

TEORIA DA PRÁTICA-PRÁTICA DA TEORIA: UM DIÁLOGO ENTRE PESQUISA ARTÍSTICA, DANÇA E FENOMENOLOGIA¹

THEORY OF PRACTICE-PRACTICE OF THEORY: A DIALOGUE BETWEEN ARTISTIC RESEARCH, DANCE AND PHENOMENOLOGY

Mónica Alarcón

Albert Ludwigs

Universität Freiburg

Tradução: Nilton dos Anjos

Resumo | Os artistas e as artistas não produzem somente obras de arte, mas também pesquisam sobre o seu processo criativo e suas obras. É esta pelo menos a postura de um novo estudo acadêmico denominado “Pesquisa artística” que permite aos artistas e às artistas obterem um doutoramento. Diante disso, o conhecimento não se restringe à ciência, e a arte não se opõe ao discurso. Esta forma de pesquisa procura diferentes estratégias para superar a dicotomia entre teoria e prática. Mesmo que reconhecendo sua diferença, postula a interação e a influência mútua destas diferentes formas do saber. Especialmente quando a filosofia pretende pensar a dança, o corpo, as sensações, podemos nos perguntar se para compreender e analisar estas formas de conhecimento sensível não é necessário o desenvolvimento de novas formas de pesquisa.

Palavras-chave | Pesquisa | Dança | Corpo

Abstract | The artists don't produce only works of art. They also research about their creative process and their works. At least this is the posture of a new academic study named “Artistic Research” that allows artists to obtain doctor degree. Before that knowledge is not restricted to science, and art is not opposed to the discourse. This form of research search different strategies to overcome the dichotomy between theory and practice. Even recognizing its difference, postulates the interaction and mutual influence of

¹ Esse texto foi apresentado na íntegra no simpósio “Cuerpos y Corporalidades”, realizado na Universidad San Francisco de Quito/Equador, 21-23 de novembro de 2013.

these different forms of knowledge. Specially when philosophy pretends to think dance, the body, the sensations, we can ask ourselves if, to understand and analyze these forms of sensible knowledge, isn't the development of new forms of research necessary.

Keywords | Research | Dance | Body

Mónica Alarcon é filósofa, com doutorado na Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.B./Alemanha. No momento leciona na Albert-Ludwigs-Universität Freiburg e participa do grupo de pesquisas "mBody, KünstlerischeForschung in Medien, Somatik, TanzundPhilosophie" [mBody, pesquisa artística em mídia, somática, dança e filosofia]. Autora do livro "Die OrdnungdesLeibes – EinetanzphilosophischeBetrachtung" [A Organização do Corpo – Uma abordagem a partir da dança e da filosofia], Würzburg: Königshausen& Neumann, 2009.

Mónica Alarcon is a philosopher, with doctor degree at theAlbert-Ludwigs-Universität Freiburg i.B./ Germany. At the moment she teaches at Albert-Ludwigs-Universität Freiburg and participates of the research group "mBody, KünstlerischeForschung in Medien, Somatik, Tanz und Philosophie" [mBody, artistic research in media, somatic, dance and philosophy]. Author of the book "Die Ordnung des Leibes – EinetanzphilosophischeBetrachtung" [The Organization of the Body – an Approach through dance and philosophy], Würzburg: Königshausen& Neumann, 2009.

Tradutor | **Nilton dos Anjos** é Professor da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bacharel e Licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994), Mestr (2002) e Doutor (2007) em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou parte de sua pesquisa doutoral (2006) e pós-doutoral (2008) na Universidad de Salamanca - Espanha. Foi bolsista de pós-doutorado da FAPERJ, CNPq e AECID/Espanha.

Nilton dos Anjos is Professor of Philosophy at the Federal UniversityoftheStateof Rio de Janeiro (UNIRIO) andofthe Post-graduation in Science Literaturefromthe Federal Universityof Rio de Janeiro (UFRJ).

Master in Philosophy by the Federal University of Rio de Janeiro (2002) and PhD (2007) in the Literature Science by the Federal University of Rio de Janeiro. Held part of his doctoral research (2006) and post-doctoral (2008) at the Universidad de Salamanca - Spain. He was a fellow postdoctoral FAPERJ, CNPq and AECID / Spain.

Dança, Filosofia e Teoria da Dança

O primeiro tratado de dança que se tem conhecimento foi escrito pelo professor de dança Domenico da Piacenza aproximadamente em 1.445 d.C. No seu livro *De arte saltandi et choreas ducendi/ De la arte di ballare et danzare* Domenico nos apresenta algumas de suas coreografias mas também argumenta, baseando-se em Aristóteles, a favor do reconhecimento da dança entre as “artes liberais”. Para Domenico a dança é sem dúvida alguma ciência e arte ao mesmo tempo. Lamentavelmente seus argumentos obtiveram escassa ressonância na história posterior da dança e das artes em geral. Hegel por exemplo sequer a menciona nas suas famosas “Lições de Estética” (*Vorlesungen über sie Ästhetik*) na qual trata de artes tão diferentes como a arquitetura, escultura, pintura, música e poesia (245-538).

Ao considerarmos a data deste escrito e que não somente Domenico, mas também seus discípulos Antonio di Cornazano e Guglielmo Ebreo da Pesaro escreveram tratados sobre dança², torna-se surpreendente que a teoria da dança só tenha obtido algum reconhecimento como disciplina acadêmica ao final do século XX ou em meados do XXI sobretudo nos Estados Unidos e Europa³. Em muitos países latinoamericanos como o

² Os tratados de dança do *Quattrocento* serão citados segundo a edição bilingüe italiano-inglês na edição de Smith. A. Smith, *Fifteenth-Century Dance and Musik: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collection in the Tradition of Domenico da Piacenza. Dance and Musik* No. 4. New York: Pendragon Press, 1995.

³ Os “estudos de dança” analisam especialmente a história da dança, o vocabulário dos movimentos e sua postura em cena, as diferentes formas de notação e sua respectiva estética. Os estudos teóricos de dança na Alemanha se caracterizam por seu caráter interdisciplinar e trabalham estreitamente com a sociologia, a antropologia, psicologia e mesmo em questões de motricidade com a neurologia. Neste artigo nos limitaremos à dança como arte cênica que se divide em balé, dança moderna, dança pós-moderna e dança contemporânea. Até o século XIX predominava a estética do balé. No início do século XX com a “revolta” da dança moderna contra a estética do balé surgiram uma pluralidade de técnicas e estilos. Contudo, estes não deslocaram totalmente o balé e este segue se desenvolvendo até hoje. A estética do corpo expressivo na dança moderna foi questionada pela denominada dança pós-moderna no início dos anos 60 até hoje. Esta última se interessa pela ‘fiscalidade’

Equador se pode dizer que praticamente não existe, e que só mais recentemente estão dando os primeiros passos nesta direção. Existe certamente muitas razões para explicar esta falta de interesse, esse quase desdén da academia, pela teoria em relação à dança e sua posição um tanto desvantajosa entre as artes. Neste momento é suficiente mencionar, em primeiro lugar, a estreita relação da dança com o corpo - e o papel que este tem desempenhado na história do pensamento ocidental- e em segundo lugar, o caráter transitório, efêmero da dança. Sobre isso o coreógrafo americano Merce Cunningham afirmou o seguinte em seu livro *Changes. Notes on Choreography*:

Tem que se amar a dança para se dedicar a ela. Não te dá nada em troca, nem manuscritos para guardar, nem quadros para mostrar nas paredes e talvez expor nos museus, nem poemas que possam ser impressos e vendidos, nada mais te dá além de um instante fugaz em que te sentes vivo. Não é para as almas instáveis. (O livro não possui numeração, trad. minha).⁴

Apesar disso, o texto de Domenico não caiu no esquecimento. O filósofo alemão Rudolf zur Lippe, discípulo de Adorno⁵ redescobriu este texto nos anos 80 e impulsionou notavelmente a teoria da dança na Alemanha, na qual se estabeleceu como disciplina acadêmica em 2003. Em seu famoso livro *Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am*

e 'materialidade' dos movimentos. Na atualidade (dança contemporânea) se pode falar da coexistência de uma pluralidade de estilos.

⁴ O texto em original afirma: *You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back, no manuscripts to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but that single fleeting moment when you feel alive. It is not for unsteady souls.* (Merce Cunningham, o livro não tem numeração).

⁵ Marx Horkheimer e Theodor Adorno reconstruem em seu livro *Dialektik der Aufklärung* (Dialética do Esclarecimento) a pré-história da subjetividade humana como a história da razão subjetiva *instrumental*. O surgimento da subjetividade moderna no período da Ilustração somente é possível graças ao pensamento metafísico da identidade na filosofia ocidental. Identidade significa dentro desta interpretação, a obrigação de ser iguais, reduzindo todo o pensável a abstractas entidades que não têm diferença uma em relação a outra e sobre as quais se exerce poder. A razão instrumental serve exclusivamente para a conservação do sujeito, este se encontra desde início numa relação de *poder* com seus possíveis objetos de conhecimento, perdendo assim o contato com sua própria experiência e esquecendo o significado do singular. Especialmente em seu *Negativen Dialektik* (Dialética Negativa) Adorno dispõe o princípio de "Não Identidade" como resistência ao poder da "Identidade". O conceito de "Reconciliação" terá um papel muito importante nesta teoria porque se trata da reconciliação entre *diferentes*. Desta maneira se neutraliza a relação de poder do geral sobre o individual. (cf. Alarcón *Die Ordnung des Leibes* 85-91).

*Menschen in der Renaissance*⁶ zur Lippe expõe a história do crescente domínio e controle que homens e mulheres começam a exercer sobre seu próprio corpo desde a Idade Média ao Renascimento. Enquanto na Idade Média, segundo zur Lippe, ainda era possível uma forma de comunicação sensível (corporal), no Renascimento inicia-se um processo de domínio (controle) sobre o próprio corpo que culminará no caso da dança com o estabelecimento do balé e sua linguagem altamente codificada⁷. Zur Lippe interpreta as danças do *Quattrocento* – assim como estão documentadas nos textos de Domenico da Piacenza e de seus discípulos – como uma forma de *reconciliação* entre razão (geral) e sensação (singular) ao invés de seu oposto que seria a opressão do singular pelo geral. Zur Lippe elabora um conceito de “reflexão sensível” a partir de um passo de dança (a *posa*) que Domenico descreve em seu tratado. Esta forma de “reflexión sensível” deve entender-se como um dar-se conta dos próprios movimentos durante a sua execução, e não como uma reflexão posterior (pensada) sobre o mesmo⁸. Para as finalidades deste escrito é suficiente mencionar que a *posa* pode ser entendida como a “pausa” entre o fluxo de movimentos realizados pelo bailarino ou bailarina. Porém esta pausa não é simplesmente oposta ao movimento, como duas partes separadas uma da outra, já que zur Lippe descobre nela a força dinâmica, a tensão entre pausa e movimento dentro do próprio movimento. Por conseguinte, movimento e pausa se complementarizam e se condicionariam mutuamente (101). A imagem que Domenico utiliza para explicar a qualidade dos movimentos quando se realiza a *posa* é a seguinte:

⁶ Este livro não foi traduzido para o português. O título poderia ser o seguinte: *Do corpo animado ao corpo inerte. Domínio da Natureza no homem do renascimento*. O idioma alemão diferencia entre os conceitos de *Leib* y *Körper*. Quando entendido como algo material, e que como tal mantenha uma relação causal com outros corpos, é denominado *Körper*. O corpo vivido (subjetivo) é entendido como *Leib*.

⁷ Esta interpretação da história do balé como uma história da progressiva alienação e dominação da própria natureza tem sido severamente questionada em investigações recentes (cf. Saftien 16).

⁸ Neste lugar é necessário ajustar a importância e novidade deste conceito, pois como é bem sabido, na tradição filosófica ocidental um ato de reflexão somente é possível em relação com o pensar, com a consciência (cf. Alarcón “Einführung in die Philosophie des Tanzes” 7-12). É justamente a crítica posterior a este tipo de racionalidade, que se inicia especificamente com Descartes, que tem levado a filosofia a interessar-se por tudo aquilo que esta racionalidade exclui como: a vida, o corpo, a sensação, as paixões, a arte, a dança, a individualidade etc.

Para se [dançar de acordo com a *posa*] é necessário que num primeiro momento se atue como se tivesse visto a cabeça de Medusa e fique petrificado como uma pedra, como cantara o poeta, para depois, no instante seguinte, realizar o voo como um falcão impulsionado pela fome. (60-68v) (parênteses meus, tradução minha)⁹.

Rudolf zur Lippe interpreta este ficar imóvel no meio do movimento, como um momento em que o bailarino e a bailarina tomam *consciência* de seus próprios movimentos. A pausa entre os diferentes passos possibilita que o movimento volte sobre si mesmo no momento de seu não-movimento. Quando um movimento persiste todo o tempo simplesmente em seu movimento, por mais simples que seja, não pode voltar sobre si mesmo. Contudo, o movimento que está vinculado com a *posa* pode voltar para si mesmo como movimento. A possibilidade de que os bailarinos e bailarinas escapem do transcurso do tempo (objetivo-linear) e criem uma forma sensível de temporalidade no enlaçamento rítmico de seus movimentos, só é possível por causa da *posa* (zur Lippe: 100). Graças a ela os diferentes passos não estão separados (unidades aditivas) já que se encontram entrelaçados uns aos outros, e é isto que permite que a dança se converta justamente, segundo zur Lippe, numa expressão artística e não simplesmente numa expressão natural mas inconsciente, como por exemplo, as danças dos camponeses.

Sem dúvida alguma zur Lippe reconheceu em sua teoria a complexidade que o manejo dos impulsos de movimento do corpo e o uso do tempo (ritmo corporal) em uma figura como a *posa* exige dos bailarinos. Mas, o problema nesta teoria reside em que zur Lippe quer fundamentar, o que eu denominaria *consciência cinestésica*¹⁰, na pausa, no não-movimento.

⁹ O texto completo diz: *Note that one who wishes to learn the art needs to dance according to fantasmata. Note that fantasmata is a physical quickness which is controlled by the understanding of the misura first mentioned above. This necessitates that at each tempo one appears to have seen Medusa's head, as the poet says, and be of stone in one instant, then, in another instant, take to flight like a falcon driven by hunger. Do this according to the prescription above, that is, using misura, memoria, maniera, misura di terreno and aire.* (Domenico 60-68v).

¹⁰ O conceito de consciência cinestésica foi elaborado e introduzido pelo fenomenólogo alemão Edmund Husserl. Para o filósofo o movimento do próprio corpo joga um papel muito importante na constituição das coisas e do espaço, e em sua filosofia tardia também para a constituição de uma subjetividade encarnada (Alarcon *Die Ordnung des Leibes* 178-187). O conceito de cinestesia contém dois momentos de nossa percepção sensível: por um lado

Ao contrário, penso que uma figura tão complexa como a *posa* somente é possível porque em todos os seus movimentos, durante seus movimentos e sua pausa os bailarinos e bailarinas se *dão conta* de seus próprios movimentos imediatamente, o que tornaria a *posa* desnecessária. A consciência cinestética se mostra na dança de forma imediatamente explícita, mas está presente em todos os nossos movimentos: quando caminhamos, escrevemos, cozinhemos etc. (cf. Alarcon Kinästhetisches Bewusstsein" 261).

Na análise desta teoria podemos mostrar através de um caso concreto de que maneira a dança pode converter-se num tema interessante e relevante para a filosofia. Além do mais este texto é um dos poucos, e na Alemanha certamente o primeiro, que um filósofo analisa, levando a sério uma teoria da dança escrita não por um colega filósofo, mas por um professor de dança. Com esta breve análise nos encontramos no centro da tese deste artigo que argumenta a favor do reconhecimento de uma nova disciplina acadêmica denominada "pesquisa artística" que propõe um diálogo entre teoria da dança, fenomenologia e pesquisa artística.

Pesquisa artística

A crítica à racionalidade ocidental e sua concepção dualista do ser humano levou à concepção de um sujeito *encarnado* que se encontra lançado num mundo. Esta crítica direciona-se especialmente ao método científico e a sua pretensa objetividade. No caso de uma teoria da corporalidade, isto quer dizer que o corpo não é somente uma realidade

movimento (*kinesis*) e por outro percepção (*aisthesis*). O sistema cinestésico na filosofia husserliana significa a possibilidade de movimentos que o sujeito dispõe para poder perceber adequadamente. Não se trata simplesmente de posições determinadas, mas de percursos. Husserl denomina esta liberdade cinestésica de "eu posso". Este não é o lugar para expor esta teoria em detalhe e devemos indicar como introdução ao tema o artigo de Elizabeth Behnke : *Husserl's Phenomenology of Embodiment*, especialmente o quinto ponto no qual a autora trata do tema da consciência cinestésica em Husserl. Para os objetivos deste artigo nos basta dizer que a consciência cinestésica é uma consciência ou subjetividade que tem a capacidade de movimento (cf. Claesges 74). Outro conceito muito importante para o tema de uma consciência corporal é o conceito de "intencionalidade motriz" de Merleau-Ponty (166). Para o aprofundamento do conceito de intencionalidade motriz em Merleau-Ponty e diferenciá-lo da intencionalidade como a concebeu Husserl se recomenda o livro de Xavier Escrivano *Sujeto Encarnado y Expresión Creadora* (179-186).

externa observável e mensurável como um objeto entre outros, mas que constitui uma dimensão de nossa própria experiência vivida: a maneira que experimentamos de forma pessoal o mundo e a nós mesmos (cf. Escribano 41). Sendo assim, e reconhecido um sujeito encarnado, concluía Nelson Robin em sua exposição no congresso de dança em Düsseldorf em 2013, o passo seguinte é ver como estas formas de “conhecimento” podem ser institucionalizadas. Para Nelson o problema reside no fato de que o mundo acadêmico é regido exclusivamente pelo paradigma científico, e ao reduzir o saber ao discurso proposicional deixa de lado todo tipo de conhecimento sensível-corporal como por exemplo a dança e a troca de conhecimento corpo a corpo (2). Para incorporar e reconhecer estas outras formas de conhecimento é necessário desenvolver metodologias de pesquisa complementares as que já existem¹¹.

Como podemos ver no exemplo de Domenico, o fato de que um artista reflexione e elabore uma teoria sobre sua arte não tem nada novo. Contudo, o que é completamente novo é o reconhecimento acadêmico de uma forma de pesquisa que valoriza tanto a prática como a teoria como forma de “saber”¹². Na “pesquisa artística” o conhecimento não se restringe à ciência, e a arte não se opõe ao discurso. Esta forma de pesquisa procura diferentes estratégias para superar a dicotomia entre teoria e prática. Ainda reconhecendo sua diferença, postula a permeabilidade e mútua influência destas diferentes formas do saber. Em contraste com a Inglaterra, Suíça, Austrália e alguns países nórdicos como Finlândia, onde este tipo de pesquisa já se encontra bem estabelecida, a “pesquisa artística” é vista com muito receio na Alemanha. As discussões não se limitam a sua coerência teórica, mas também, e sobretudo, em torno de seu processo de

¹¹ No quarto congresso internacional de dança realizado na cidade de Düsseldorf entre 06 e 09 de junho de 2013, foi dedicada uma seção ao tema de “Pesquisa artística”. Nelson Robin, professor da Universidade Central em Londres, apresentou a conferência inaugural sobre o tema. Gostaria de agradecer aqui especialmente ao professor Robin Nelson por sua amabilidade em compartilhar o texto desta apresentação comigo. As referências sobre Nelson neste artigo se baseiam neste documento que ainda não foi publicado. Maiores informações sobre o congresso e a documentação do mesmo em: <http://www.tanzkongress.de/>.

¹² O reconhecimento de um saber prático como saber enquanto tal, não é algo absolutamente novo na história da filosofia (Aristoteles Met. 980 b 28 ff). A Escolástica tardia diferencia por exemplo entre *cognitio in actu signato*, que pode ser entendida como uma forma de conhecimento intelectual e *cognitio in actu exercito* que é um saber prático. Por exemplo quando sabemos o que é o amor ao vivenciá-lo (cf. Müller 109, 113, 123).

institucionalização e financiamento¹³. Entretanto, dentro da teoria da dança existe uma abertura considerável a esse respeito. Uma das razões para isso é certamente que companhias de dança como a de William Forsythe ou Sascha Waltz trabalham há muitos anos com um grupo interdisciplinar e transcultural de artistas, cientistas e filósofos, de tal maneira que a comunicação e intercâmbio entre ciência e arte no mundo da dança não constitui nada de extraordinário (cf. Alarcon "Künstlerische Forschung" 210-12). O interesse por este tipo de pesquisa também está crescendo continuamente noutros países como o Canadá, África do Sul, Chile, Argentina, e outros tantos da Europa Continental e América do Sul.

A "pesquisa artística" não pretende substituir outros métodos de pesquisa, já que se entende como um complemento deles. Esta forma de pesquisa é denominada de diferentes formas em diversos países. Enquanto que nos nórdicos e nos da Europa Continental predomina o nome de "pesquisa artística", na Austrália é denominada como "pesquisa guiada pela prática" (*practice-led*), e na Inglaterra "práxis como pesquisa" (*praxis as research*). Este último conceito tem a vantagem de permitir distinguir claramente entre os critérios estéticos e os de pesquisa, o que é muito importante neste novo tipo de metodologia. Na Inglaterra é possível, por exemplo, que se apresente como parte de uma tese doutoral uma coreografia acompanhada por uma exegese da mesma. Para isso é importante que a obra coreográfica mostre não só sua qualidade como obra de arte - que cumpra portanto os critérios artísticos, mas que se justifique como "pesquisa". Nestes projetos a parte prática constitui um método fundamental para a pesquisa e o resultado deve explicitar-se tanto numa escrita acadêmica quanto numa "obra artística" seja coreografia, teatro, escrita criativa etc. (cf. Nelson 2-7)

¹³ Na maioria dos países do mundo o estudo de uma arte determinada como dança, música ou pintura se realiza num conservatório ou academia de arte. Neste os estudantes aprendem uma linguagem artística através de um ensino mais prática que teórica, regida por sua vez por critérios estéticos. Contudo, por diferentes razões hoje em dia muitos destes conservatórios passaram a fazer parte de uma universidade. Por ser parte de uma universidade, na qual é necessário pesquisar, tanto os professores quanto os alunos se veem confrontados com esta nova exigência acadêmica. A discussão sobre pesquisa artística tem sentido, principalmente, dentro deste contexto, e em parte pelo conflito entre saberes. Se a pesquisa artística é reconhecida, o passo seguinte é legitimar um financiamento próprio para este tipo de pesquisa. Isto pode significar em muitos casos repartir (escassos) recursos econômicos com outras formas estabelecidas de pesquisa (cf. Nelson 3-5).

O tema da pesquisa artística tem provocado uma forte discussão não só entre acadêmicos, mas também entre artistas. Esta discussão ainda não terminou e certamente possui muitos pontos para serem debatidos e metodologias por desenvolver que não poderão ser mencionados aqui. Esta forma de pesquisa ainda deve provar sua relevância e especificar seu aporte na produção de saber para ser reconhecida de forma definitiva no mundo acadêmico. O mais importante desta proposta reside para mim na superação da dicotomia entre teoria e “práxis”, entre pensamento e experiência, entre corpo e razão. A relevância desta perspectiva pode ser resumida nas palavras de Bonnie Cohen, a fundadora de Body –Mind Centering, da seguinte maneira:

Podemos iniciar qualquer pesquisa desde um marco conceitual e descobrir suas origens sensíveis através de um despertar [dar-se conta] criativo. Ou inversamente, podemos começar qualquer pesquisa a partir da raiz de nosso “não saber” e descobrir a ordem que se manifesta explicitamente numa forma. É o diálogo e o entrelaçamento entre estes dois que cria a estrutura completa de nosso próprio ser individual, criativo e pensante. (13) (tradução, parêntese e aspas meus).¹⁴

É importante ressaltar que não se trata simplesmente de reconhecer duas formas de saber distintas e independentes uma da outra, mas sim de pesquisar a troca, o intercâmbio e o poder transformador da relação entre prática e teoria. *Body-Mind-Centering* resolveu muito bem este dilema, pois tanto na prática como na teoria deste método é possível apreciar a circulação e mútuo intercâmbio entre teoria e prática. Neste sentido espera-se que a “pesquisa” artística abra um espaço de *reconhecimento acadêmico* para estas outras formas sensíveis de saber e promova assim uma forma diferente de produzir teoria. Esta última somente poderá ser discutida num

¹⁴ “Body-Mind Centering” é um método de reeducação do movimento, assim como de análise e prática de uma reorganização dos diferentes sistemas corporais desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen. O nome de “Body-Mind Centering” é marca registrada de Bonnie Bainbridge Cohen. O texto original diz: *We can begin any exploration from a conceptual framework and discover its inherent origins through creative awakening. Or conversely, we can begin any exploration from the roots of our unknowing and discover the pattern as it manifests in expressed form. It is the dialogue and weave between the two that creates the full fabric of our individual, creative and cognizant self* (13).

futuro próximo, sempre e quando esta forma de pesquisa for reconhecida como tal. Por agora podemos nos perguntar no mundo acadêmico, seguindo a argumentação da Escola de Frankfurt: como evitarmos o domínio do saber teórico sobre o prático? Quando se trata realmente de uma relação entre iguais? O pensamento ocidental não se caracteriza somente por seu dualismo, mas também por uma clara hierarquia entre as diferentes formas do saber. Esta última nos confronta com a pergunta – que não pode ser facilmente evitada – sobre o “poder” na produção e reconhecimento de um dado saber.

Fenomenologia e Pesquisa artística

Em seu livro *Art as experience*, que influenciou notavelmente o desenvolvimento da arte performativa a partir dos anos 50 nos Estados Unidos, John Dewey postula que o filósofo deve buscar a experiência estética quando visa compreender o que é a experiência (321). Neste escrito propomos que especialmente a fenomenologia – por sua ênfase na importância da *experiência*, por seu método descritivo e por sua perspectiva fincada na primeira pessoa do singular – permite uma aproximação com a arte e a elucidação das formas de conhecimento sensível. A tese que pretendemos desenvolver a seguir é que tanto a fenomenologia como a pesquisa artística tematizam as formas sensível-reflexivas de abertura ao mundo (cf. Alarcón “Künstlerische Forschung” 215).

Segundo Husserl a fenomenologia deve guiar-se pelas coisas mesmas, considerá-las em sua própria forma de dar-se e questionar e eliminar todas as pressuposições que adquirimos no decorrer de nossas vidas e aprendizagem teórica (42). O mote da fenomenologia de “voltar às coisas mesmas” é de certa maneira um paradoxo, pois o que significa para uma filosofia que é *teoria* o voltar às coisas mesmas? Apesar desta aproximação, a fenomenologia continua sendo uma teoria que se diferencia da experiência como tal, exigindo uma reflexão seguida de uma formulação em linguagem teórica. O método que a fenomenologia utiliza para aproximar-se das coisas mesmas é a “redução”, colocando em parênteses a atitude natural e se valendo de descrições dos fenômenos baseadas na

intuição (evidência) (51)¹⁵. Esta aproximação descritiva dos fenômenos, que pretende ser neutro e livre de preconceitos, se diferencia certamente da perspectiva hermenêutica para a qual a descrição mesma já é uma interpretação (cf. Heidegger 37-38). Contudo, pode se afirmar que esta crítica concerne somente ao período da fenomenologia estática mas não considera o desdobramento desta numa fenomenologia genética e a elaboração do conceito husserliano de "síntese passiva" que aqui só podem ser mencionados¹⁶. Interessante notar que na fenomenologia tardia de Husserl intuição e reconstrução (interpretação) não se opõem necessariamente, mas se complementam¹⁷. Como exemplo da atualidade e desenvolvimento desta perspectiva dentro de uma fenomenologia da corporalidade se pode mencionar entre outros o artigo de Elizabeth Behnke: *Critique of presuppositions, apperceptive traditionality, and the body as a medium for movement* e o livro de Maxine Sheets-Johnstone: *The primacy*

¹⁵ A Fenomenologia é uma corrente filosófica que surgiu no início do século XX, tendo como fundador reconhecido Edmund Husserl mesmo que atualmente tenha se convertido num movimento filosófico bastante heterogêneo na chamada filosofia continental. Mesmo que muitos pensadores como Heidegger, Merleau-Ponty, Gadamer, Adorno, Habermas entre outros tenham se distanciado e criticado a proposta husserliana, se pode afirmar que quase todos os grandes pensadores deste e do século pasado, de uma maneira ou outra desenvolveram seu pensamento dialogando ou confrontando-se com a fenomenologia husserliana. Atualmente se pode falar de um renascimento e de certa forma reivindicação desta filosofia. Um dos motivos para esse ressurgimento é sem dúvida alguma a publicação *post mortum* dos manuscritos de Husserl, que ainda não terminou, e que abre novas perspectivas para a interpretação de sua filosofia tardia. Fenomenologia é uma palavra composta que pode ser entendida literalmente como *a ciência dos fenômenos*. Pois bem, fenômeno é como uma coisa se mostra diretamente (imediatamente) aos nossos sentidos. Contudo, é importante ressaltar que se trata da maneira de mostrar-se *a coisa a si mesma* e não simplesmente de uma forma subjetiva de apreender o fenômeno. A fenomenologia trata justamente de superar a dicotomia entre subjetividade e objetividade. Resumidamente se pode dizer com Dan Zahavi que fenomenologia é uma análise filosófica que investiga as diferentes maneiras em que os fenômenos (as coisas) se mostram a si mesmos para nós, seguida de uma reflexão posterior a respeito que procura elucidar as estruturas cognitivas que possibilitam que os fenômenos se mostrem a si mesmos e a maneira que o fazem (13).

¹⁶ Especialmente em sua análise sobre o fluxo do tempo e o reconhecimento da natureza dinâmica da consciência, Husserl se vê obrigado a ampliar sua fenomenologia estática, a que considera aquilo que aqui e agora está presente para a consciência, por uma fenomenologia genética que "explica", reconstrói as fontes, a origem das experiências dadas. Dada a brevidade deste escrito não é possível desenvolver este pensamento detalhadamente. Entretanto se pode afirmar que a fenomenologia de Husserl deve entender-se necessariamente como uma *fenomenologia hermenêutica*. Com as palavras de Sebastian Luft se pode dizer resumidamente que: *Portanto, a fenomenologia genética vai necessariamente além da intuição para chegar à reconstrução do que não pode se fazer evidente, porém todas as estruturas que esta descreve são a dos atos intencionais; atos, quer dizer, da experiência.* (242) (tradução minha, ênfase no texto). O texto em inglês diz: *Thus, genetic phenomenology necessarily goes beyond intuition towards the reconstruction of that which cannot be made evident, but all of the structures it describes are those of intentional acts; acts, that is, of "experience".*

¹⁷ Um interessante artigo que analisa a diferença entre o método descritivo de interpretação e o método hermenêutico é o de Harald Delius "Descriptive Interpretation". Quero agradecer aqui a Elizabeth Behnke que foi tão amável ao enviar-me este artigo.

of Movement. Especialmente o capítulo: *On learning to move oneself. A constructive phenomenology* (93-235).

Voltar às coisas mesmas!

O mote da fenomenologia de “voltar às coisas mesmas” ainda não perdeu sua força. Este chamado provocou, dentre outras tematizações, o questionamento da relação entre teoria e prática dentro da própria fenomenologia. A fenomenologia poderia ser uma prática? A proposta de Elizabeth Behnke e Natalie Depraz é a de que poderíamos *praticar fenomenologia*, e não só nos limitarmos a pensar fenomenologicamente. Claro que estas considerações vão além da concepção husserliana de fenomenologia e podem ser consideradas como uma consequência, variação e crítica da mesma que só pode ser brevemente desenvolvida aqui.

Os escritos de Edmund Husserl podem ser lidos e interpretados como outros textos filosóficos. Mas, além deste trabalho científico sobre os próprios textos é possível constatar em sua filosofia uma certa dimensão “experimental” que se torna evidente em suas descrições e métodos de trabalho como “epoché”, “variação eidética”, “redução” e “evidência” entre outros, e que aproximam a fenomenologia por exemplo de certas técnicas de meditação (cf. Depraz 81-91). Nos textos husserlianos o leitor se vê confrontado com uma série de descrições de fenômenos que podem ser considerados como pequenos experimentos que tornam explícitas aquelas dimensões da experiência que geralmente estão implícitas. Portanto, entender a Husserl não deve se limitar a um trabalho de interpretação de seus textos, mas também numa revisão, crítica e compreensão de suas descrições sobre os fenômenos. A validade da teoria depende da descrição e interpretação dos fenômenos (cf. Behnke 6-16). Especialmente dentro de uma fenomenologia da corporalidade se pode intensificar este diálogo entre teoria e prática (cf. Alarcón “From Hands to the Whole of the Body” 358-366). Pois, como nos aproximarmos e nos voltarmos para essa coisa mais entre as outras coisas que estão no espaço e que contudo se diferencia de todas elas porque é nosso próprio corpo? Como voltarmos a um fenômeno que é ponto de partida para a aparição de todos os outros fenômenos? No caso da dança esta aliança entre fenomenologia e arte não constitui nenhuma novidade. Assim como expressa Sally Banes em seu livro

'Terpsichore', muitas das 'coreografias' pós-modernas¹⁸ não pretendiam contar uma história (balé) nem expressar sentimentos e sequer serem expressivas (dança moderna), mas pretendiam ser mais propriamente investigações filosóficas (fenomenológicas) sobre a dança (15-16). Tanto a fenomenologia como os grupos de dança experimentais compartilham a intenção de "voltar às coisas mesmas" (cf. Alarcón, *Die Ordnung des Leibes*, 192).

Excurso: Filosofia performativa

O crescente interesse pelo corpóreo e sensível não é exclusivo das diferentes disciplinas teóricas, já que se manifesta na concepção e prática estética.¹⁹ Neste artigo é suficiente mencionar a estética do *performativo* como a concebe Erika Fischer-Lichte em seu livro *Ästhetik des Performativen*. Com este conceito pretende a autora, especialista em teoria do teatro, dar conta da mudança de paradigma estético a partir dos anos sessenta. Segundo Fischer-Lichte, diferente da teoria kantiana para a qual o caos dos sentidos deve ser ordenado pelas categorias da razão, na estética do performativo, a própria percepção cria um sentido (significado). A estética do performativo é única, irrepetível e ininteligível. A estética

¹⁸ Por "dança pós-moderna" se entende uma tendência vanguardista na dança que surgiu nos anos 60 em Nova Iorque e que foi influenciada pelo movimento "happening". Como iniciadores deste movimento se considera aos bailarinos e bailarinas que apresentavam suas obras na *Judson Memorial Church*. Este estilo de dança questionava os princípios estéticos e a função social da dança profissional. Suas obras consistiam geralmente em improvisações coletivas no palco que resistiam ao conceito de uma obra de arte acabada. Somado a isso questionavam a hierarquia existente entre coreógrafo e coreógrafa e bailarinos e bailarinas. Renunciavam à virtuosidade técnica e integravam em seu repertório movimentos diários como caminhar, saltar, correr etc. Ocasionalmente dançavam com amadores. (cf. Huschka 36-37)

¹⁹ O que caracteriza a "modernidade" na arte é justamente o caráter de autorreflexão sobre seu próprio *material*. No caso da dança esta reflexão é um pouco mais complexa que noutras artes porque o material da dança é o próprio corpo em movimento e este tem sempre uma forma, ou seja, não se deixa facilmente reduzir a uma simples materialidade (cf. Alarcón, *Die Ordnung des Leibes* 57). Na dança moderna tal reflexão se concentrou na interpretação do corpo como um corpo natural e expressivo (de sentimentos). As coreografias estavam sobrecarregadas com significados literários, dramáticos e emocionais. Na dança pós-moderna ao contrário (ver nota anterior), se interessaram mais pela análise da dança em sua própria materialidade e seus possíveis significados. Sally Banes formulou a mudança estética da seguinte maneira: "*uma dança era uma dança, não por seu conteúdo mas por seu contexto – quer dizer, simplesmente porque se apresentava como uma dança*". (XIX, trad. minha)*. O fato de que neste estilo de dança não se contavam histórias como no balé nem se expressavam sentimentos como na dança moderna justifica sua denominação de dança abstracta. Contudo, na dança isto é uma contradição, já que em realidade a dança abstracta é especialmente *concreta*: é o que se vê, o que se apresenta (Alarcón *Ordnung des Leibes* 96-116).

*O texto em inglês diz: [...] *a dance was a dance not because of its content but because of its context – i.e., simply because it was framed as a dance*

performativa não quer ser interpretada nem entendida, mas *experimentada* (cf. Alarcón, *Die Ordnung des Leibes*, 129-142). Como exemplo desta tendência na arte se pode mencionar a *John Cages y Merce Cunningham* que são considerados em parte como os “pais” deste movimento. (cf. Alarcón 98-119).

Este não é o lugar para detalhar essa teoria da performatividade, mas apesar das diferenças e até contradições entre ela e a fenomenologia (já que a primeira não é inteligível), se pode constatar que em ambas a *experiência se torna explícita*. Por esta razão se pode falar de uma experiência reflexionada no caso da fenomenologia, e de uma experiência provocada, e portanto reflexiva, na arte performativa. Esta última põe em parêntese toda possibilidade interpretativa gerando um “dar-se conta” do que geralmente não nos damos conta. Nos dois casos o implícito torna-se explícito. O fluxo familiar da experiência, do conhecido, é interrompido por vezes até abandonado para “vê-lo”, para experimentá-lo como se fosse a primeira vez. A afinidade, e mesmo complementariedade entre arte e fenomenologia é mais uma vez corroborada na recente chamada de Stuart Grant y Matt Wagner para a publicação de artigos no livro intitulado: *The Thing Itself – Performance Phenomenolog*.²⁰ Com este último indicamos para a necessidade da filosofia abrir-se para novas formas de apresentação e pensamento assim como se propõe por exemplo a “filosofia performativa” ou filosofia em cena (*Philosophie on stage*).²¹ A exigência da pesquisa artística em trabalhar de maneira explorativa-experimental na formação de seus conceitos pode ser analisada e experimentada fenomenologicamente. Diferentes temas e problemas podem ser investigados não só num projeto teórico, mas também artístico.

Conclusões

O reconhecimento de um sujeito encarnado que se encontra no mundo tem conduzido à reconsideração e revalorização dos processos sensíveis através dos quais conhecemos a nós mesmos e ao mundo. O

²⁰ Para maiores informações ver Philevents: <http://philevents.org/event/show/13195>

²¹ Sobre conferências, grupos etc. relacionados com uma “filosofia performativa” buscar em: http://performancephilosophy.ning.com/groups/group/show?id=6528949%3AGroup%3A1527&xg_source=msg_mes_group

corpo como órgão de percepção e movimento é ativo, agente e não se encontra exclusivamente aprisionado às leis de causa e efeito. O reconhecimento da sensibilidade como uma forma de "saber reflexivo" não quer dizer que sensação e razão se oponham. Ao contrário, para além de toda dicotomia, o corpo se apresenta como algo *intermediário* que exige a elaboração de novos tipos de racionalidades (cf. Alarcón, *Die Ordnung des Leibes* 1-3; Escribano 48). É justamente esta região intermediária a que deve ser investigada, pensada e reconhecida. Contudo, como podemos pensar e nos aproximar destas estruturas sensíveis que são mais de ordem prática que teórica? Minha proposta é que tanto a fenomenologia quanto a pesquisa artística, justamente por sua posição entre teoria e prática, oferecem um ponto de partida adequado para pensar estas regiões intermediárias. A complexidade e pluralidade do que atualmente entendemos como corporalidade pode ser investigada num trabalho interdisciplinar que una diferentes perspectivas e discursos. Neste artigo se considerou especialmente a dança. E isto porque o sujeito encarnado, devemos acrescentar, é um sujeito que está em contínuo *movimento*.

O que nos oferece este especial tema sobre a arte da dança como uma arte formada e realizada é a oportunidade de examinar com rara profundidade a fenomenologia do caráter espacial, temporal e energético do auto-movimento, noutras palavras, a dinâmica da *experiência cinestética* (Sheets-Johnstone "From movement to dance" 41) (ênfase no texto, Trad. minha).²²

A necessidade de reconhecer o significado do movimento não só em nossas ações e hábitos mas também em nosso pensamento não é suficientemente ressaltado. Um pensamento em movimento não coisifica um de seus momentos, já que os diferencia para voltar a uni-los, transformá-los e novamente separá-los. Mesmo que teoria e experiência sejam diferentes, elas se condicionam mutuamente, e uma das tarefas mais importantes para a filosofia atual consiste em esclarecer o modo como se

²² O texto original diz: *What this special issue on the art of dance as a formed and performed art provides us is indeed the opportunity to examine in rarified depth the phenomenology of the spatial, temporal, and energetic character of self-movement, or, in other words, the dynamics of 'kinesthetic experience'.* (41)

relacionam, bem como, em que se assemelham e diferenciam. (cf. Alarcón "Künstlerische Forschung" 209-10).

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Negative Dialektik: Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. Print.

ALARCÓN, Mónica. *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. Print.

_____. Einführung in die Philosophie des Tanzes, in: Miriam Fischer y Mónica Alarcón (Ed.) *Philosophie des Tanzes. Eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes. Reader des Denkfestivals (7-12)*, Freiburg: fwpf., 2006. Print.

_____. Künstlerische Forschung und Phänomenologie als Theorie der Erfahrung im Tanz, in: *Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory and Criticism* 12 (2012), 209–217. Web.

_____. From Hands to the Whole of the Body. Husserl's Double Sensation in Thinking and Experience, in: *Filozofia*, (68/ 5), 2013, 358-366. Print.

_____. Kinästhetisches Bewusstsein und sinnliche Reflexion in Tanz, in: *Studia Phaenomenologica. Phenomenon of Body / Phenomenology of Embodiment* (XII), 2012, 253-262. Print.

ARISTOTELES. *Metaphysik*. Griechisch–deutsch. Neubearbeitung der Übersetzung von Hermann Bonitz. Hamburg: Meiner, 1989. Print.

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1987. Print.

BEHNKE, Elizabeth. Critique of presuppositions, apperceptive traditionality, and the body as a medium for movement, en: *Studia Phaenomenologica*, XI / 2011, 77-98. Print.

____ Phenomenologist at work en: *Santalka. Filosofija*, 2010, 18(1): 6–16. Print.

____ Husserl's Phenomenology of Embodiment, in: *Internet Encyclopedia of Philosophy* (A Peer-reviewed Academic Resource) iep.utm.edu/husspemb, Septiembre 03, 2013. Web. Agosto 27, 2011.

COHEN Bonnie. *Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton, Massachusetts: Contact Editions, 1993. Print.

CLAESGES, Ulrich. *Edmund Husserls Theorie der Raumkonstitution*. Den Haag: Nijhoff, 1964. Print.

CUNNINGHAM, Merce. *Changes: Notes on Choreography*. New York: Something Else Press, 1968. Print.

DEPRAZ, Natalie. 2012. *Phänomenologie in der Praxis: eine Einführung*. Aus dem Franz. von S. Knöpker. Freiburg; München: Alber. Print.

DEWEY, John. *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. Print.

ESCRIBANO, Xavier. Sujeto encarnado y expresión creadora. Aproximación al pensamiento de Merleau-Ponty. Barcelona: Prohom Edicions, 2004. Print.

FISCHER, Miriam y Alarcón, Mónica (Ed.), *Philosophie des Tanzes. Eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes. Reader des Denkfestivals*, Freiburg: fwpf., 2006. Print.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2004. Print.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über Ästhetik*, Werke 15, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. Print.

DELIUS, Harald. Descriptive Interpretation. In: *Philosophy and Phenomenological Research* 13 (1952-53), 305-23. Print.

HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*, Max Niemeyer: Tübingen, 1986 (16va edición). Print.

HORKHEIMER, Max y Adorno, Theodor. *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Ungekürzte Ausg., 15. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verl., 2004. Print.

HUSSERL, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, ed. por Walter Biemel, Haag: Nijhoff, 1950. Print.

LUFT, Sebastian. A Hermeneutic Phenomenology of Subjective and Objective Spirit: Husserl, Nathorp, and Cassirer, in: *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy* IV (2004): 209-48. Print.

MERLEAU-PONTY, M.: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1974). Trad. por Rudolf Böhm, Berlin: de Gruyter, 2008. Print.

MÜLLER, Max. *Sein und Geist: systematische Untersuchung über Grundproblem und Aufbau mittelalterlicher Ontologie* (1940). Freiburg; München: Alber, 1981. Print.

NELSON, Robin: *How do we know what we know?* Artículo inédito presentado en el Cuarto Congreso Internacional de Danza en Düsseldorf, Alemania el 08 de junio de 2013.

SAFTIEN, Volker. *Ars Saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1994. Print.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The primacy of Movement*. John Benjamin: Amsterdam/ Philadelphia, 2011. Print.

___ From movement to dance, en: *Phenomenology & the Cognitive Sciences* (11/1), 2012, 39-57. Print.

SMITH, A., *Fifteenth-Century Dance and Musik: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collection in the Tradition of Domenico da Piacenza. Dance and Musik* No. 4. New York: Pendragon Press 1995. Volume I: Treatises and Music (Domenico da Piacenza 10-67), (Antonio di Cornazano 82-107) und (Giovanni Ambrosio alias Guglielmo Ebreo da Pesaro 123-187). Print.

ZAHAVI, Dan. *Phänomenologie für Einsteiger*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2007. Print.

ZUR LIPPE, Rudol. *Vom Leib zum Körper: Naturbeherrschung am Menschen in der Renaissance*. Reinbek: Rowohlt, 1988. Print.