

YARA DE BARROS SÁ

**ESTÉTICA, CORPO E DANÇA:
CsO PARA SE DANÇAR**

**Monografia apresentada como requisito parcial
para conclusão do Curso de Licenciatura em
Educação Física, do Departamento de
Educação Física, Setor de Ciências Biológicas,
da Universidade Federal do Paraná.**

CURITIBA

2006

YARA DE BARROS SÁ

**ESTÉTICA, CORPO E DANÇA:
CSO PARA SE DANÇAR**

**Monografia apresentada como requisito parcial
para conclusão do Curso de Licenciatura em
Educação Física, do Departamento de
Educação Física, Setor de Ciências Biológicas,
da Universidade Federal do Paraná.**

CARMEN LÚCIA FORNARI DIEZ

Dedico este trabalho a uma artista maravilhosa, minha mãe, e ao meu pai.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Carmen por me levar a experimentar Filosofia e por suas atenções que possibilitaram a concretização deste trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO	vi
INTRODUÇÃO	1
1 PENSANDO O CORPO: CsO	5
2 DANÇA E CsO, PARA SEMPRE UM PRESENTE	15
3 LINGUAGEM EM DANÇA	22
4 ESTÉTICA	25
4.1 DO TERMO	25
4.2 ESTÉTICA OU FILOSOFIA DA ARTE?	27
4.3 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DURANTE A AULA E DEPOIS DA AULA	29
5 CONCLUSÃO	36
REFERÊNCIAS	39

RESUMO

ESTÉTICA, CORPO E DANÇA: CsO PARA SE DANÇAR

Esta monografia tem por norte realizar uma reflexão estética e filosófica sobre o corpo e pretende ultrapassar as perspectivas maniqueístas que se projetam tanto na sociedade como na Educação Física. Para tanto, fundamenta-se em autores que se fundamentam em novos paradigmas, especialmente em Giles Deleuze. É sob a inspiração deste filósofo francês que se inicia o estudo, pensando co corpo como um corpo sem órgãos, cuja representação gráfica deleuziana é CsO. Na seqüência trata-se da dança e do CsO, entendendo que ela se constitui em um movimento que é para sempre um presente. Daí a importância de se pensar sobre a linguagem em dança. E uma vez que a área de conhecimento pertinente é a Estética, entra-se em conteúdos que a explicitem a partir do próprio termo e sob o questionamento das aproximações e distanciamentos entre estética ou filosofia da arte. De tais temáticas chega-se à experiência estética, tanto durante a aula como depois desse momento pedagógico.

Palavras chaves: estética, dança, CsO.

INTRODUÇÃO

Ao voltar os olhos às práticas hedonistas da atualidade, percebe-se que estas estão na contramão da possibilidade de uma experiência do indivíduo consigo mesmo, pois decorrem de economias de massificação tanto de objetos como de imagens, uma cultura de uso não refletido do prazer que aponta a um conforto generalizado, cada vez mais individualizado, e de valores não decorrentes de opções e modos de vida pessoais.

Esta e outras práticas de um hedonismo que se dispersa rapidamente, sem o sentido do aperfeiçoamento pessoal, lotando academias, consultórios médicos, psiquiátricos e centros estéticos, realizam o mais onírico bio-poder, a economia de poder e saber sobre os corpos.

A influência midiática se faz sentir, também, sobre as visões de estética, pois a mesma é habitualmente entendida como o estudo do belo, ao invés de filosofia da arte.

Desde sua invenção, em meados do século XVIII, por Baumgarten, a Estética disputa com a Lógica, a Ética e a Metafísica um lugar ao sol no mundo da cultura. Embora às vezes menosprezada nos ambientes acadêmicos, ela tem dado sua contribuição ao exercício consciente do juízo crítico, ao desenvolvimento do gosto e da apreciação sensível e inteligente, ou seja, às mais belas capacidades que forjaram o indivíduo moderno, hoje ameaçadas pela propaganda e pela lógica reificadora do mercado capitalista. (VALLS, 2005, [s.p.]

Se a filosofia, fundamento epistemológico da estética, nasceu de um discurso estruturado no masculino, a disciplina estudada na pesquisa proposta, recebeu o impacto desta origem. De acordo com TIBURI (2005) o amor à sabedoria,¹ originalmente significou somente a reserva de um exercício de poder para os homens, constituindo-se em império da racionalidade sobre o feminino.

Destarte, a estética como área do saber filosófico nasceu com o desejo de sustentação do sexismo — pois originalmente a filosofia açambarcava apenas Física, Lógica e Ética — como um saber sobre a beleza, sem maior expressão política ou científica, portanto possível de tornar-se acessível ao **sexo**

¹ Em grego, **filo** é amor e **sofia**, sabedoria.

frágil.

A equação analógica homem/razão/metafísica serve como contraponto à equação mulher/natureza/estética. O campo analógico é ampliável considerando o posicionamento do “outro da razão” no qual o corpo, a matéria, a fantasia, a arte e todo discurso da expressão ficam associados ao feminino e à mulher. A metafísica construída sob o apanágio da razão, como o discurso por excelência da razão filosófica, encontra-se como lugar positivo à margem da qual surge a estética como discurso do “conhecimento inferior”, o discurso do “outro da razão”. A forma como o conceito de belo migra da metafísica (constituindo a tríade belo-bom-verdadeiro) e se torna objeto de discurso da estética permite reconhecer que a construção deste lugar especial é marcado por uma forte ideologia patriarcal. (*idem, ibidem*)

O caminho destinado à Estética desviará de si mesmo: aquela disciplina que deve transformar em transcendental os conteúdos empíricos, acabará por apontar e favorecer o lugar do que podemos chamar o mal em filosofia. Se ela é a representante dos conteúdos da aparência, ela também o será dos conteúdos abjetos para a razão, de tudo o que representou o oposto à racionalidade ao longo do processo de construção do *lógos* até o século XX. Se ela será a disciplina que deve trazer-los ao conceito e assim exorcizá-los, no séc. XX ela bem pode ser a “indisciplina” enquanto método, a esfera da investigação que rompe com o ideal do método e o reinstaura ao perder domínio sobre seu objeto e explicitar essa derrocada, a propósito possibilitada pela fundação da estética como teoria (primeira?) na obra de Th Adorno, que se estrutura ao ser manchada pelo seu objeto. O momento em que o possível caráter feminino apresenta seu instante emancipatório é aqui percebido e poderia ser reinterpretado também em termos metafísicos e éticos. (TIBURI, 2005)

Desta trajetória histórica pode-se perceber como foi fácil alocar esta área do saber em lugares menores, sob chavões diversos, especialmente aqueles reforçados — senão criados — pela sociedade industrial.

E num contexto escolar, um efeito muito similar acontece com a dança nas aulas de Educação Física, essa é tratada pela última e pela sociedade como um conteúdo menor tanto por ser arte, quanto por ser do domínio do feminino. Mas sem querer adentrar em discussões da sexualidade e sexistas, pois este trabalho não o faz, a dança é um componente curricular da disciplina de

Educação Física e antes disso, ou além disso, é uma expressão artística. E sendo a arte uma atividade expressiva e criativa do ser humano e quando abarcada pela filosofia, sendo ela a estética, para a Educação Física emergem importantes reflexões.

Como a dança faz-se no corpo e/ou pelo corpo e a própria Educação Física faz deste o mais, senão um dos mais importantes objetos de estudo, ele e ela, o corpo e a dança, são trilhados aqui a partir de arcabouços e reflexões filosóficas.

A partir do exposto, emergem para o profissional e pesquisador de educação física, questionamentos diversos que impelem à busca teórica, não obstante ter-se consciência de que a amplitude da temática eleita não permitirá encontrar respostas exatas e objetivas. Em verdade, este é o móbil do desejo, não de respostas, mas de leques de interrogações, de adentrar nos labirintos das perspectivas assentes na contemporaneidade, para sobre elas refletir, com ênfase no corpo e na filosofia da arte:

- Será possível objetificar o corpo de tal maneira que não o torne passível de codificação e descodificação e de mensuração, e não o atribua a signos que o pragmatizem a uma normatização que inscreva-no em formas e transcrevam-no como conteúdo, onde processos riquíssimos se esvaziam para serem misturados e fermentados a uma ótica de constatação ao invés de experimentação, resultando na mais rele dualidade fossilizada historicamente?
- Seria necessário afastar-se² do corpo para compreendê-lo? E este afastamento não o tornaria ainda mais vulnerável àquilo que angustiosamente ele não quer?

² A idéia de afastar-se do corpo implica na existência de um sujeito que o antecede e que o subestima, que é hierarquixante.

- Sendo o corpo coisificado, comercializado, dilacerado e disciplinarizado, como poderiam os mesmos expressarem-se em linguagem des-contrutora da objetificação?

Decorre d'ão o objetivo que aqui se apresenta de perquirir na literatura de filosofia da arte e no próprio corpo acerca das relações entre corpo, estética e dança, para construir um arcabouço teórico e realizar reflexões filosóficas relevantes à compreensão do objeto preferencial deste estudo.

A forma proposta neste trabalho de olhar os corpos e seus movimentos traz para a Educação Física desafios e apresenta-lhe novos horizontes teórico-filosóficos, contribuindo para sua consolidação como relevante campo de saber acadêmico.

A metodologia escolhida para este trabalho é a bibliográfica. Assim, o caminho a trilhar é da revisão de literatura e reflexão filosófica, e a escolha epistemologia é da filosofia e da filosofia da arte, recaindo a seleção de autores naqueles que representam o pensamento de Nietzsche, conhecidos no âmbito da filosofia como filósofos neo-nietzscheanos, em predileção aos autores franceses Giles Deleuze e Félix Guattari, dos quais utilizam-se conceituações, em especial a do CsO, e a autores que discutam conceitos introdutórios de Filosofia da arte. Para isso serão feitos fichamentos de textos que discutam questões de corpo, arte e dança dos autores e áreas apontados, além da própria construção do texto de monografia.

Conforme DIEZ e HORN (2002, p. 18) a pesquisa bibliográfica:

... é a que se desenvolve tentando explicar um problema, utilizando o conhecimento disponível a partir de teorias publicadas em livros e obras congêneres. [...] o investigador irá levantar o conhecimento disponível na área, identificando as teorias produzidas, analisando e avaliando sua contribuição para auxiliar a compreender ou explicar o problema: objeto de investigação.

1 PENSANDO O CORPO: CsO

Uma vez que a dança na prática cotidiana da Educação Física vem sendo tradicionalmente vista como mera diversão ou, ainda, decorativa de eventos escolares – lembre-se o clássico exemplo da festa junina –, criou-se para a área uma lógica minimalista, denegrindo-a. Ao invés de perguntas e respostas serem contrapontos de deflagração na dança, estas perguntas e respostas se unem em pontos de movimentação, e ainda, constitui-se em preenchimento do vácuo contido nestes contrapontos. Ela — a dança-arte — se faz nas convergências e dispersões, como diz Deleuze, nas linhas de fuga, e na desterritorialização.

Assim, dança é o processo de corpos se movimentando em espaços — baldios — e os mesmos vácuos configurando-se em corpos.

Deleuze critica a essa domesticação dos corpos e de seus órgãos (DELEUZE e GUATTARI, 1996) e opõe à isso, em conjunto a Félix Guattari, o Corpo sem órgãos — **CsO**. Os pensadores, em *O Anti-Édipo*, trataram de revelar que a teoria freudiana constituía mais uma das expressões da modernidade de fortalecimento das disciplinas pela fragmentação dos saberes e da separação do corpo, não mais em corpo e alma, mas do corpo dilacerado e recortado ao interesse dos especialistas: compartimentalização disciplinar, corpo seccionado indicador da prioridade dada à racionalidade cartesiana que trata do homem aos pedaços.

O Anti-Édipo foi a demarcação do desvelamento da ciência psicanalítica, estabelecendo a crítica à elaboração e fragmentação das disciplinas que têm no intuito corporativo a primazia motivadora, em detrimento dos destinatários de suas ações. Identificando que Freud não agradava tratar os esquizofrênicos por considerá-los incuráveis, Deleuze e Guattari (1973) centram o escárnio na psicanálise opondo-lhe o antídoto da esquizo-análise. Nesta o desejo é entendido como liberação de fluxos e não como representações de personagens ou de ações dos sujeitos. Desta forma o desejo é livre, ou seja, tanto pode se

dar segundo os manuais puritanos como no âmbito do significante, desde que se apresente o acontecimento, um conceito foucaultiano ampliado por Deleuze.

O corpo humano, na anterioridade de seu devir como Corpo sem órgãos — **CsO** — está à mercê de biopolíticas, de fundamentalismos, de experimentações e repressões, a exemplo da longa procissão dos corpos drogados, hipocondríacos, paranóicos, masoquistas: corpos machucados, catatonizados e cinzelados.

O Corpo sem órgãos **CsO** é uma prática e um limite a perseguir. Conquistá-lo, não traz necessariamente acomodação ou tranquilidade, inclusive porque a incerteza lhe entranha, possibilitando aterrorizar ou levar à morte. Todavia, ele intermedia nossas relações com o mundo, tanto de amor, prazer e felicidade, quanto de luta, dor ou frustração. Este objeto de busca, "... já está a caminho desde que o corpo se cansou dos órgãos e quer licenciá-los, ou antes, os perde." (DELEUZE e GUATTARI, 1996. p. 10).

A psicanálise encrava fantasmas nos corpos ou submete-os a "programas". No primeiro caso, lança mão da escuta — conforme FOUCAULT (1998),... colocando os ouvidos em locação — e da interpretação; já o **programa** implica em transformar o locador em objeto de conhecimento através da experimentação de repartição, distribuição e classificação, modo usual de elaboração científica e imprescindível à sobrevivência disciplinar.

O corpo que se encontra preenchido de órgãos é suscetível a ser esquarterado pelos especialistas. No entanto, antes de cada órgão ser destinado a um profissional específico, o corpo já fora saturado pelo padre, ao ser forçado a trair seus desejos, a amaldiçoá-los, a erradicá-los de seu campo de imanência sob a fórmula tríplice: a lei negativa sobre o desejo com o sacrifício da castração; a fila da confissão transformando prazer em pecado; a regra extrínseca: com a castração alheia o padre hedonista e orgástico alivia seus desejos e enuncia sobre a impossibilidade do gozo, exceto na terceira parte da fórmula: ideal transcendente: para o tempo *post-mortem*.

O corpo que não se quer organismo dispensa ser mais um de uma série, pois é a seriação orgânica que compõe o “Juízo de Deus”, disponibilidade racional que favorece aos terapeutas sedimentando seu poder de classificar e tratar. Em contrapartida, o **CsO** é a recusa a esta ordem e define ao corpo suas funções, sua forma e seu destino, sem negligência, mas alerta para não consumir o padrão: combate infinito e exaustivo entre sua escolha de liberação, plano de consistência, e os estratos que o querem vulgarizado.

Destes estratos o **CsO** se desvia, desarticulando-os pela via do nomadismo, da recusa à fixação dos fantasmas no organismo.

O **CsO** é o que resta quando se retira o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações. Para fazê-lo o **eu** deve ser altamente desfeito, substituindo-se “... a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação.”(*idem*, p.11). Pois o **CsO** é antes de tudo uma experimentação, um conjunto de práticas. Assim como ele não é uma simples retirada dos órgãos, dado que assim ele seria como o corpo da psicanálise, que preserva o fantasma, mas perde drasticamente o real. “ O **CsO** é o que resta quando tudo foi retirado [...], a psicanálise faz o contrário: ela traduz tudo em fantasma, comercializa tudo em fantasma, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o **CsO** ” (DELEUZE e GUATTARI,1996, p.12).

A problemática maior do corpo não está em seus órgãos, mas principalmente na configuração destes em um organismo. Pois, “...o corpo é tão somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes: um nome próprio para cada um, um povoamento do **CsO**, metrópoles, que é preciso manejar com um chicote.” (*idem*, p.11). Os órgãos não precisam ser estáticos, adoram se mexer, e em sua movimentação sempre há uma transformação. Não gostam de ter um espaço e uma função estabelecida. Sua existência é remissível quando são solidificados em formas. No **CsO** eles deixam de ser órgãos enquanto local-função e podem até constituir-se num em algum lapso de segundo, quando limiares, vetores traçam novas intensidades, é também uma outra conceituação de órgão, porém o melhor não seria desconceituá-lo, mas desfazê-lo.

O **CsO** se modifica porque em sua movimentação outras intensidades são produzidas, ele é povoado por intensidades, mas estas não possuem um local definido, uma cena. O **CsO** não é uma base, tampouco uma cena em que algo procede ou sucede. É a própria procedência-sucessão. É um corpo experimentando-se, não uma cena que pode ser interpretada. É matéria intensa e isenta de formas. É um ovo antes de qualquer estruturação e organização. É pura intensidade. A sobreprodução do **CsO** é parte constituinte de sua auto-produção. Sua intensidade pura e absoluta é igual a zero. **0**: ovo. Entre o **0** e o **1** existem outros infinitos números, sejam eles decimais, fracionários, irracionais, imaginários..., se matematicamente falando. Enquanto o **1** é facilmente denunciado, demarcando um signo, por exemplo um olho, o **0** não é mensurável. Não existe o **0** olho. O **0** existe (até pode existir), o **0** olho não. O **CsO** é sempre **0**. É nada, porque nada. O nada também é uma dança. O nada não implica em uma não existência. Aprendemos na escola que o contrário de nada é tudo. Tudo como um contraponto do nada. O nada então seria um ponto. E se é um ponto, não poderia ser o nada. E se o tudo também não for um ponto? E se o tudo for o nada? Ou o nada é um tudo que desaparece? E se desaparecem vão para aonde? Para o nada? O **0** poderia ser um tudo de nada? Ou não poderia porque se o fosse não seria o nada? O nada não existe, existe somente nada. Foi o tudo que desfez-se em nada, ou o nada que tomou aparência em tudo? E se o nada e o tudo forem o mesmo, camuflados pela reta **NT**³ (ponto nada, ponto tudo). A reta se camufla e o que é evidenciado são os pontos **NT**. Mas se a reta não tiver um ponto de partida e um de chegada, ela deixaria de ser reta ou continuaria sendo **NT**, **NT** por inteira, sem limites, e não em alguns espaços localizados.

O **CsO** é o ovo. Mas o ovo não é regressivo: ao contrário, ele é contemporâneo por excelência, carrega-se sempre consigo, com seu próprio meio de experimentação, seu meio associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o *spatium* e não a *extensio*, a intensidade zero como princípio de produção. Existe uma convergência fundamental entre ciência e o mito, entre a embriologia e a mitologia, entre o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico: o ovo designa sempre esta realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os

³ Nada-tudo

órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança. O ovo é o CsO. O CsO não existe 'antes' do organismo, ele é adjacente, e não pára de se fazer. Se ele está ligado à infância, não o está no sentido de uma regressão do adulto à criança, e da criança à Mãe, mas no sentido em que uma criança assim como o gêmeo *dogon*, que transita consigo um pedaço de placenta, arranca de forma orgânica da mãe uma matéria intensa e desestratificada que constitui, ao contrário, sua ruptura perpétua com o passado, sua experiência, sua experimentação atuais. O CsO é o bloco da infância, devir, o contrário da recordação de infância. Ele não é criança 'antes do adulto', nem 'mãe' antes da criança: ele é a estrita contemporaneidade do adulto, da criança e do adulto, seu mapa de densidades e intensidades comparadas, e todas as variações sobre esse mapa. O CsO é precisamente este germe intenso onde não há e não pode existir nem pais nem filhos (representação orgânica). É o que Freud não compreendeu em Weissmann; a criança como contemporânea germinal dos pais. Assim, o corpo sem órgãos nunca é seu, o meu... É sempre *um* corpo." (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 27-28)

No Corpo sem Órgãos estratos são definidos por eixos e vetores, gradientes e limiares, e tendências e dinâmicas, comutando-se em energia. Os órgãos mudam porque os limiares, os vetores, alteram seus gradientes, mudando, assim, suas intensidade. "Os órgãos perdem toda constância, quer se trate de sua localização ou de sua função [...] órgãos sexuais aparecem por todo o lado [...] ânus emergem-se, abrem-se para defecar, depois se fecham, [...] o organismo inteiro muda de textura e de cor, variações alotrópicas reguladas num décimo de segundo". (Dalcq *in* DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 14)

Como o **CsO** é auto-produzido por suas próprias condições ? de alterações de vetores, intensidades, etc... ? a dor não é a busca do masoquista, todavia o povoamento de seu próprio **CsO**, que só pode ser preenchido pelas condições em que fora criado, condições estas a Dor. Assim as ondas doloríficas são a premissa para o **CsO** masoquista. A alegria do desejo de dor, cria as condições do **CsO** masoquista, dando as intensidades, intensidades de prazer. Esta alegria cria uma consistência ao desejo de forma que ele não seja reprimido pelos sentimentos de vergonha e culpa.

Gilles Deleuze e Félix Guattari denominam tais condições como um agenciamento que é preenchido pelo campo de imanência dos desejos, segundo estes autores:

O masoquista construiu um agenciamento que traça e preenche ao mesmo tempo o campo de imanência dos desejos, constituindo consigo, com o cavalo e com a senhora um corpo sem órgãos [...] o cavalo vai lhe transmitir suas forças transmitidas, para que as forças inatas do masoquista sejam por sua vez domadas... (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.17.)

O cavalo na citação acima representa o devir animal, as forças instintivas. No masoquista estas forças não são reguladas, dominadas pelas forças transmitidas pelo homem, mas o inverso: as forças instintivas são transmitidas e domam as forças inatas do homem. Já a senhora representa o domador, o equitador, e opera invertendo os signos e convergindo as forças.

No campo de imanência dos desejos, o prazer seria um fluxo e não apenas um momento, seria então, o próprio fluxo do desejo. E neste sentido os prazeres são meios para as pessoa se encontrarem no processo desejante, o prazer flui-se neste, não é somente uma falta que necessita ser preenchida. Do prazer o desejo não depende. O prazer causado pela dor no **CsO** do masoquista, não são uma forma de afrouxar suas angustias. O desejo de dor é a própria consistência do **CsO** do masoquista. O prazer é um derramamento de desejo, visto que o prazer deve ser ao máximo postergado para uma maior continuidade do desejo. O desejo de estar com alguém, por exemplo, é preenchido pelo próprio desejo, sem que haja a presença da pessoa. O prazer vem com o próprio desejo, ele concretiza-se em seu processo desejante, o qual alimenta-se de sua auto continuidade. O desejo neste exemplo é o de querer estar não estando, não o de estar. Já o desejo no corpo do drogado, de acordo com os pensadores franceses anteriormente citados, é o sentimento de um grande frio, um frio interno que só a droga proporciona, e que erija seu metabolismo a um frio específico, um Zero absoluto, condição de seu **CsO**.

O corpo drogado como outro atributo, com sua produção de intensidades específicas a partir do Frio absoluto = 0. ("Os viciados queixam-se sempre daquilo que chamam de Grande Frio, e eles levantam a gola de seus casacos negros e fecham os punhos contra seus pescoços magros (...). Tudo isto é puro cinema: o viciado não quer temperaturas quentes, ele deseja as temperaturas frescas, o frio, o Enorme Gelo. Mas o frio deve atingi-lo como a droga: não externamente onde é agradável, mas no interior dele mesmo, para que ele possa sentar-se tranqüilamente, com a coluna vertebral tão ereta quanto uma alavanca hidráulica gelada e seu metabolismo caindo para o Zero absoluto...")(*idem*, p.14)

Outros procedimentos também podem constituir um **CsO**, diferentemente do corpo masoquista e o do corpo drogado. A dança é um deles. Em meio a esta um pé, por exemplo, pode chorar e um olho gritar. Na dança um corpo que se prende a técnicas, não pode ser considerado um **CsO**. No máximo partes localizadas — esquerda, direita, 1, 2, 3, 5, 6, 7 e 8 —, com algum tipo de ordenação-organismo, que traçam uma imagem. Porém estas imagens têm um acervo limitado, estas imagens já são previamente codificadas.

Não há possibilidades de movimento, mas espécies esquematizadas de movimento. É por isso que certas coreografias podem ser facilmente transcritas por símbolos em um papel. Ao visualizá-lo facilmente saber-se-á que procedimentos tomar. Estes símbolos serão lidos e posteriormente executados há uma idêntica interpretação. Como corpos diferentes podem querer executar-se através de igualdades? Um corpo que precede a técnicas é esvaziado de si e ao mesmo tempo repleto de códigos adjacentes. Não são os órgãos que devem traçar as movimentações. As movimentações é que irão compor o **CsO** .

Não temos que considerar órgãos sem corpo, corpo despedaçado, mas primeiramente um corpo sem órgãos, animado por diferentes movimentos intensivos que determinarão a natureza e o lugar dos órgãos em questão, que farão desse corpo um organismo, ou mesmo um sistema de estratos do qual o organismo não é senão uma parte. (*idem*, p.37).

Os movimentos na citação acima referidos são os de desterritorialização, os quais ao corpo permitem um organismo, seja ele humano ou não. Esses movimentos de desterritorialização **dão** ao corpo um organismo, animal ou humano.

Os movimentos de desterritorialização que Gilles Deleuze aponta não são movimentos para a pessoa se encontrar, que equivale a viver sobre uma linha de fuga ou abstrata — movimentos de reterritorializações —, por não acreditar em uma pessoa pré-existente, um corpo previamente estruturado: organismo. Os movimentos serão fluxos que beijam, que se estapeiam, que se fundem. Serão construídos, não constituídos. Essa construção é chamada de plano de imanência, ou plano de consistência, cujo será o conjunto de todos os **CsO**, e poderá se dar em “... formações sociais muito diferentes, e por

agenciamentos muito diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que não têm o mesmo tipo de corpo sem órgãos. Ele será construído pedaço a pedaço, lugares, condições, técnicas, não se deixando reduzir uns aos outros.” (*idem*, p.19).

O termo **desterritorialização** é um dos neologismos de Deleuze, assim como o **CsO** e o **plano de imanência**, citados no parágrafo anterior.

Para Deleuze e Guattari:

‘A função da desterritorialização: D é o movimento pelo qual ‘se’ deixa o território’. (MP, 634) ‘O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras; elas supõem, antes de tudo, uma expressividade que faz território. É de fato neste sentido que o território, e as funções que aí se exercem, são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou componentes de meios tornados qualitativos’. (MP, 388) (DELEUZE e GUATTARRI *in* ZOURABICHVILI, 200, p. 45)

É neste sentido que o local onde se encontra o rio não pode o expressar, pois ele é antes de tudo a água deixando um território. O espaço geográfico delimitado, o local propriamente dito que se encontra o rio, não pode ser por ele mesmo um rio. O rio também não é um instante, não é uma fotografia, o rio não é um volume de água e outros produtos passando a um certo horário do dia, por mais que exista esta *hecceidade* o rio é uma contínua desterritorialização. Com a dança ocorre algo muito semelhante: dizer que um corpo sob tal angulação, em certa formatação, em dada época e lugar com “x” intenção não é suficiente para dizer que a dança esteja acontecendo. Este registro é o que o corpo que dança deixou no território. Por isto não existe uma dança pré-organizada, um conjunto de técnicas neste sentido é o próprio conjunto de técnicas, não uma dança. A dança também está sempre deixando seu território, e neste sentido ela também não é um organismo, ela também é um plano de imanência do **CsO**. Mas ela não é somente uma marca que se expressa num território. A marca é só o atual na dança. O desenho que a dança traça é dança enquanto momento em que se dança, ela pode deixar registros em forma de desenhos que poderão vir a ser dança novamente, Mas somente o desenho que foi traçado ainda não é dança.

O plano de imanência é um orienta-se, um encontra-se, não é um esquema pronto, contudo é um plano natural, não hierárquico, imanente e unívoco — que é um só em si mesmo, uma só existência para tudo que existe, uma só substância. A substância do princípio do unívoco quando agitada transforma-se naquilo que há de diferente, essa substância, portanto, dissolve-se do que fora estabelecido, em constante diferenciação, princípio do Devir.

O plano de imanência

‘... conhece apenas as longitudes e as latitudes, as velocidades e as hecceidades, nós o chamamos plano de consistência ou de decomposição (por oposição ao plano de organização e de desenvolvimento). É necessariamente um plano de imanência e de univocidade. Vamos chamá-lo de plano de Natureza, embora a natureza nada tenha a ver com isso, uma vez que esse plano não faz nenhuma diferença entre o natural e o artificial. É em vão que ele cresce em dimensões, nunca tendo uma dimensão suplementar ao que se passa sobre ele. Justamente por isso é natural e imanente.’(MP, 326) ‘O plano de imanência não é um conceito pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que o pensamento proporciona do que significa pensar, fazer uso do pensamento, orientar-se no pensamento...’ (QPh, 40) [...] a imanência não se relaciona a Alguma coisa como unidade superior a qualquer coisa, nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência não é mais imanente a outra que não a si mesma que se pode falar de um plano de imanência. Assim como o campo transcendental não se define pela consciência, o plano de imanência não se define por um Sujeito ou um Objeto capazes de conte-lo. (DELEUZE *in* ZOURABICHVILI, 2004, p. 74-75)

A dança nesse sentido pode ser o plano de imanência do corpo, a imagem daquilo que está se operando nele, ou ainda sua própria (de)composição. É o fluxo, os vetores, as linhas, os pontos, as velocidades e o limiar que se operam no corpo em determinado instante, ou determinado estado de diferenciação.

Outra discussão existente na obra de Gilles Deleuze e Felix Guattari é se há um conjunto para todos os **CsO**, para Deleuze não existe um conjunto de um domínio comum, ou seja, a não redução de um corpo sem órgãos a outro **CsO**, possibilitará um conjunto de todos eles, pois não há um conjunto de **CsO X** ou um conjunto **Y**, onde a invariável **X** representa uma formação comum de **CsO**, ou a de **Y**, algum outro tipo de produto de formação comum. Porque não existem corpos sem órgãos definidos. Esta ausência de formas permite tanto o **CsO**,

quanto o conjunto de todos eles. Este conjunto se dará pelos cruzamentos, onde cada **CsO** segundo seus gostos e suas possibilidades cruzará seu x com o y de um outro **CsO**, em ondas de desterritorialização.

Os corpos sem órgãos são feitos de platôs, cada corpo sem órgãos por si mesmo é um platô que se comunicará com os outros **CsO** pelo plano de imanência que os consiste.

“Batenson denomina *platôs* as 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 : são assim certos processos sexuais da cultura balinense”. (não é uma citação deste autor, é uma paráfrase de Gregory Batenson In DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 20) As intensidades são traçadas pelas vibrações, pelos modos, pelas concentrações, pelos limiares, pelos gradientes. O **CsO** é uma, tem uma intensidade própria. Uma intensidade que sempre o estará sendo sua. O **CsO** será então esta contínua intensidade, que mesmo sendo traçada sobre um campo de consistência comum a todos os corpos sem órgãos, não tem um ponto onde deva chegar com eles, não tem um roteiro de órgão. Também não possui um destino de fantasma, pois seu destino não é diferente de sua intensidade. O **CsO** não precisa procurar ser aquilo que não é para ser aquilo que é. E também não precisa se preocupar em deixar de ser para não ser. Não é preciso que uma boca deixe de ser também boca para se tornar um olho. A intensidade contínua do **CsO** o assegura para ser prontamente aquilo que quiser traçar, não está subalterno a uma outra intensidade. Tanto não existe uma hierarquia de órgãos, quanto uma hierarquia de **CsO**, ou mesmo a de um conjunto de todos os **CsO** sobre cada **CsO**.

2 DANÇA E CsO, PARA SEMPRE UM PRESENTE

Pensando num destino que é a própria intensidade e num vir a ser imanente e não disciplinado, na arte e neste trabalho mais especificamente na dança, o corpo pode expressar-se livremente; livre de hierarquias orgânicas, sociais, sexuais e funcionais, e pode livra-se de suas próprias doenças, e fazer do espaço, dos limiares, dos vetores e dos gradientes de concentração na situação em que se encontra, uma dis-posição para se dançar. Assim ele, o corpo, não vai contra sua própria (a)lógica imanente, não se frustrando a disposições e interesses cristalizados. E pensando nesta imanência do corpo, o que na ciência é caracterizado como doença, na arte pode vir a ser uma potência.

Do grego *syn* (união, junção) - *aisthesis* (percepção), sinestesia significa a união dos sentidos. Gramaticalmente, é uma figura de palavras. Também é uma condição na qual os sentidos se interconectam no cérebro causando percepções simultâneas em dois ou mais sentidos através de um único estímulo a um dos sentidos. Sinestetas conseguem 'ver músicas', 'sentir o cheiro ou gosto de palavras ou sons', 'ouvir sabores' e assim por diante. (SINESTESIA, 2006, [s.p.])

Na arte essa espécie de **curto-circuito** entre os sentidos pode vir a ser a capacidade de justamente se transcorrer nestes. Beethoven ao ficar surdo não escutava as notas musicais como sons, porém as escutava como cores, cada nota musical ressonava como uma cor, ou seja, as vibrações de cada nota musical ele representava como a tonalidade de uma cor. A nota dó poderia representar, por exemplo, um vermelho escuro enquanto que um lá poderia representar um azul claro. Assim, ao invés de doença a sinestesia vem a ser uma importantíssima característica para o trabalho do artista, representando uma peculiaridade e um refinamento sensitivo. É por isso que uma dançarina certa vez em uma performance relatava a possibilidade de se enxergar com os pés e de se derramar lágrimas com as mãos. Os sentidos então, não precisam estar condicionados a determinados órgãos e a determinados fazeres. O curto-circuito assim, de uma falha no caminho perceptivo passa a ser novas comunicações sinápticas, outros fazeres. E não é necessário ser um doente, no

caso um sinesteta, para se experimentar diferentes modulações nos sentidos, assim como não é necessário ter determinadas disposições e feições motoras para vir a ser um dançarino; ou em outras palavras, não é necessário adquirir uma ou outra técnica de dança para chorar com as mãos ou ver com os pés ou erguer estes até a orelha, porque a sensibilidade não está atrelada à técnica, esta, ao contrário, pode até atrapalhar o desabrochar de sensibilidades. Dominar determinadas técnicas, relacionadas às atividades artísticas, não significa necessariamente um fazer arte, embora uma vez, técnica e arte eram estreitamente correspondentes, onde ambas eram meios adequados de se produzir. E, em se tratando disso, a arte nasce, em sua acepção terminológica, da técnica; de acordo com Benedito Nunes (1991, p.17) “*Ars, artis*, palavra latina da qual a nossa se derivou, corresponde ao grego *tékne*, que significa todo e qualquer meio apto à obtenção de determinado fim, e que é o que se contém na idéia genérica de *arte*”. Por outro lado, tratando-se agora de arte e dança, a técnica ao ser arbitrária impõe ao corpo certos padrões, artificiais, não os deixando ser e produzir sua própria natureza. Os sentidos ficam retidos a certos esquemas e normas, e não podem percorrer em suas próprias vontades. Não se trata de discutir aqui o que é ou não natural ao corpo, ou se, o corpo possui, se constitui, ou projeta-se a uma certa natureza, mas de se perceber os mecanismos que abalam seu vivenciamento e o fluxo de suas vontades, desejos e sensações, os quais permitirão, por meio de experimentação, o deslocamento e a identificação intra- corpo (natureza, localização e instalação de órgãos e expressões- sensibilidades).

A dança tem a necessidade de sempre estar respeitando ou compondo fluxos? A técnica também compõe fluxos, todavia ela faz mais do que somente compor, ela direciona e aniquila ao mesmo tempo. Um corpo dançante livre de técnicas poderá direcionar fluxos que correrão pelos mesmos gradientes, vetores, limiares e concentrações que o compuseram naquele estante, ou ainda, estes fluxos seguirão pela mesma composição de seu próprio **CsO**. Neste sentido, eles também devem se rompidos, pois o rompimento é um novo direcionamento. Os corpos também precisam de paradas.

O artista plástico Francis Bacon (na citação, FB) em uma entrevista a David Sylvester (DS) relata que a sua liberdade com os pincéis não significa dizer que as imagens serão finalizadas num primeiro instante, ou que o manejo com as tintas é livre a tal ponto que não necessita de outros procedimentos para a composição de seu trabalho. Bacon fala justamente da necessidade do rompimento, romper assim é o próprio procedimento e não a negação de uma materialização anterior:

FB [...] Eu passo no pano a tinta da cor que eu quero e ele deixa aquela espécie de teia através da imagem. Estou quase o tempo todo usando esses trapos velhos.

DS Você acharia possível chegar a um estágio em que sua liberdade no manejo do pincel fosse de tal ordem que já não haveria mais necessidade de romper o trabalho com a adoção de outros procedimentos?

FB Mas eu uso esses procedimentos justamente para rompê-lo. Metade de meu trabalho em pintura consiste em romper com aquilo que posso fazer facilmente. (SYLVESTER, 1999, p. 90-91)

Ter liberdade com o corpo ao contrário de aceitar tudo em que ele se materializa, significa dizer romper também com o produzido. No corpo sem órgãos romper é o traçado de novas direções, são intervalos de novas constituições de órgãos. Buscar outras formas de manejo com o corpo é estar permitindo um corpo sem órgãos, assim como remeter-se as mesmas concentrações, deixar de respeitar a vontades de outras experimentações é estar preso a um corpo, o **CsO** como já dito anteriormente é um corpo desterritorializado.

E como dançar sem utilizar qualquer técnica de movimento físico? Como a dança viria?

Min Tanaka é dançarino e fundador da *Body Weather Farm* além de realizar oficinas de dança por todo o mundo e dirigir diversos dançarinos. Ele trabalhou com o fundador do movimento **Butô**, Tatsumi Hijikata. O Butô teve origem no Japão após a II Guerra Mundial. Os dançarinos deste movimento não gostam muito de utilizar a expressão Butô, por não o imaginarem como um estilo de dança, mas como o trilhar de um caminho que tenta romper com o enfrentamento de si e se entrega à força do corpo próprio. “Este movimento é

uma busca pelo reencontro com um corpo perdido, um corpo que deseja ser ele mesmo, não mais rejeitado e saqueado”. (MIKAMI *in* NOBREGA e TIBÚRCIO, 2003, [s.p.]

Entrevistado pela dançarina belga Pétra Vermeerchsc, Min Tanaka fala de sua experiência e concepção de dança.

Min : [...] Hijikata queria descobrir um outro tipo de beleza. Ele se perguntava por que deficientes não são considerados belos. Por que não as pessoas pequenas? Por que a doença é errada? Qualquer pessoa anônima, mesmo a mais fraca e sem energia, talvez de cama, mas com um profundo sentido de ser humano, pode ser muito bela quando dança. Hijikata queria descobrir muitas coisas belas através do corpo, não apenas as qualidades positivas do corpo. Este é o pensamento verdadeiramente original. (HIJIKATA *in* CIA DO ABRAÇÃO, 2004, p. 4)

Para o movimento Butô, o mais importante era encontrar uma nova dança para o devir. Daí dispensarem as técnicas pré-estabelecida, entendendo que ela é consequência. Hijikata gostava de trabalhar com o povo: carpinteiros, construtores e vendedores de peixe; ele apreciava seus corpos belos e pedialhes que se movimentassem a partir do movimento de suas vidas, para ele:

O corpo está repleto de experiência. O corpo não mostra a técnica porque o movimento é natural para ele, mas ele tem a técnica, uma técnica imensa, estou certo disso. Talvez não seja tão visível a primeira vista. Mas como resultado, eles têm por exemplo uma boa flexão. Este é o tipo de técnica de dança que usamos. Não é mostrada diretamente, mas a técnica será um resultado. Fazer dança como coreografia é relativamente fácil, mas achar uma dança é bastante difícil. Penso que Butô significa estar sempre tentando achar sua própria dança. Este espírito eu posso chamar de Butô. Fazer dança é como se a dança já existisse, com o movimento. Não penso assim. A dança deve existir no seu corpo, não com o movimento. A ordem é inversa. (*idem, ibidem*)

A dança não vem do movimento, é a chama que emana do corpo, o movimento é apenas o rastro desse fogo, é a fumaça. A técnica são as cinzas, o produto final. Assim como o corpo do carpinteiro possui uma técnica, o corpo do atleta, o corpo do masoquista, o corpo do professor, o corpo do drogado, o corpo do cientista e o corpo do qualquer um também possuem técnicas específicas. O

corpo tem a técnica, independentemente de querer expô-la ou não. A dança se faz de acordo com a constituição do corpo. Assim como o **CsO** é um corpo que está sempre acontecendo, a dança acompanha o vir a ser deste corpo.

Neste sentido a dança pode ser entendida como um encontro de si, uma procura constante e nova da dança do próprio corpo e que se experimenta no gozo livre da existência. O estilo é a perda desta procura. É o fim do corpo, é o molde. Técnicas não precisam ser moldes, podem ser retratos que não necessitam ser retratados. É o que restou, é diferente daquilo que se experimentou. Ademais o existente é aquilo que se experimenta, não aquilo que ficou registrado, embora o que ficou registrado também irá ser experimentado, pois do corpo, a dança é sempre e novamente experimentada.

A dança tal e como a arte é “a eterna novidade do mundo” (Fernando Pessoa *in* CHAÚÍ, 1997, p. 314) O novo é aquilo que do conhecido passou a ser desconhecido, um desvendamento. Novo é o tempo que sempre será o amanhã, pois ao existir já deixou de ser — nunca podemos pegar o presente, num piscar de olhos, no momento que se instala já faz parte do passado. O eterno é fora do tempo, não é o amanhã, é o que é, sempre e nunca.

Aparentemente opostos **sempre** e **nunca** significam a mesma, ou quase, a mesma coisa. O **sempre** só o é por não ter um estacionamento. Ele é e está, e ponto. Uma trajetória enovelada ao vácuo do espaço. O nunca é sempre não estar/ser, e também não se estaciona. O nunca é sempre. Ao contrário de corpos configurados, que não precisam se organizar, na dança eles nunca param de se movimentar, deixam-se simplesmente se levar.

“... o eterno é o que fora do tempo, permanece sempre idêntico a si mesmo, enquanto o novo é pura temporalidade, o tempo como movimento e inquietação que se diferencia de si mesmo. No entanto, essa unidade do eterno e do novo, aparentemente impossível, [...], chama-se **arte**. (*idem, ibidem*)

Para haver um **CsO** apesar de um intenso exercício de autoconhecimento, chega um momento em que deve haver uma aceitação daquilo que já conhecemos. Uma busca incessante de autoconhecimento pode gerar uma negação de si devido ao não aceitação daquilo que está sendo e daquilo

que existe na busca. Não é possível perceber se nosso corpo retrata o que se quer ser. O querer isto ou aquilo para nosso corpo implica uma relação de juízos, padrões certos ou errados. Ao optar por isto significa dizer que aquilo não é certo para meu corpo. A experimentação livre de juízos, o deixar vir a ser, pode implicar na direção que o corpo estava esperando. As respostas poderão vir justamente na ausência de perguntas. Por isso da experimentação ser mais importante que a interpretação ou que da imitação.

A segunda Natureza que a Arte criaria e de que falam os princípios representantes da doutrina da *imitação*, não é uma nova realidade que transcende a natural, mas uma multiplicidade inventiva daqueles aspectos que manifestam as íntimas perfeições de um universo racional, íntegro em todas as suas partes, regido por leis imutáveis que a razão conhece. (BENEDITO, 1991, p. 44-45)

Experimentar neste sentido é também deixar escapar os nexos lógicos, ou ainda as lógicas pré-formatadas que por tão demarcadas ficam encurraladas e acabam perdendo sua própria capacidade, e é, além do mais, livrar-se dos tempos marcados e livrar os corpos aprisionados.

E tratando-se de liberdade, como enxergar imagens que não remetam a temporalidade, que sejam eternas, que não se prendam ao instante? Sendo que este último é aquilo que está sendo, é sempre presente e ao estar sendo já foi, faz parte do passado. A sensação do instante, portanto, é sempre uma sensação passada. Até nossos canais sensoriais receberem a informação de que, por exemplo, uma gota está caída na pia, esta gota já caiu e uma nova gota se formou.

Para enxergar imagens desprezas ao instante deve-se desatar os nós que acometem o corpo ao tempo, ou seja, desprender-se da linearidade do tempo (segundos). Para Deleuze a solução estaria no atravessar do olhar ao invés da auto-imagem do olhar de acordo com sua conceituação de rosto, ou seja:

... olhos que atravessamos ao invés de nos vermos neles, ou ao invés de olhá-los no morno face a face das subjetividades significantes. 'Eu não olho mais nos olhos da mulher que tenho em meus braços, mas os atravesso nadando, cabeça, braços e perna por inteiro, e vejo que por detrás das órbitas desses olhos se

estende um mundo inexplorado, mundo de coisas futuras, e desse mundo toda lógica está ausente'. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 36)

E para se enxergar imaginários de dança e espreme-los conceitualmente, será possível através da linguagem verbal? Os significados corresponderiam aos significantes, e é necessário esta correspondência?

3 LINGUAGEM EM DANÇA

Retomando os anseios das últimas palavras do capítulo anterior ? como enxergar modos simbólicos verbais para se expressar os mesmos modos na escrita, o que acontece na dança ? uma possível solução seria a gagueira ou escrever estrangeiramente na própria língua, conforme sugere Deleuze em Conversações.

Definir a dança ou esboçar conceitos ao que ela se propõe não é uma tarefa fácil, pois, por ser ela um componente estético, que acaba fugindo dos domínios de uma razão linear, ou ainda por estar bastante atrelado ao caráter subjetivo humano, faz com que ela no momento de ser transcrita em signos lingüísticos, perca sua dimensão estética-cognitiva (sua lógica de estética). E ainda, se a dança se dá perante a existência de um corpo, e o cérebro é que comanda as ações deste corpo, não pensar a dança enquanto uma atividade cerebral é estar desconsiderando-a enquanto corpo, ou reduzindo-a aos pragmatismos de corpo e mente, e razão e emoção. Pensar a dança apenas enquanto uma Linguagem Universal que expressa sentimentos, ou como técnicas que preparam e modelam o corpo é desconsiderar a capacidade de investigação da mesma frente aos diversos conhecimentos produzidos pela humanidade. É cortar suas conexões com o mundo em rede, onde ciências, arte, filosofia, etc, ou seja, aquilo que vem sendo produzido pelo ser humano, se comunicam a ponto de aniquilar barreiras epistemológicas e ontológicas, é estar colaborando para a difusão de lendas, e não de conceitos capazes de promover uma investigação a respeito do movimento e da dança(...) pensar a dança fora de um contexto irrigado por informações plurais deixa escorrer pelo ralo a oportunidade de promover novas percepções para velhos problemas. (KATZ, 2000)

Para se compreender a dança, deve-se entender do corpo que dança, e se tratando dela, que está em movimento. Na dança o corpo utiliza-se do mesmo arcabouço motor dos gestos cotidianos, ou ainda, dos gestos que não tem uma intencionalidade estética, neste caso para com a dança, ou seja, os

movimentos ? gestos? triviais. Porém na dança o movimento tem um diferencial, que pode ser reconhecido e distinguido dos movimentos triviais. Todavia na dança estes movimentos são reordenados pelo dançarino ou pelo coreógrafo, assim um mesmo gesto motor, por exemplo, o andar, ao ser dançado exige uma sofisticada trama de conexões dos sistemas do corpo humano, que o diferirá do ato de apenas caminhar.

Segundo KATZ, Helena (2000, p.15) “a dança que se vê no corpo do bailarino existe antes como mapa no seu cérebro. Ela começa lá como sinapse. A dança surge neste contínuo entre o mental, o neural e o carnal.”

Estes gestos contêm mensagens, os dançarinos comunicam com seus corpos, esteticamente, textos. E é nesse caráter textual que a dança manifesta-se como linguagem. Porém esta última afirmação não é suficiente para se compreender dança. Além disso, afirmar apenas o comportamento da dança enquanto linguagem pode acarretar numa propagação de lendas, como já dito anteriormente.

Deste ponto, então, sugere-se duas problematizações: o conceito de linguagem e o conceito de signo.

Normalmente atrela-se o conceito de linguagem ao meio de comunicação humana, tanto falada, quanto escrita.

O conceito de linguagem pode ser formalizado, na lingüística matemática, de modo a ser adequado aos vários níveis de semântica encontrados na realidade, e de um ponto de vista mais amplo, vários discursos, em diversos níveis, complementam esta comunicação ou atuam isolados, independentes da fala ou da escrita.

Um conjunto de signos, mais as relações entre estes, e as mensagens que estas transmitem, formam um sistema, tal qual, linguagem. O signo representa um objeto, este objeto é representado por algo para um sujeito, ou seja, por alguma coisa para qual esta representação esta sendo feita, para que ela denote um sentido, e conseqüentemente transmita uma mensagem. A palavra maçã enquanto um signo lingüístico é representado pelo conjunto de

signos que contém [m, 2a ç, ~], juntos estes signos se ordenam de tal maneira que formam o conjunto de signos, maçã. Porém, somente a ordenação dos signos isolados – das letras – que forma um conjunto, que aqui pode ser denominado M, ainda não é suficiente para lançar a idéia de signo. Juntas estas letras – estes signos - precisam estar representando alguma coisa, neste caso uma fruta avermelhada, arredondada, de sabor adstringente. E, além disso, precisam estar representando para um outro algo, cujo lhe dará um sentido. Uma maçã não existe enquanto signo se um sujeito não a recebe-la enquanto tal. O signo ora envolve algo a ser representado, o objeto; algo que representa, ora ele em si mesmo, ora algo para o qual a representação é feita, o sujeito, referindo-se a sistemas cognitivos humanos.

Com a dança ocorre o mesmo. A ordenação de signos – gestos – formarão um outro signo que poderá ser codificado e decodificado como mensagem. Porém para que estes gestos sejam dança, juntos em suas relações e ordenações, devem conter o componente estético. Este último é de caráter tácito, que segundo TERSARIOL (2000,p.36) quer dizer: silencioso, que não se exprime por palavra, implícito, secreto, subentendido. É por isso que a dança, por mais que seja composta por pares ordenados e que tenha variáveis de movimentações já previsíveis e diagnosticáveis, não pode ser transcrita em uma linguagem verbal escrita, por ela ter este componente tácito e estético que não se exprime senão pelo seu próprio dançar.

4 ESTÉTICA

4.1 DO TERMO

Por entender a dança como uma expressão artística, faz-se necessário discutir problemas introdutórios da área que se ocupa em especular e exprimir conceitos acerca da arte: a estética ou filosofia da arte.

O termo estética é um tanto recente, foi introduzido no vocabulário filosófico pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten somente em meados do século XVIII, nesta época a palavra estética referia-se à análise da formação dos gostos (FONTES, 2005) Atualmente a disciplina estética além desta última conceituação, formação de gostos, também tem sido encarada como teoria do belo e como filosofia da arte, portanto uma disciplina heterogênea. A teoria do Belo exprime juízos acerca do que é belo ou bonito, sua preocupação consiste em saber o que é belo, esta teoria não exclui de seu domínio muitas das obras de arte. Na teoria do gosto que pode vir a ser aplicada tanto na teoria do belo, quanto na filosofia da arte, o problema se dá em relação aos juízos de gostos, ou seja, em saber sob que condições se formam os juízos do que vem a ser belo ? juízos de gostos ? e não somente, ou prioritamente o que significa ser belo. (ALMEIDA, 2005)

Os filósofos antigos empregando a noção de Beleza já tratavam dos problemas da estética, mas esta enquanto disciplina filosófica e vinculada a uma perspectiva definida foi só em 1790 consolidada, por Kant na primeira parte da **Crítica do Juízo**.

Baumgarten incorporou essa disciplina sob a perspectiva do Belo, enquanto domínio da sensibilidade que se relaciona diretamente com a percepção, num período em que Beleza e Arte eram consideradas como inferior pela reflexão filosófica e aplicadas somente sob o aspecto racional de suas normas à produção de uma e ao reconhecimento da outra . A Estética de seu próprio criador, Baumgarten, tinha como idéia central que a sensibilidade era uma espécie de conhecimento confuso e inferior, e que estaria sendo refletida

nas artes. Este autor dividiu a disciplina em duas partes, em teórica e prática. A primeira parte ocupa-se da beleza e suas condições do conhecimento sensível, e a segunda ocupa-se da criação poética, esboçando um tipo de lógica da imaginação que contém o que é necessário para a formação do gosto e da capacidade artística. (NUNES, 1991)

Esta primeira concepção de estética, criada por Baumgarten e impulsionada para Emanuel Kant (1724- 1804) do qual resultaram muitos progressos em relação a questão do belo , em razão de sua autonomia por ele ser a propriedade das coisas que agrada sem necessidade de um conceito e que todavia causa uma satisfação desinteressada e onde até então era tido como inferior , se converteria posteriormente em outra questão : a experiência estética.

Ainda em relação ao pensamento de Kant, existiam três modalidades de experiência: a cognoscitiva, a prática e a experiência estética. Para com esta última, diferentemente interpretada, muitas outras tendências vieram a aparecer.

Kant admite três modalidades de experiência : a cognoscitiva (do conhecimento intelectual propriamente dito), inseparável dos conceitos, mediante os quais formamos idéias das coisas e de suas relações; a prática, relativa aos fins morais que procuramos atingir na vida; e a *experiência estética*, fundamentada na intuição ou no sentimento dos objetos que nos satisfazem, independentemente da natureza real que possuem. Essa satisfação começa e termina com os objetos que a provocam. Agradando por si mesmos, eles despertam e alimentam em nosso espírito uma atitude que não visa ao conhecimento e à consecução dos interesses práticos da vida. É uma atitude contemplativa, de caráter desinteressado (...) (NUNES, 1991, p.13).

Ao se analisar a experiência estética pode-se compreender o porquê do aparecimento das tendências que vieram a aparecer. Sendo que dois eram os aspectos desta experiência, um o subjetivo e outro o objetivo , as tendências que surgiram adotaram um destes aspectos ou mesmos os dois como argumentação. Tais correntes são : as inspiradas na psicologia; as que valorizam os elementos materiais , as relações formais puras e as formas

concretas puras que produzem efeitos estéticos , tal como a Teoria Geral da Arte de Emil Utitz e Max Dessoir; a fenomenologia que introduziu a necessidade e o critério de se imediatamente intuir os fenômenos na experiência estética; e a perspectiva inicial de Baumgarten e consolidação em um momento posterior Kant em que Estética é tanto filosofia do Belo quanto da Arte. (NUNES, 1991).

4.2 ESTÉTICA OU FILOSOFIA DA ARTE?

Além de uma multiplicidade significativa terminológica pelas diversas áreas do conhecimento e da própria sociedade, o termo estética enquanto filosofia da arte em sua natureza de disciplina traz consigo diversos problemas em relação a sua incumbência de termo no seu caráter de disciplina que trata dos assuntos da arte. Discutir-se-á a partir de agora algumas das possibilidades de definição de estética e se optará pela que a visualiza enquanto filosofia da arte.

Como dito anteriormente a palavra estética nasce enquanto beleza, como um objeto do conhecimento, inferior, confuso e sensível, e a partir de então seu sentido não parou de se ampliar. Assumindo tanto as teorias do belo como as da arte, a estética chega no início deste século com uma nova possibilidade de definição, a de entendê-la como uma teoria geral da arte, isto por que a arte não estava mais se preocupando somente com o belo em seu sentido clássico, mas também com seu oposto.

... no início deste século, por obra de filósofos alemães, ocorreu a tentativa de distinguir da estética, entendida como filosofia do belo, uma `teoria geral da arte`, que pretende estudar a arte nos seus aspectos técnicos, psicológicos, éticos, sociais e assim por diante [...e] argumentando-se que o belo não é objeto, mas resultado da arte, mesmo que este não se conforme à idéia tradicional de beleza; assim, chegou-se ao ponto de reduzir a beleza à arte, seja no sentido de não reconhecer outra forma de beleza que não a artística, seja no sentido de conceber qualquer beleza, mesmo a beleza natural, como resultado de arte. (PAREYSON, L. 1989 , p.15)

Seja como Beleza, seja como conhecimento empírico sensível e seja como teoria geral de todas as artes, o fato é que as sucessivas concepções e

delimitações do termo resultaram, conforme PAREYSON (1989, p. 16), “ que hoje se entenda por estética toda teoria que, de qualquer modo, se refira à beleza ou à arte”. E no meio a tantos possíveis significados há quem diga que a estética é aquilo que se ocupa das definições do que vem ou deve ser arte, ou seja, uma filosofia, mas também há quem argumente que ela não é isto, mas um intermediário entre isso e a história da arte, e neste sentido Benedito Nunes argumenta necessidade de distinguir Estética da Filosofia da Arte, já que para ele “a rigor, o domínio dos fenômenos estéticos não está circunscrito pela Arte, embora encontre nesta a sua manifestação mais adequada.” (NUNES, 1991, p.15) Ou seja, os fenômenos estéticos ultrapassam os artísticos, mas neste encontram uma ótima maneira de expressão e é no domínio do estético que se deve estabelecer critérios para se avaliar as manifestações artísticas. E ainda para este autor em contrapartida a Arte ultrapassa as limitações das avaliações estéticas por ela ser além de uma ação produtiva humana, parte da cultura e fenômeno social. (NUNES,1991)

Contudo, Luigi Pareyson argumenta que estética é filosofia e não pode deixar de sê-la. Segundo este autor:

... a reflexão filosófica é puramente especulativa e não normativa, isto é, dirige-se a definir conceitos e não estabelecer normas. A estética, portanto, não pode pretender estabelecer o que *deve* ser arte ou belo, mas, pelo contrário, tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética. (PAREYSON, 1989, p.16)

Pareyson sustenta sua argumentação não por desconsiderar o trabalho das outras pessoas envolvidas no trabalho com a arte, tal como os artistas, os críticos, os teorizadores e os historiadores, ele ao contrário enleva a necessidade destes, porém sua principal justificativa vem no sentido de salientar que a estética é uma reflexão filosófica que se constrói a partir da experiência estética, mas que não é esta, e que da qual também não pode desviar-se. Assim a estética não pode reduzir a poética, a crítica ou a técnica, mas também não pode deixar de ser uma reflexão sobre a arte. Para o autor não é possível que a estética fique entre a história e a

filosofia da arte porque de acordo com suas palavras “não há nada de intermediário entre a filosofia e a experiência: uma reflexão sobre a arte ou é filosófica, como a estética, e então torna a entrar na filosofia, ou é trabalho de crítico, ou de historiador, ou de teorizador da arte, e então entra na experiência estética, como objeto da filosofia”. (PAREYSON,1989, p. 17)

4.3 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DURANTE A AULA E DEPOIS DA AULA

A exposição anterior sobre estética serve agora para transparecer a importância da dança e da arte dentro da sala de aula, como reflexão e deleite, e depois da aula, ou, sempre na vida da pessoa, seja ela educando ou educador.

Sendo a dança uma linguagem, um pensamento do corpo ou uma desorganização do mesmo, para a Educação Física ela é um componente curricular e ao ser expressa pelos mais diversos gêneros, tamanhos, culturas e tempos, não pode deixar de lado sua finalidade artística. Infelizmente hoje o sentir e se abalar é visto como uma fraqueza pela sociedade. A palavra sentimento é perseguida de uma visão sexista que atribui a ela uma fragilidade, uma feminilidade, uma coisa inferior, a qual deve ser superada para que não se perca tempo às praticas cognitivas e mercadológica e socialmente relevantes. Então para uma sociedade que pretende ser objetiva é desaconselhável e sem valor desviar-se para as práticas sensíveis. Porém o que se percebe com a objetividade intensa é uma desordem e desequilíbrio social e uma desobediência da própria razão. E assim o discurso racionalista perde-se de e na sua própria razão.

A escola em seu papel de transmissora e sistematizadora de conhecimentos e de formação de pessoas, e a Educação Física, responsável pela formação de corpos e/em movimentos não pode deixar de lado os saberes que se fazem sob o sensível e tampouco pode permitir a perda da capacidade do último pelos seres humanos. Em relação à problemática exposta Simone Cintra argumenta que:

Os sistemas educacionais que consideram o desenvolvimento do pensamento lógico como a única meta a ser seguida no processo de ensino-aprendizagem, relegando os sentimentos à condição de lazer e descanso, próprios para a hora do lanche e das 'aulinhas' de arte, estão fadados ao atrofiamento. Não conhecemos o mundo apenas pensando nele, pois antes mesmo do nosso pensamento conseguir ter algum tipo de contato com o que vemos e experienciamos, tudo é percebido e valorado de maneira sensível. (CINTRA, 2006, [s.p.])

A arte além de sua imensa capacidade de satisfação pelo deleite que a contemplação ocasiona, propicia reflexões das mais diversas. E como estas reflexões ocorrem também no nível do sensível, acabam afetando as associações e ações da pessoa com o mundo. Assim aquilo que se percebe e que se sente acaba alterando o olhar (de todos os sentidos), o pensar e os fazeres das pessoas.

Ao ouvir a fala da pedra, que através das mãos de Michelângelo chegou a me dizer algo, reencontrei-me com o artista, com os outros homens, com as pedras do mundo, com as coisas do mundo, numa reunião harmônica. Mas, acima de tudo, descobri a mim próprio outra vez como sendo homem, quando essa semente — lançada na minha direção desde séculos atrás, pelo trabalho cuidadoso de um gênio da escultura — caiu sobre mim como em terra fértil. (POMPÉIA *in idem, ibidem*)

A sensação que se tem com o belo no deleite, uma espécie de espasmo é chamada de experiência estética. Esta, além de ser uma sensação extremamente prazerosa com a arte e com assuntos diversos das humanidades e do mundo, é uma experiência que produz uma satisfação, como diria Kant *an sich* (em si), ou seja, desinteressada, mas por esta produz-se um enorme interesse aos mais diversos assuntos, conceitos e práticas, segundo os gostos das pessoas e aos novos nuances que a experimentação trouxe. Esta experiência é uma espécie de transe, porém que não fica suspenso. É um transe que não fica retido na idéia, mas que faz e desfaz cores e sabores, que unifica e multiplica todos os sentidos e que desabrocha canais perceptivos. E é também um transe que se movimenta, que pára – mesmo quando se está parado há movimento, são só outras frequências de movimentação- e que busca uma nova ou uma velha nova direção. Muitas direções, é um experimentar muitas direções e experimentar muitos balanços em uma direção. E nesta experiência,

não é necessário querer o máximo nem o mínimo, tampouco ficar média, e não é necessário ficar querendo, mas às vezes este não querer é o próprio querer que já não o quer mais porque está se satisfazendo ou que continua o não querer porque este é o modo que ele mesmo se realiza em seu processo desejante. Nem o isso e nem o aquilo, a experiência estética leva a estados para além do Bem e do Mal, leva a estados de intensidade 0, criando ao ser que se relaciona com a obra ou que se realiza na própria obra de arte, um **CsO**. E não é por ser uma sensação. E em relação ao sentir e ao pensar, mesmo que se veja estes dois como distintos e distantes, a experiência estética os torna muito próximos, pois seja no próprio momento de contemplação sensível, seja num momento posterior, haverá os juízos estéticos. A reflexão da obra pode até ser feita num momento diferente do atual com a obra, mas o pensamento não, pois na leitura da obra de arte pensamento e sensibilidade são contemporâneos por excelência.

Em relação ao juízo estético, há várias discussões que o permeiam na estética em relação a sua natureza, ou ao seu processamento; ou seja, se é obra da sensibilidade mediata ou de pensamento reflexivo. De acordo com PAREYSON:

Para alguns, o juízo é um movimento espontâneo da sensibilidade, em tal caso chamado de 'gosto': tratar-se-ia de uma impressão imediata, capaz, de per si, de valorizar diretamente a obra, de operar a distinção entre belo e feio, e de assegurar o gozo da beleza: a reflexão posterior não teria outra função que não aquela de desdobrar este juízo imediato, de analisá-lo, ratificar sua predição e comunicar seus resultados. Para outros, no entanto, aquela primeira intuição não contém juízo algum, e se reduz a um gozo ignaro das próprias razões: para se chegar à valoração é necessário sair da fruição imediata e passar a esfera da reflexão... (PAREYSON, 1989, p. 174-175)

Ainda sobre o juízo estético, seja ele durante, depois ou mesmo após o depois, o fato é que ele produz especulações, considerações críticas e avaliações no ser que o faz, e mesmo que se tome como argumento a primeira explicação da citação anterior onde esse é tido como gosto, ainda assim não deixa de ser uma atividade especulativa e crítica, já que no juízo, neste caso ao

nível do belo ou do feio, não estão alheias questões de outras ordens. Mas agora retomando a questão da experiência estética, no segundo parágrafo anterior a este a autora deste trabalho monográfico expôs com simbolizações verbais escritas as suas idéias, a partir de, sensações experimentadas, de conversas, e de também outras maneiras de se relacionar com tal conceito, já Duarte Júnior expõe esta questão da seguinte forma:

No momento da experiência estética ocorre um envolvimento **total** do homem com o objeto estético. A consciência não mais aprende segundo as regras da “realidade” cotidiana, mas abre-se a um relacionamento sem a mediação parcial de sistemas conceituais.

Na experiência estética ‘o cotidiano é colocado em parentes e suspenso. Suas regras são abolidas. Por um momento o princípio do prazer coloca diante de nós a sua criação, que nos envolve carinhosamente. O mundo real parou. Desfez-se. Do seu ventre estéril surge uma nova realidade com que nos embriagamos misticamente’ esta é a experiência estética: uma suspensão provisória da causalidade do mundo, das relações conceituais que nossa linguagem forja. Ela se dá com a **percepção** total de um universo do qual fazemos parte e com o qual estamos em relação. (DUARTE JUNIOR, 1995, p.91)

E para o leitor que está lendo este trabalho, experiência estética pode ser:



“sem título”. (MERELLO,2006, [s.p.])

Pode ser:

Lírica ou não hoje sou.

SE NÃO ESTOU AÍ VAI MEU SILÊNCIO
 NA PESSOA DO AR QUE
 ALIMENTA OS QUE FAZEM SEU TEMPO
 MUITOS ATENTOS AO
 ESPAÇO QUE O OUTRO OCUPA E ACABAM
 SEMPRE DENTRO

?E atentos permanecem.

[ou ainda...]

O mundo está carente

de mulheres.

O mundo está farto de

mulheres carentes.

(LUNA, 1997, p.133 e 151)

Pode ter sido a relação que se manteve com as obras de arte acima, as quais existem e são importantes independentemente dos conceitos trazidos neste trabalho e do leitor deste, mas que, por aqui estar, intencionaliza as relações com ambos, e que ,porém, existe independente. Ou seja, as obras de arte aqui existem como tais e são importantes como tais, não são somente ilustrativas. Elas não servem só para dar um colorido a um conceito.

Todavia estas como outras obras de arte podem não ter ocasionado os efeitos descritos como experiência estética, da qual está se tratando até então. Sendo assim, como é possível ter uma? Há uma fórmula ou um pré-requisito para se ter uma? Para se ter uma experiência estética o que se deve fazer é justamente experimentar. E experimentar, experimentar e experimentar! E a cada experimentação novas texturas elevam-se, gostos se confundem e ficam

ainda mais saborosos, é esta experiência um desabrochar e um espanto que espanta a normatização, a razão que parecia pura, a convenção, e a estagnação. E para isso paciência, chega de *fast food*. O primeiro contato com o signo – maçã- a qual expressa o objeto real correspondente a uma fruta em geral de cor avermelhada, não foi percebido e transcrito totalmente de acordo ao seu objeto correspondente. Isso também não quer dizer que deve-se passar horas em contato com uma obra para se ter uma. Não é uma questão de quantidade de tempo, mas de satisfação- não no sentido de preencher a barriga, mas de intensidades 0 . E nesse sentido a experiência estética e o conhecimento artístico possibilitam nas pessoas relações e conceitos, que estão e dialogam na própria obra de arte, que estão em relação a ela, na obra de arte e em outros conceitos, idéias e olhares que estavam em suspensão ou que acabam sendo desamarrados e trazidos para os anseios práticos.

Portanto, o homem na atividade criadora e através do conhecimento artístico, busca compreender a arte para além de como ela se apresenta, ou seja, aprendendo sua finalidade. O conhecimento artístico permite aos diferentes sujeitos, captar o sentido do e no objeto em sua relação interna e externa. E isso é resultado tanto da atividade reiterativa quanto da atividade criadora. Enfim, a formação dos sentidos estéticos, segundo essa concepção, tem como elementos articuladores o conhecimento artístico mediado pela práxis reiterativa e criadora. A práxis criadora, se configura como possibilidade de ruptura dos limites de uma formação unilateral reducionista, garantindo o desenvolvimento da consciência estética do homem. (SCHLICHTA , 1998, p.164)

E em relação à formação humana por meio a arte, sendo ela uma maneira de expressão e uma capacidade humana, esta num projeto de ensino deve estar vinculada não só a uma disciplina específica mas transversalmente em todas elas e em toda a escola e para isso sistematizações de projetos e alguma relevância já seria um bom começo para se criar condições favoráveis para o desenvolvimento desta na vida do ser humano.

Não é intenção deste trabalho questionar arte-educação, políticas e pedagogias em relação a esta, contudo ao tratar-se de arte e de ser humano não se pode deixar de falar da importância da primeira em relação à formação do segundo e nesta perspectiva Consuelo Schlichita discute em um dos

capítulos de sua Dissertação de Mestrado, o papel da arte como forma de conhecimento e a importância deste como veículo de formação humana e para isso faz uma discussão com o que é abordado nos Parâmetros Curriculares Nacionais:

Na verdade, em face da concepção de experiência 'estética estética' presente nos Parâmetros, que defende a idéia de que o 'conhecimento artístico se realiza em momentos singulares intraduzíveis, do artista ou do espectador com aquela obra particular num instante particular', sublinhamos que o caráter humano tanto da experiência estética, quanto das qualidades estéticas, não pertence naturalmente aos objetos, mas decorre de suas relações com o homem. (BRASIL *in* SCHLICHTA, 1998, p. 133)

Sendo assim, o conhecimento artístico e o contato com as obras de arte proporcionam ao aluno a oportunidade de expressão e criação, e o contato com os saberes contidos na obra de arte e com a produção cultural, além de estimular a sensibilidade.

5 CONCLUSÃO

Reveste-se de complexidade, aqui por três questões, o desejo de trazer para a Educação Física, conceituações de corpo e de filosofia da arte utilizando-se de signos lingüísticos que não recaiam nas dualidades de teoria e prática, de corpo e mente, e de objetivo e subjetivo. A primeira questão é em relação à lógica, ela é dualista, $1+3=4$, $x=z$, a igualdade ou mesmo a desigualdade é sempre condição sumária e por mais que se pense num retorno, numa contraposição, serão sempre símbolos equivalendo a outros. O pensar e agir são treinados assim, desde cedo por processos que não estão somente nas escolas e nos meios de convívio social, mas no próprio vir a ser humano, naquilo que a espécie se unifica e garante seu poder sobre as demais.

A segunda é pelo próprio alcance da língua e de suas maneiras de ordenar as palavras e produzir significações, especialmente tratando-se de um trabalho acadêmico. A crítica aqui não é para a academia em especial, mas a pretensões equivocadas, desmembradas e amarradas, e a necessidade utilitária, ou boba, de querer exprimir conceitos que pela via que estão sendo feitos acabam não o fazendo. A pejorativa aqui tampouco trata-se da perfeição, pois querer fazer algo e por algum motivo não cumpri-lo não é nada estranho, ao contrário, muito vezes é bastante saboroso e acaba levando a caminhos que a lógica mais formal, sem levar em conta a causalidade, jamais indicariam; contudo diz respeito a um certo carinho que deve se ter pelas coisas, que aqui pode ser considerado como uma ética, uma sensibilidade, uma abertura ou uma flexibilidade. Ademais, a própria linguagem verbal escrita é uma atividade que prima pelos saberes que foram expressos pelos atributos da **mente** e pelos conceitos e disciplinas que foram gerados a partir de reflexões que existem e se fazem na e pela teoria, ainda que exista uma série de críticas a lógica transcendental.

E a terceira questão é em função destas dualidades serem exercícios de poder: desde a primeira pedra lascada saber é poder. O saber está no cognicível e é legalizado (passando pelas formas verbais, pelas letras) nos seres que são objetivados (para exprimir conceitos e morais) e espremidos em sujeitos (sujeito

é o que restou da laranja espremida, não o bagaço, pois este também e bem visível e alvo fácil a ser objetivado). Uma objetivificação do corpo que não o pragmatize a signos e significados atormentados pelas modos de codificação e decodificação normatizados pelas já saturadas vias de constatação desses mesmos, chama-se neste trabalho de arte.

Numa simples fotografia a tridimensionalidade presente na realidade de sua proveniência é perdida, assim os ângulos, os espaços e outras características que existem desaparecem. Por isso que ao objetificar o corpo em saberes saturados e logicamente e disciplinados, (des/sobre)codificados, tais como a maioria dos que são relevantes para a sociedade (principalmente a de consumo), processos riquíssimos se esvaziam para serem misturados a uma ótica de constatação ao invés de experimentação. Mas numa fotografia artística os espaços e dimensões que existiam na realidade não precisam existir, deles não dependem, por não serem suas constatações. O que acontece é que uma outra realidade (que pode não ter nada do real) aparece. São assim, outros processos, outras significações e outras operações.

Este trabalho tenta trazer para a Educação Física a importância de um saber que por mais antigo e circulante na sociedade é deixado pela mesma de lado, não só ao lado, como abaixo, ou qualquer ponto de menos importância. Entretanto a tentativa é feita de maneira sutil e intencionalizada para que não seja de rala, breve e relapsa constatação, mas que seja para uma saborosa experimentação, não só de conceitos, bem como de poéticas. Entre as linhas do trabalho há uma preocupação (um tanto intuitiva) estética com sua sonoridade, ou seja, há certas frequências de ondulações visuais e sonoras para a estesia, ou pelo houve no momento em que fora criado por sua autora. E estas expressam não só um conjunto de idéias, mas todo um conjunto de conquistas e anseios do corpo da própria autora, esta assim está presente ora pela escolha das referências e das palavras, ora pela harmonia que causa nelas, a qual também está presente em seu corpo. Assim aquela não precisa se afastar de seu corpo para discutir idéias próprias e alheias, ainda mais quando o corpo é um foco de estudo, ou seja, não é necessário afastar-se dele para existir. E pensando num CsO, os gradientes, os vetores, os estratos e os planos de

imanência que o compõe, estão presentes também no conjunto de símbolos escolhidos para a composição deste texto. Ou seja, este passa a ser a própria composição do corpo quando se escuta, assume-se e não desmerece o que ele quer.

E por não querer um corpo fragmentado, comercializado, disciplinado e coisificado, como tantas áreas do conhecimento o fazem, dançando ele pode constituir-se nas linhas de fuga de sua movimentação, convergindo e dispersando-se e preenchendo vácuos, tampouco ele é remissível a funções e coordenadas domesticadas e organicionizadas (pela organização do organismo). Na dança o corpo pode licenciar ou mesmo perder os órgãos e se relacionar com o mundo de maneira sensível e não dilacerada, viabilizando, assim, a realização da vocação ao prazer e a estesia.

Este trabalho traz então para a área Educação Física uma concepção de corpo que pode ser aplicada nas suas aulas através da dança, para as quais a arte, como uma área de conhecimento e de ser/estar fundamental, dara a sustentação teórico- estética. Porém esta concepção de corpo, bem como a arte podem ser equacionadas e experimentadas em todos os conteúdos, momentos, metodologias e discussões presentes na Educação Física.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Inês. **Foucault e a Crítica do Sujeito**. Curitiba: UFPR, 2001.
- BENEDITO, Nunes. **Introdução à filosofia da arte**. 3.ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- CIA DO ABRAÇÃO. **Espaço do corpo da Cia do Abraço**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2004.
- CINTRA, Simone. **Experiência estética**. http://www.humanitates.ucb.br/1/exp_est.htm. Acesso em 20.07.2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Trad. Suely Rolnick. v.3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DIEZ, Carmen; HORN, Geraldo. **A construção do texto acadêmico** : manual para elaboração de projetos e monografias. Curitiba: Gráfica Popular, 2002.
- DUARTE JUNIOR, João. **Fundamentos estéticos da Educação**. 4 ed. Campinas: Papirus: 1995.
- FOUCAULT. Michel. **Microfísica do Poder**. Trad. e Org. Roberto Machado. 8.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- KATZ, Helena. O Coreógrafo como DJ. *in*: PEREIRA, R; SOTER,S.(org). **Lições de Dança –1**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- LUNA, Bia de. **Clivagens**. Curitiba: Ed. do autor, 1997.
- MERELLO, José. **Pintores de Espanha**. <http://www.merello.com/index.htm>. Acesso em 06.11.2006.
- NOBREGA, Terezinha; TIBÚRCIO, Larissa. **A experiência do corpo na dança butô**: indicadores para pensar a educação. <http://www.scielo.br/pdf/ep/v30n3/a06v30n3.pdf>. Acesso em 20.06.06.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- TERSARIOL, Alpheu. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Erechim: Edelbra, 2000.
- TIBURI, Marcia. **Toda beleza é difícil**. <http://www.antroposmoderno.com/word/tobedif.doc>. Acesso em 13.04.2005.
- SCHILICHTA, Consuelo. **Arte e Educação**: o trabalho criador e o conhecimento artístico como fundamentos do ensino da arte. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Educação em Arte e Educação, realizada pela Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1998.
- SINESTESIA. http://www.sinestesia.co.uk/blog/?page_id=470. Acesso em 14.10.2006

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**: a brutalidade do fato. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Itália: Cosac & Naify Edições Ltda, 1995.

VALLS, Alvaro L. M. **Estudos de estética e filosofia da arte numa perspectiva adorniana**. <http://www.ufrgs.br/editora/estudosdeesteticaefilosofiadaarte.htm>. Acesso em 13.04.2005.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.