reunir para repensar, rearticular e propor novos caminhos pedagógicos, ainda.

Mas podemos romper raízes e é o que tentamos fazer diariamente. Nosso dia a dia é uma constante luta contra essas “árvores” que não param de crescer, seja no que diz respeito à estrutura do programa, suas falhas e carências ou seja com relação à lida diária com os

aluno/as. Vamos retornar especificamente para os alunos de dança para mapear como são distribuídas as oficinas e como funcionam.

As turmas de acordo com a metodologia do programa deveriam ser divididas em módulo básico e continuidade. Mas, na realidade, as turmas são compostas atendendo também aos pressupostos quantitativos determinados pela gestão e com isso temos alunos de diferentes faixas etárias, alunos que se inscrevem em oficinas para compor uma grade cheia e não especificamente pelo desejo de conhecer determinada linguagem e a distinção entre iniciantes e em continuidade também é muito prejudicada.

Segundo Deleuze, as diferentes singularidades propiciam um plano de consistência mais heterogêneo e denso, onde os espaços lisos podem proliferar e a hierarquia pode ceder espaço para a colaboração. É olhando sob esse ponto de vista que compreendo como as turmas mistas permanecem cheias até o final do período, onde percebo afeto entre adolescentes e crianças e em que os diferentes tempos propiciam uma desaceleração no grupo como um todo. A constituição aleatória das turmas cria uma situação problemática que vai sendo resolvida ao ser experimentada, como nos indica Deleuze, e a dança surge nesse contexto ao ser dançada, conforme nos indica Cunningham.



Figura 20 – sala de aula de dança



Figura 21 – sala de aula de dança

Mas a ausência de uma teoria como suporte para um desenvolvimento mais rico e libertador foi sentida, e apesar de me guiar por referências e pela minha intuição durante o desenvolvimento pedagógico e artístico integrando o grupo e promovendo um trabalho em prol da ludicidade, respeito e cooperação, o problema permaneceu. Era notável no decorrer das aulas e apresentações os desníveis de potencialidade e ação da dança entre os alunos. Nessa imagem podemos perceber a diferença dessas experiências com a dança no corpo dos alunos, pois, enquanto alguns conseguem se aprofundar em um plano de imanência, outros ainda permanecem na representação. E a questão me martelava, como provocar uma potencialização e a crítica nos alunos dentro desse contexto tão complexo e até controverso?



Figura.22 – Mostra de Dança 2015

Retorno agora para a estrutura da escrita na Metodologia da dança, para que ela me sirva de linha condutora nesse processo de rememoração das experiências vividas nas aulas.

A metodologia fixada espacialmente prevê como conceito chave para o módulo básico o binômio corpo – movimento e correlaciona aos parâmetros do FUD: Movimento, Tempo, Espaço e Dinâmica, já especificados no início dessa tese. É a partir daqui que percebemos que os problemas surgem e as dificuldades se acentuam, pois nem as leituras complementares e a Metodologia trazem qualquer reflexão crítica sobre a ação do Tempo nos processos de constituição de individuação. Os parâmetros espacializados e sem referência filosófica impulsionam um desenvolvimento técnico como prioridade nas salas de aula. E fora delas o pensamento capitalístico domina nas Mostras de dança, a competição e o mérito são o foco para o desenvolvimento dos planejamentos letivos.

O movimento é destituído da sua potência e destacado da vida, conseqüentemente o corpo é recortado do tempo, fixado e fadado à repetição do mesmo, o espaço metrificado passa a ser associado à forma geométrica do corpo e submetido ao palco. Mas como nos avisa Bergson, a intuição sempre surge com a inteligência, e intuitivamente, e no início dessa jornada há 21 anos atrás, e em decorrência da formação em Licenciatura em Educação Física, me aproximei da ludicidade, da pesquisa de movimentos com objetos para a composição coreográfica e da composição colaborativa, possibilitei intuitivamente aos alunos um encaminhamento possível para o engendramento e para a emoção criadora e para que da árvore surgisse o rizoma. Mas nem todos foram desterritorializados, e nem o pensamento movente foi suficientemente intensificado.



Figura 23: Releitura do Avatar Mostra de Dança 2009



Figura 24: Brincadeiras infantis Mostra de Dança 2009



Figura 25 – Sala de aula 2016

Perante tudo o que foi exposto, chego à conclusão que se não houver agenciamento não conseguiremos de fato romper com a forma arborescente. E para isso, a primeira ação que me vem em pensamento é que temos que apresentar o Tempo aos alunos, fazê-los experimentar diferentes durações, estimular e aprofundar a percepção para que toquemos a intuição e, após a esse reconhecimento, temos que repensar a construção da consciência intencional do corpo a partir do que está indicado na Metodologia, pois suas referências não dão conta de um desenvolvimento nessa profundidade.

Seus objetivos quanto ao desenvolvimento do corpo estão voltados para a constituição de uma consciência fenomenológica que se limita e centra-se apenas à frente, a favor de uma consciência corporal intencional que mantém o organismo e não possibilita a abertura do corpo para o mundo, para o alcance do CsO. O desenvolvimento pedagógico indicado para o encontro com o corpo prioriza suas qualidades extensas e as inextensas são completamente

ignoradas, e assim não são problematizadas. O corpo é referenciado por um espaço imobilizado internamente e sem correlação com o seu espaço externo, pelo movimento euclidiano das suas formas e partes, pelas figuras e composições coreográficas construídas e com finalidade de atender às expectativas de um espetáculo em um palco italiano.

Nela o movimento do processo de individuação é contraditório: a subjetividade e a cidadania são correlacionadas à identidade; o corpo é apresentado como *estruturação da linguagem*, possibilidades motoras e como representante do universo cultural e simbólico. Não existe nenhuma referência crítica ou filosófica que nos possibilite compreendê-lo quanto à sua intrínseca relação com o Tempo.

Retorno à Gil, a partir das experiências construídas com o/as aluno/as, para problematizar mais algumas questões. Mas, não é o meu intuito constituir uma correlação ou parâmetro para propostas metodológicas e sim o de provocar reflexões e problematizações sobre o contexto que envolve o ensino da dança no ensino fundamental e toda a sua complexidade.

O grupo de alunos do NA é heterogêneo não só no que diz respeito às faixas etárias mas também às crenças e desejos. Os aluno/as que procuram o núcleo por desejo, chegam com a expectativa de encontrar o ensino de dança e buscam principalmente as aulas de balé e hip-hop, como estratégia para apresentar outras modalidades e enriquecer às experiências do/as aluno/as com a dança oferecemos a “dança livre” e nela inserimos as danças folclóricas e perspectivas da dança contemporânea. Mas também recebemos aluno/as que estão nas aulas não pelo desejo, mas por não terem com quem ficar em casa ou por não quererem voltar para ela depois das aulas e eles se tornam elementos complicadores na questão, não contribuem com grande frequência positivamente para a construção de um plano de consistência mais rico e acabam por criar uma atmosfera desfavorável para o desenvolvimento das atividades.

Aproveito o momento para evidenciar a ausência da Dança contemporânea entre as oficinas oferecidas pelo núcleo decorrente da inexistência da sua procura pelos alunos, o que indica que ainda não foi construída uma representatividade significativa sobre o que é a dança contemporânea para a população que frequenta o ensino fundamental público e a necessidade de um trabalho de construção e de reconhecimento da Dança contemporânea em contexto nacional. Acredito que a perspectiva crítica e política intrínseca da modalidade contribua para a sua invisibilidade.

E quanto às crenças, temos evangélicos, e em grande quantidade, que questionam as temáticas, os figurinos e os processos de pesquisa. O que indica a necessidade de uma ação

pedagógica que se pautem em referências críticas que façam frente à intolerância e o fascismo. Para colocar Iemanjá como temática e em cena, foi necessário todo um trabalho de reconhecimento histórico e cultural africano e um grande esforço de convencimento para que os responsáveis permitissem a participação das crianças na coreografia. Nem todas participaram. Essas diferenças compõem e interferem diariamente na atmosfera constituída na sala de aula, nos ensaios e apresentações.



Figura 26– Mostra de Dança 2012

Quanto aos hábitos e atitudes, eu percebo durante as aulas os corpos cheios de vida, mas uma interioridade desconhecida e conectada a uma exterioridade totalmente acelerada pelo tempo. Nos movimentos predominam os gestos comuns construídos como respostas ao meio. O que me leva a compreender que o motivo da correria, gritos, falas altas, xingamentos, gestos agressivos sejam reações contra a ação imobilizadora da Escola e/ou reflexos da violência da comunidade em que vivem. Mas, segundo Gil, é esse corpo convulsionado por energias e fluxos, em pleno caos, que pode ser impulsionado pela instabilidade para a construção do movimento artístico onde poderá ser convertido o caos em criação e em intensidades.

É evidente a mudança de comportamento do/as aluno/as ao entrarem na sala de aula em contato com um espaço preparado para o desenvolvimento da arte, com músicas que neles provocam o estranhamento e com a música onde está sendo construída alguma frase coreográfica, (e novamente retorno a Bergson quando nos fala sobre a capacidade da música em nos ligar aos elementos do tempo, ao lado espiritual), percebo em muitos uma grande

diminuição do comportamento agressivo, o rompimento com o movimento usual e o movimento dançado surgindo do interior, do sentimento. Em alguns instantes e em alguns aluno/as, conseguimos desfazer o tempo métrico e alcançar o devir, e perceber o corpo se movimentando e se transformando em gesto dançado, podemos sentir a intensificação do corpo como resposta.

Porém, como já vimos também em Bergson, o desenvolvimento de um movimento dançado requer um grau maior de atenção, um aprofundamento da percepção, um aumento no intervalo da duração para que ocorra a consciência do corpo, para que ele se torne o corpo consciência e que, simultaneamente, se movimente com o pensamento. Essa ação requer primeiramente e além do tempo, uma inibição da resposta imediata sensório-motora possibilitando o desbloqueio da ação da intuição para que se possa assim sentir o Vazio do corpo, os vacúolos de tempo escondidos pela consciência vigil intencional e mergulharmos na grande malha inconsciente da memória, no devir, no Grande Vazio, constituindo o corpo intensivo. Mas nem todos os alunos acompanham esse mergulho e o que comumente acontece é que uma parte da turma acaba por atrapalhar aqueles que estão mais envolvidos, ou seja nem todos acompanham o processo de desterritorialização, por não serem suficientemente mobilizados para isso ou simplesmente por apresentarem tempos distintos para alcançar o solicitado, ou até por apresentarem as duas situações simultaneamente, e quebram a atmosfera que é construída.

Nesses momentos é que cabe ao professor controlar o seu monstro, buscar uma ação rizomática para contrariar a sua perspectiva hierárquica que acaba por impor a submissão do/as aluno/as perante o caos que momentaneamente e constantemente surge no decorrer das aulas. Pois, como foi dito acima, é o movimento que pode conter o movimento da agitação interna e não a imposição de um corpo estático e submisso. O grande desafio é de fato esse, abrir o corpo do/as alunos e compor uma atmosfera intensa o suficiente para agregar a todos os aluno/as envolvido/as na proposta.

E isso possivelmente só irá acontecer quando conseguirmos provocar um acontecimento que devolva a potência ao tempo presente, ao *agora*, e conseqüentemente desenvolver em cada aluno/a sua singularidade, a capacidade de se compreender como escritor da história, como um múltiplo e nômade. Só assim poderemos trabalhar criticamente com as temáticas propostas pelo órgão central e com a convicção de que estamos contribuindo para a constituição subjetiva do/as aluno/as e para as transformações na sociedade.

Um confronto preliminar entre as referências apresentadas por José Gil (constituídas a partir da perspectiva da dança contemporânea que potencializa o tempo do *agora*, o corpo e o espaço de bailarinos e onde as pesquisas de movimentos compõem as composições coreográficas de forma potente), e o trabalho realizado no NA me indica a necessidade: de diminuir o nível de erudição teórica das referências aqui apresentadas por Bergson, Tarde, Deleuze e José Gil para garantir a experimentação e a construção de conceitos que deem conta da complexidade que envolve o tempo, o corpo e o espaço; do implemento de estratégias que possibilitem que, simultaneamente aos conceitos, sejam desenvolvidos os conteúdos técnicos que atendam às modalidades de dança oferecidas pelos NA, garantindo as suas referências e consequentemente a sua procura pelos aluno/as.

E em decorrência desse desenvolvimento técnico, retorno mais uma vez a Bergson quando nos alerta sobre o lugar do artesão e do artista, e afirma que, da fusão da matéria e do espírito, nasce a obra de arte, que da possibilidade e da realidade surge a encarnação, e de que artista quando intui permanece profundamente ligado à matéria. E me remeto tanto a Deleuze como a Gil que afirmam que só aprendemos fazendo. Os caminhos teremos que construir juntos, as pistas eles já nos deram.

Trabalho árduo que temos pela frente, que requer muita paciência e obstinação em busca de rupturas para o enfrentamento, principalmente nesse momento de crise, onde a situação política e as políticas educacionais do país pós golpe, são extremamente fascistas e contra o desenvolvimento das disciplinas que possibilitem a consciência crítica e política. Mas através do afeto conseguiremos caminhos, construiremos mapas que possam nortear o/as aluno/as sobre o quanto a arte pode transformar as suas vidas e a sociedade em tempos tão difíceis como o que vivemos.

E assim caminho para o final temporário da escrita, e como já mencionei, não trago como conclusão uma metodologia que nos sirva como uma regra, um método, mas sim referências que indicam caminhos que podem ser tomados perante as questões que dizem respeito a um ensino mais crítico, potente e flexível da dança possibilitando a desconstrução representativa desse conhecimento em prol de uma construção nômade, rizomática e problematizadora, voltada para a vida.

E termino com Badiou em *Pequeno Manual de Inestética*⁵⁵⁶

A dança é inocência, porque ela é um corpo anterior ao corpo. Ela é esquecimento, porque é um corpo que esquece a sua limitação, o seu peso.

⁵⁵⁶BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. Tradução Joana Chaves. Lisboa: Stória Editores Ltda, 1998.pág. 84.

Ele é começo novo, porque o gesto dançante deve ser sempre como se inventasse o seu próprio começo. Jogo, certamente, uma vez que a dança liberta o corpo de toda a mímica social, de toda a seriedade, de toda a conveniência. Roda que se move por si mesma: belíssima definição possível da dança. Porque ela é como um círculo no espaço, mas um círculo que é em si o seu próprio princípio, um círculo que não é desenhado do exterior, um círculo que se desenha. Primeiro móbil: cada gesto, cada traço da dança deve apresentar-se, não como uma consequência, mas como aquilo que é a própria fonte da mobilidade. Afirmção simples, porque a dança ausenta radicalmente o corpo negativo, o corpo vergonhoso.



Figura 27 – sala de aula 2016

V - REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. Tradução Joana Chaves. Lisboa: Stória Editores Ltda, 1998.

BARBOSA, Ana Mae. *Teoria e prática da educação artística*. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. *História da Arte-Educação*. São Paulo: Max Limonad, 1986. (Série Arte2).

_____. *A imagem no ensino da arte. Anos oitenta e novos tempos*. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____ (org.). *Ensino da arte: memória e história*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____ (org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 5. Ed. São Paulo: Cortez, 2008.

BARRENTO, João. *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis, EdUSFC, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

_____. *Magia, Técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução: Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2002.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução João da Silva Gama. Lisboa: Ed.70, (s.d).

_____. *Introdução à metafísica*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os pensadores).

_____. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ªEd. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

_____. *A Evolução criadora*. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Tradução Miguel Serras Pereira. Coimbra: Gráfica de Coimbra/lda, 2005.

_____. *O Pensamento e o Movente. Ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto – São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006.

_____. *Memória e vida. Textos escolhidos por Gilles Deleuze*; tradução Claudia Berliner. São Paulo, 2006.

_____. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A Energia Espiritual*. Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*; Tradução Paulo Neves. 4ªEd. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2010.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte / Secretaria de Educação Fundamental*. – Brasília: MEC/SEF, 1997.

_____. *Parâmetros Curriculares Nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental*. – Brasília: MEC /SEF, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. *Diferença e Repetição*; Tradução Luiz B.L. Orlandi. Portugal. Relógio d'água Editores, 2000.

_____. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: editora 34, 1992.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz Orlandi Roberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____. *A Imagem - Movimento - Cinema1*. Tradução Sousa Dias. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 2004.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007

_____. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L, Orlandi. São Paulo: editora 34, 2012.

_____. *A Dobra: Leibniz e o barroco*; Tradução Luiz B. L. Orlandi. 6ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

_____. *A Imagem – Tempo – Cinema 2*. Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 2013.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é Filosofia?* Tradução Bento Padro Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: editora 34, 1992.

_____. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – Vol 1*. Tradução Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995 a.

_____. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – Vol. 2*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995 b.

_____. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – Vol.3*. Tradução Aurélio Guerra et al. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – Vol.4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – Vol.5*. Trad. Peter Pál Pelbart et Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2005.

GUATTARI, F e ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996. Pág.323

GIL, José. *A Imagem-Nua e as pequenas percepções. Estética e metafenomenologia*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

_____. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

_____. *Movimento Total - O corpo e a Dança*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

_____. *O Imperceptível Devir da Imanência. Sobre A Filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.

_____. *A arte como linguagem – A última lição*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. SP: Hedra; Campinas: Ed UNICAMP, 2006.

JOSEPH, Isaac. *Gabriel Tarde: Le monde comme Féerie*. Critique, XL, n°445-446: 548-565.

JOHANSON, Izilda. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Associação Humanitas/FFLCH/USP/FAPESP, 2005.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Bergson: Intuição e Discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994

LEPECKI, André. *O esgotamento da Danza. Performance e a política do movimento*. Tradução: Moisés Rivadulla. Espanha: Ed.Mercat de les Flors, 2009.

LOUPEE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Tradução Rute Costa. Lisboa: Guide – Artes Gráficas, 2012.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória e o esquecimento*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

SAHM, Estela. *Bergson e Proust. Sobre a representação da passagem do tempo*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SAYEGH, Astrid. *Bergson: o método intuitivo: uma abordagem positiva do espírito / São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 1998.*

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO. *Documentos pedagógicos dos Núcleos de Arte*. Programa de Extensão Educacional. Rio de Janeiro: 2007.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO. *Multieducação Núcleo Curricular Básico*. Rio de Janeiro: 1996.

_____. *Multieducação temas em debates. Princípios Educativos e Núcleos Conceituais*. Rio de Janeiro; Imprinta Express. 2007a.

_____. *Multieducação temas em debates. Trocando Ideias*. Rio de Janeiro; Imprinta Express, 2007b.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade em Walter Benjamin e Theodor Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre, L&PM, 1986.

TARDE, Gabriel. *As leis da imitação*. Tradução Carlos Fernandes Maia. 2ªed. Porto/Portugal: RÉS-Editora Lda, 2000.

_____. *Monadologia e sociologia*. Tradução Tiago Seixas Themudo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

_____. *A opinião e as massas*. Tradução Eduardo Brandão. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Monadologia e sociologia e outros ensaios*. Organização e introdução Eduardo Viana Vargas. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

THEMUDO, Tiago Seixas. *Gabriel Tarde: sociologia e subjetividade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

VARGAS, E. *Antes Tarde do que nunca: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles: Rio de Janeiro, 2004.

TESES

BARROSO, Marco Antonio. *A intuição como método*.

<http://www.ufjf.br/virtu/files/2009/11/1-A-intui%C3%A7%C3%A3o-como-m%C3%A9todo-UFJF.pdf>

MELO, Danilo Augusto S. *Memória social e criação: uma abordagem para além do modelo da representação*. Orientador: Miguel Angel de Barrenechea. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGMS; CAPES, 2010. Tese (Doutorado em Memória Social).

GOMES. Ana Beatriz Antunes. *Bergson e a criação artística*. Philosophy. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Portuguese. <NNT : 2013TOU20041>pág.15

ARTIGOS

CARVALHO, Magda C. *A intuição bergsoniana da duração: o tempo da ciência é espaço*. Kairos. Revista de Filosofia & Ciência 4: p.87 a 104, 2012.

https://www.academia.edu/2576131/A_intui%C3%A7%C3%A3o_bergsoniana_da_dura%C3%A7%C3%A3o_o_tempo_da_ci%C3%Aancia_%C3%A9_espa%C3%A7o visitado em 22/01/2015.

COSTA, Sandro da S. em *Para Materialismo Histórico e Historicismo na Ótica de Walter Benjamin: uma interpretação das teses "Sobre o conceito de história"*. www.seminariodehistoria.ufop.br/seminariodehistoria2008/t/sandro.pdf visitado em 11/10/2016.

SANTI, A.M. - *Walter Benjamin: tempo de escola tempo de agora. Prolegômenos para uma educação para dias feriados*. Educ. Soc., Campinas, v. 33, n. 118, jan-mar. 2012. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br> pág.208.

WILMER, Renata. *Programa de extensão educacional núcleo de arte da Secretaria municipal do Rio de Janeiro: Entre a educação formal e não formal*. <https://www.academia.edu/3358937>, visitado em 10/01/2016.