



NASCIMENTO, Marcus Vinícius Moreno e. **Pistas para perceber acontecimentos.** Campinas: Unicamp. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Orientação: Marisa Martins Lambert.

PISTAS PARA PERCEBER ACONTECIMENTOS

| Marcus Vinícius Moreno e Nascimento

RESUMO

Na contemporaneidade, a intensa velocidade de produção e consumo na qual se vive parece promover uma sensação ilusória de que há sempre algo por ser inaugurado, que acaba por colocar o sujeito em um estado paradoxal de liberdade, no qual ao mesmo tempo em que parece soberano se torna submisso à sua autorreferência. Este texto busca contribuir para discussões que permeiam nossos modos de existência, percepção e compreensão do tempo presente, tendo como ponto de partida o corpo na dança e as artes performativas. A proposta está em visitar o conceito de *imagem*, pela perspectiva do neurocientista António Damásio e algumas considerações sobre a noção de *vazio*, do ponto de vista do filósofo Byung-Chul Han, na busca por criar espaços de alteridade e ressonâncias coletivas.

Palavras-chave:

Percepção. Vazio. Artes Performativas. Dança. Produção de Imagens.

RESUMEN

En el mundo contemporáneo, la intensa velocidad de producción y consumo en la que se vive parece propiciar un sentimiento ilusorio de que siempre hay algo que inaugurar, lo que acaba poniendo al sujeto en un estado paradójico de libertad, en el que, al mismo tiempo que parece soberano se vuelve sumiso a tu autorreferencia. Este texto busca contribuir a discusiones que permeen nuestros modos de existencia, percepción y comprensión del tiempo presente, teniendo el cuerpo como punto de partida en la danza y las artes performativas. La propuesta es visitar el concepto de imagen, desde la perspectiva del neurocientífico António Damásio y algunas consideraciones sobre la noción de vacío, desde el punto de vista del filósofo Byung-Chul Han, en la búsqueda de crear espacios de alteridad y resonancias colectivas.

Palabras-clave:

Percepció. Vazio. Artes Performativas. Danza. Producción de Imágenes.

Descrição de um ponto de partida

É sobre o presente. Sobre existir e estar nesse momento, que agora não é mais, e que inaugura um novo momento, que também já não é mais. É sobre o instante. Este. Este. Este. Efêmero. Fugaz.

Já.

É sobre qualidades de sensações. O que não se pode nem nomear; é sobre antes mesmo do que se pode nomear.

O corpo, latente, imerso num campo de presenças, evoca imagens. Imagens concorrem entre si. Imagens visuais. Imagens sonoras, imagens que chegam pelo cheiro, pelo gosto. Imagens que se encadeiam: memórias breves, que se associam a novas imagens; ou que são atravessadas por sensações instantâneas. Imagens em fluxo incessante; conscientes e inconscientes; acordados ou durante o sonho.

É sobre aquilo que antecede o instante. O entre-espaço de um acontecimento.

O segundo. O agora. O vazio. O nada.

Neste momento em que toco as teclas do computador e a luminosidade entra mais intensa pela janela lateral esquerda provocando um pequeno reflexo, escuto o ruído de um caminhão que passa pela rua, misturando-se ao som de um alarme disparado, que repete incessantemente, e compõe outra camada sonora por uma música desconhecida que vem do rádio da sala. Meu ombro direito dói um pouco e tensiona a cervical, mas a lombar está relaxada, aquecida pela manta da cadeira. Ainda sinto o gosto do café recém-tomado. Minha respiração é curta e contínua e isso tudo acabou de ser descrito em 450 palavras. Este instante, este agora, que já não é mais. Que ao ser descrito já se tornou passado.

Agora.

Agora com quase 300 dias vivendo o espaço da quarentena, estar no presente, experienciar o é das coisas, criar a partir do “instante-já” parece fazer ainda mais sentido. A incerteza do movimento seguinte; a imprecisão das informações; a invenção de modos possíveis de se relacionar, produzir, estudar. A gestação da minha filha, a potência do seu nascimento. As novas dinâmicas sobre as quais de imediato passaram a fazer parte do cotidiano. O cotidiano que deixou de ser o comum a todos

os dias, passando a habitar na singularidade de cada acontecimento; tudo me leva a crer no presente como o tempo possível.

Há algum tempo venho numa busca por investigar o momento presente. Isso me inquieta. *É possível dançar o presente? O que acontece no entre-espaço de um acontecimento? Quais são os limites entre o que é visível e o que é imperceptível, no espaço em que o corpo se movimenta? Como o corpo que dança se constitui na ação de dançar e se modifica ao longo da própria dança?*

Estas questões, organizadas como uma espécie de coleção pessoal, têm me servido como um guia, por meio do qual o pensamento vai sendo elaborado a partir da experimentação, no próprio fazer. Tendo como objeto principal de estudo o assunto da improvisação como fomentadora da criação cênica, é por meio de “uma forte pergunta formulada como corpo” (ROCHA, 2011, p. 123) que tenho buscado mover-me na dança.

A ideia de improvisação a qual me refiro acontece radicalmente no âmbito da experiência, por estar imbuída de um caráter de imediatismo. Nela as tomadas de decisões ocorrem durante a própria ação, num fluxo contínuo em que as escolhas de movimento, em sua efemeridade, vão constituindo uma forma particular de composição. “Cada campo de experiência alimenta e consolida os saberes dos bailarinos e do olhar, ao mesmo tempo que nos conduz ao esquecimento para tentar uma nova aventura” (TAFFANEL *in* LOUPPE, 2012, p.236).

A improvisação provoca um desnudamento do artista, revela fragilidades, que nada mais são do que as instabilidades de que somos feitos. Não podemos mais nos apoiar no que já conhecemos, no que estamos habituados. Ela é um abalo estrutural nas certezas de como funcionamos. Um movimento que me escapa é aquele cujas consequências desconheço. E num processo de fragilização como esse, quem constrói o movimento é o acontecimento. O artista improvisador, em desequilíbrio na relação com os outros, inclusive com seus próprios padrões e hábitos, encontra nessa “vertigem” um lugar de emergência de momentos de si. (MONTEIRO, 2019, p. 53).

Quando dançamos, há normalmente um procedimento claro indicado, algo que irá orientar o movimento. Há, no entanto, uma série de outras informações que se somam a este fazer: qualidades do espaço, temperatura, luminosidade, sonoridades; há pensamentos que atravessam o instante, como o de uma tarefa que ficou para ser feita; memórias que o próprio movimento vai gradualmente provocando; estados corporais biológicos. Tudo isso é parte do processo de produção das imagens e

modificará, em alguma medida, o movimento. Uma informação como o som de uma sirene que, externamente, se aproxima e se distancia, no momento da improvisação, por exemplo, pode não ser notado, como pode ser reconhecido pela mente como uma imagem sonora e atingir algum nível mais consciente deste reconhecimento. Pode ela ainda despertar uma imagem que ficou na memória ou registrar-se como algo que virá a ser uma memória posterior.

Uma perspectiva sobre a produção de imagens

Se nos voltarmos aos escritos do neurocientista António Damásio, observaremos as possíveis criações de imagens para além do que é visualmente apreendido. Segundo o autor, existem imagens internas do corpo, que são aquelas diretamente baseadas nas representações neuronais que ocorrem nos córtices sensoriais iniciais. A estas imagens estão associados o que ele denomina “representação dispositiva”, isto é, um depósito de saber, condicionado a ações cerebrais que compreendem o conhecimento inato e o conhecimento adquirido pelas experiências. O “conhecimento inato” está atrelado à sobrevivência a partir dos comandos de regulação do organismo (metabolismo, impulsos, instintos) e, em geral, não são geradores de imagens. Já o “conhecimento adquirido” é fundamentado pelas representações que possuem registro imagético, sendo utilizado para o raciocínio, criatividade e planejamento. Nesse sentido, o conceito de imagem, para Damásio, se refere a um padrão mental, “com uma estrutura construída com sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais (visual, auditiva, olfativa, gustatória e somatossensitiva)” (DAMÁSIO, 2000, p. 255). Como parte integrante deste vocabulário podemos destacar a produção de padrões neurais, que podem ser reconhecidos em córtices sensoriais¹ ativados, correspondentes ao percepto de cada

¹ Córtices Sensoriais compõem uma das regiões do córtex cerebral. A eles estão relacionadas as modalidades sensoriais (visão, audição, tato, etc). O córtex cerebral é a fina camada de substância cinzenta que reveste o centro branco medular de todo encéfalo. Trata-se de uma das partes mais importantes do sistema nervoso. No córtex cerebral chegam impulsos provenientes de todas as vias da sensibilidade que aí se tornam conscientes e são interpretadas. Do córtex saem os impulsos nervosos que iniciam e comandam os movimentos voluntários e com ele estão relacionados os fenômenos psíquicos.

sentido. Além da existência e atuação destes córtices, Damásio menciona o fato de que sabemos algo sobre “como representações mentais explícitas – as que possuem uma estrutura manifesta – se relacionam a diversos mapas neurais e sobre como alguma memória dessas representações pode ser gravada de maneira explícita” (*Ibidem*. p. 133). Diferentes aspectos de um mesmo ente, como sua cor, forma, dimensões, os movimentos ou sons que produz, são, portanto, trabalhados de maneira relativamente segregada por regiões corticais específicas, sendo possível a existência de algum processo neural integrativo entre as diferentes modalidades.

As imagens podem ser conscientes ou inconscientes, sendo que as inconscientes nunca serão diretamente acessadas e as conscientes serão acessíveis apenas da perspectiva de uma primeira pessoa, isto é, minhas imagens, suas imagens. Já os padrões neurais somente podem ser acessados do ponto de vista da terceira pessoa: “se eu tivesse a chance de ver meus padrões neurais com a ajuda de tecnologias mais avançadas, ainda assim eu os estaria vendo de uma perspectiva de terceira pessoa”. (*Ibidem*, p. 255).

As imagens são construídas em duas esferas gerais: a partir da mobilização de objetos de fora do cérebro para seu interior; e pela reconstituição de objetos a partir da memória, ou seja, de dentro para fora. O mecanismo de produção de imagens é o mesmo nos dois casos, baseando-se nas alterações transitórias dos estados corporais que o cérebro mapeia. Sinais químicos são trazidos pela corrente sanguínea e sinais eletroquímicos por feixes nervosos. O fato é que nem todas as imagens que o cérebro constrói chegam a tornar-se conscientes. Existe muita competição neste percurso de construção, sendo a janela da mente relativamente pequena para abarcar toda essa produção de maneira consciente, isto é, a janela na qual as imagens são acompanhadas da percepção de que se está apreendendo e, por consequência, de que se está atentando para elas. Neste sentido, seria viável falar em diferentes níveis para a elaboração de padrões mentais conscientes: um nível trata de imagens às quais não se prestou atenção; outro, consiste nos próprios padrões neurais e nas relações que eles fundamentam para a geração de todas as imagens, quer elas se tornem conscientes ou não; e ainda outro, que se relaciona ao mecanismo neural necessário para manter na memória registros de padrões neurais.

O vazio pleno em potência

Nesse percurso de refletir sobre o estudo da improvisação do movimento e sua capacidade de produção de imagens, arriscaria aproximar o processo de tomada de decisões a uma necessidade de observar o presente dos acontecimentos a partir de um ponto de vista sobre o vazio.

No pensamento ocidental, normalmente o vazio, o nada são referenciados como ausência da substância; se nos remetermos ao latim *substantia* e, por conseguinte, à forma *verbal substare*, teremos traduções como “ficar parado, firmar-se, sustentar-se”, o que nos permitiria pensar em algo fixo em si. Numa perspectiva oriental, mais precisamente na Filosofia do Zen-Budismo, a substância pode ser compreendida como algo preenchido em si mesmo de modo a pensar o *esvaziamento* do ente. Nesse sentido “no campo do vazio nada se condensa em presença massiva. Nada se sustenta apenas em si mesmo. (...) não representa nenhum princípio originário, nenhuma primeira “causa”, da qual surgiria todo ente” (HAN, 2019, p. 59).

Nesta segunda perspectiva, o *vazio* não deve ser metaforicamente encarado como um deserto, mas como algo que está pleno em potencialidades, em imanência multiforme. “O vazio esvazia aquele que vê no visto” (*Ibidem*, 2019), portanto, acaba por conseguir gerar uma indiferença amigável entre as coisas, e por estar aberto aos acontecimentos pode ser capaz de promover processos de alteridade. Na fluidez do *vazio* as coisas penetram umas nas outras, não se encerrando como um ente isolado, mas pela construção de um fluxo no qual o singular se espelha no todo e, no todo, há sempre algo que seja parte do que é singular.

Vale ressaltar que apesar de servir como inspiração e indicativo para um modo de pensar e de colocar propostas artísticas em prática, esta noção se contextualiza em uma conjuntura específica, como um traço cultural dentro do qual não estou inserido, havendo, portanto, um tipo de *tradução* e *absorção* de ideias para o contexto ocidental. Em “Filosofia do Zen-Budismo” (2019), Byung-Chul Han relata uma passagem na qual conta que em uma noite, um mestre chamado Yue-shan, teria subido no alto de uma montanha e ao ver a lua irrompeu em uma poderosa risada,

que ressoou por cerca de trinta quilômetros de distância: “Yue-shan ri para longe todo desejo, todo esforço, todo apego, de toda fixação, de todo aprofundamento, se liberta em uma abertura sem limites, que não é restringida nem impedida por nada. Ele ri de maneira a deixar seu coração vazio” (*ibidem*, p. 45-46).

Dar tempo, repetir o agora

Num momento repleto de perplexidades decorrentes dos meses de pandemia, que impactam em âmbito mundial os modos de existência das pessoas, a “poderosa risada” (*ibidem*, p. 45). parece ser uma imagem vigorosa, um tipo de ritual que poderia vir a contribuir com uma escuta afável para a diversidade dos modos de percepção e compreensão humanas. O contexto tem sido de segmentação das informações, concentração de modos de pensar, agir, estar no mundo, o que em muitas circunstâncias acaba por reforçar a existência de nichos bastante específicos por meio dos quais a comunicação entre os pares é delimitada por suas afinidades, enquanto as diferenças são rechaçadas e dispostas em um campo de extremismos. A intolerância se transformou em algo corriqueiro, endossando a negação do outro como forma de reafirmação de opiniões. Além disso, há uma espécie de ilusão da inauguração, que parece promover a sensação de que algo sempre novo precisa estar em produção e pronto para ser consumido de maneira voraz.

Neste ponto podemos fazer referência a uma certa “liberdade paradoxal” (HAN, 2010, p. 30), sobre a qual o filósofo sul-coreano Byung Chul-Han, já mencionado anteriormente, faz menção ao discutir um tipo de sociedade, embasada pela alta produtividade, na qual estamos inseridos, sobretudo nos grandes centros. Para o autor, na contemporaneidade foi deixado para trás o modelo de sociedade disciplinar (FOUCAULT, 1999), tão conhecida a partir da perspectiva de Michel Foucault², dando vez ao que Han denomina como “sociedade de desempenho” (HAN,

² A sociedade disciplinar é uma sociedade da negatividade. É determinada pela negatividade da proibição. O verbo modal negativo que a domina é o *não-ter-o-direito*. Também ao dever inere uma negatividade, a negatividade da coerção. (HAN, 2010, p. 24)

2010, p. 24). Neste modelo atual, a conjuntura passa a ser pautada na maximização da produção, do desempenho e do consumo. Nela, o sujeito estaria livre das instâncias externas de domínio que o obrigariam a trabalhar ou que poderiam explorá-lo, no entanto, ao se reconhecer como soberano acaba por tornar-se submisso a si mesmo.

A positividade do poder é bem mais eficiente que a negatividade do dever. Assim o inconsciente social do dever troca de registro para o registro do poder. O sujeito de desempenho é mais rápido e mais produtivo que o sujeito da obediência. O poder, porém, não cancela o dever. O sujeito de desempenho continua disciplinado. Ele tem atrás de si o estágio disciplinar. O poder eleva o nível de produtividade que é intencionado através da técnica disciplinar, o imperativo do dever. Mas em relação à elevação da produtividade não há qualquer ruptura; há apenas continuidade (HAN, 2010, p.25)

Tais reflexões coadunam no que o mesmo autor apresenta como discussão decorrente “Do desaparecimento dos Rituais” (2020) – título de seu livro mais recente. Vivendo em uma perspectiva seriada, que não nos permite experienciar a duração dos acontecimentos tampouco sua finalização, acabamos por deixar que muitas das ações iniciadas se esvaíam. Os rituais, como atos simbólicos que instigam a noção de comunidade, possuem uma característica de estabilização da vida, ou seja, por meio da mesmidade, da repetição, são capazes de construir relações, aprofundar o conhecimento daquilo que já se conhece, estar em ressonância com outras pessoas. Os rituais podem definir-se como “técnicas simbólicas de instalação num lugar” (HAN, 2020, p.12). Transformam o “estar-no-mundo num estar-em-casa” (*ibidem*). Tornam o mundo um “lugar fiável” (*ibidem*). São no tempo o que uma habitação é no espaço.

Os rituais podem ainda ser compreendidos como estações, se levarmos em conta os momentos de transição que demarcam as mudanças de diferentes fases da vida. Podem ser facilmente identificados em sociedades tradicionais, em traços culturais que demarcam ocasiões específicas, como, por exemplo, a reclusão dos povos *Xinguanos Yawalapiti* nos distintos processos de “fabricação do corpo” (CASTRO, 1979, p. 40) presentes em tempos ligados à puberdade, doença, iniciação xamanística, couvade³, gestação, luto e sepultamento. Num campo mais próximo do

³ Costume de algumas sociedades, segundo o qual, o homem vivencia simbolicamente o parto de sua mulher e, após o nascimento da criança, se recolhe como se estivesse em resguardo.

nosso cotidiano poderíamos citar também as festas de casamento, batizados, *bar mitzvahs*, missas, trotes de recepção para ingressantes na universidade, entre tantos outros, como ritos de passagem. Além é claro de movimentos individuais, orações, meditações, atos cerimoniais que se costuma repetir, quando se está impelido pelo desejo de vibrar para que algo esteja em processo de transformação.

Rito.

Ritmo.

Pausa.

Duração.

Repetição.

Muitos dos conhecimentos e práticas existentes em diferentes formas rituais se aproximam das artes performativas. Tais sabedorias nem sempre são buscadas por possuírem algum tipo de vínculo direto com a cena, mas por apontarem caminhos de investigação do corpo-mente, que venham tanto ampliar um repertório de práticas como retomar experiências humanas que acabam por se perder na intensidade da comunicação e das relações. Num movimento contrário aos desaparecimentos que são desdobrados pela velocidade do consumo, a arte constrói espaços de silêncio, impulsiona o vazio e cria sopros para reflexão e coletividade: o instante, o agora, o presente se expandem. Na busca por encontrar pistas para perceber acontecimentos, as manifestações artísticas se revelam como uma seara repleta de ressonâncias e, ao estabelecer conexões com outros universos de conhecimento, extrapolam a apreensão de conteúdos discursivos aproximando-se de modos de experienciar qualidades de presença, temporalidades, modos de vida distintos.

Nesse curso, pensar a singularidade – que no ato da improvisação do movimento também poderia fazer referência à “dança de cada um” (LOUPPE, 1997, p. 44) – apresenta-se como elemento fundamental na compreensão do pensamento contemporâneo por meio do qual se deseja ressoar em noções de coletivo e, por meio da alteridade, semear caminhos para tornar mais reconhecíveis as adversidades que contextualizam o nosso tempo. O corpo, latente, imerso num campo de presenças, que vão de memórias fugazes à sensação do contato do suor da pele com a roupa, é apto a evocar diferentes formas de conexão:

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexo do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascer e morrer; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena (FABIÃO, 2010, p. 321).

Pensando a dança em um ambiente que interage com diferentes questões provocadas pelas construções de cada corpo, do modo como ele vai se descentralizando ao se relacionar com o espaço e com os outros corpos, podemos refletir sobre improvisar pelo esvaziamento, num campo de potências de procura e encontro, decomposição e unificação. Um permanente jogo de esquecer e lembrar, para ver afluir às múltiplas possibilidades do movimento: “uma habilidade que une o saber-sentir e escutar o universo secreto do interno à sabedoria de despertar conexões e expressividades que inventam uma corporeidade engajada no agora” (LAMBERT, 2010, p.172).

Bibliografia

- CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros de. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. Boletim do Museu Nacional, *Série Antropologia*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 40-49, 1979.
- DAMÁSIO, António R. *O Mistério da Consciência*. Companhia das Letras: São Paulo: 2000.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico. Estado Cênico. *Revista Contrapontos - Eletrônica*, Rio de Janeiro, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326, 2010.
- Foucault, M. *Vigiar e punir: a história da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Vozes: 1999.
- HAN, Byung-Chul. *Filosofia do Zen-Budismo*. Editora Vozes: São Paulo: 2019.
- _____. *Sociedade do Cansaço*. Editora Vozes: São Paulo: 2010.
- _____. *Do Desaparecimento dos Rituais*. Editora Relógio D'Água: Lisboa: 2020.
- LAMBERT, Marisa Martins. *Expressividade Cênica pelo Fluxo Percepção/Ação: O Sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança*. Tese (doutorado), Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, Campinas: 2010.
- LOUPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Paris: Contredanza, 1997. Tradução Rute Costa. Orfeu Negro. Lisboa: 2012.
- MONTEIRO, Maria Zélia Bacellar. *O Movimento como Fundamento da Comunicação: experimentos de improvisação em dança*. Dissertação (Mestrado), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: 2019.
- ROCHA, Thereza. O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade. *Ensaio Geral*, v. 3, n. 5, jan./jul. Belém: 2011.