

TÉCNICA, CORPO E ARTE: APROXIMAÇÕES ENTRE ANTROPOLOGIA E MOTRICIDADE

Recebido em: 10/01/2013

Aceito em: 07/06/2013

José Alfredo Oliveira Debortoli
EEFFTO – UFMG
Belo Horizonte – MG – Brasil

Carlos Emanuel Sautchuk
DAN – UnB
Brasília – DF – Brasil

RESUMO: A partir de questões geradas por pesquisa etnográfica em andamento acerca das relações entre pessoas, artefatos e movimentos envolvidos na prática do grupo *Cia Suspensa*, busca-se explorar um arcabouço conceitual apropriado para tratar do tema. Em particular, empreende-se uma apreciação teórico-metodológica que associa a antropologia e o movimento humano. As principais vias acionadas estão em torno de algumas noções de técnica, corpo e arte, expressas particularmente nas proposições de Tim Ingold. Também é empreendida uma aproximação a estudos sobre arte e movimento. Por fim, pontuamos algumas das linhas gerais que tais reflexões sugerem para a pesquisa em curso.

PALAVRAS CHAVE: Arte. Antropologia. Atividades de Lazer.

TECHNICAL, BODY AND ART: APPROACHES BETWEEN ANTHROPOLOGY AND HUMAN MOVEMENT

ABSTRACT: From issues generated by ethnographic research project about the relationship between people, artefacts and movements involved in practices from group *Cia Suspensa*, search for explore a conceptual framework appropriate to thematize the issue. In particular, undertook a theoretical-methodological assessment that combines anthropology and human movement. The main routes are driven around some notions of technique and body art, particularly in the propositions expressed by Tim Ingold. Is also undertaken an approach to studies of art and movement. Finally, we point to guidelines that suggest such reflections for ongoing research.

KEYWORDS: Art. Anthropology. Leisure Activities.

Abertura

Apresentamos aqui uma aproximação teórico-metodológica entre antropologia e motricidade para subsidiar a pesquisa em andamento, sobre a Cia Suspensa, grupo artístico de Minas Gerais, dedicado a modos de expressão na interface entre o circo, a dança, o teatro, o desenho, entre outras práticas¹. Trata-se então de realizar aqui uma reflexão sobre algumas formas de compreensão da técnica e do movimento nas ciências sociais, visando a aproximação com as práticas desse grupo.

Empreendemos atualmente, em conjunto com integrantes do Grupo Cia Suspensa, uma pesquisa etnográfica sobre as possibilidades de realização do movimento humano na prática diária de seus membros. Seguindo a proposta experimental do grupo, propomos investigar processos de interação onde os praticantes reconhecem possibilidades de realização e produção de movimentos – *com seres e coisas que os envolvem*. Eles estão também atentos – *em movimento* – aos aspectos dos aparatos, das técnicas e dos contextos, sobretudo ao modo como tudo isso os afeta. Como maneira de dar suporte a este interesse etnográfico, estabelecemos uma discussão a respeito da noção de técnica e corpo.

As reflexões aqui apresentadas aproximam-se de um contexto de emergência recente na antropologia da preocupação sobre as formas de sociabilidade que relacionam humanos, não humanos e artefatos em diferentes contextos.² Nesse sentido, partimos do interesse em pensar as *práticas habilitadas*, assim como as pessoas, dentro de uma matriz de relações, remetendo assim à conexão fundamental expressa por Mauss entre corpo, técnica e sociedade. Buscamos, dessa maneira, alinhamentos com o pensamento de estudiosos como André Leroi-Gourhan e, especialmente, Tim Ingold,

1 Fundado em 2007, o *Cia Suspensa* propõe uma permanente experimentação de movimentos e técnicas, em diálogo com bailarinos, atores, diretores e pesquisadores. Nessa direção destacamos, também, outros trabalhos que pesquisam/praticam/experimentam movimentos, técnicas e formas de registro, como é o caso da Companhia de dança do bailarino suíço *William Forsythe* e da Companhia de Dança *Cena 11*, em Santa Catarina.

2 Sobre o desenvolvimento de interesse semelhante na antropologia realizada no Brasil, ver SAUTCHUK, C. Ciência e técnica. In: MARTINS, C. B.; DUARTE, L. F. D. (Org.). **Horizontes das Ciências Sociais no Brasil** - Antropologia. São Paulo: ANPOCS, 2010.

justamente porque eles possibilitam tratar de uma gênese associada de humanos e técnicas, o que converge para a proposta do grupo estudado. Como enfatizado por Sautchuk (2007) – tomando como princípio o entendimento de Leroi-Gourhan (1964) de que a técnica sempre esteve associada à constituição relacional de um tempo-espaço humano –, procuramos compreender as conexões entre as habilidades técnicas e a construção da pessoa, sobretudo a partir de engajamentos práticos, necessariamente históricos e situados.

Outro ponto a ser tratado é o que podemos designar como dimensão estética. Ingold (2000), em *The Perception of the Environment*, propõe, em direção semelhante, repensar as noções de *técnica* e de *arte*³, enfatizando-as como temas centrais da experiência cultural. Problematizando dicotomias e oposições, procura compreender processos e relações que constituem pessoas, identidades e propósitos em contextos de prática social. Dessa forma, *pessoa, técnica e ambiente* não se revelam objetivados e estáticos, mas de forma integrada em diferentes experiências culturais.

Técnica e corpo

Reconhecendo a importância da ideia de *técnicas do corpo*, como proposta por Marcel Mauss⁴ (2003), com importante impacto no campo antropológico e sociológico, Ingold (2000) enfatiza a noção de *habilidade*, relacionando-a a história das práticas sociais, abrindo possibilidades para compreender processos de produção e

3 Como destaca Ingold (2000, p.349), as noções de arte (do latim *artem* ou *ars*) e de técnica (do grego *tekhne*), em ambos os casos são usadas para descrever todo tipo de atividade envolvendo manufatura de objetos duráveis, realizada pelas pessoas que dependem desse trabalho em seu cotidiano.

4 Mauss (2003, p. 211-217) conceitua as *técnicas do corpo* “como as maneiras como os homens, sociedade por sociedade, e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos [...] Toda técnica tem sua forma [...] Cada sociedade tem hábitos que lhe são próprios [...] um ato tradicional eficaz [...] e nisso o homem se distingue sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas [...]. O corpo é o primeiro e mais eficiente instrumento do homem.”

transformação do mundo.⁵ Sua compreensão de *habilidade (skill)* possibilita-nos indagar de forma pertinente sobre o processo de reprodução de práticas entre gerações. Para Ingold (2000), a cultura não se constitui na acumulação de representações, mas no desenvolvimento de modos particulares de orientação/ação/interação que emergem nas práticas nas quais os sujeitos se engajam.

É nessa perspectiva que a noção de *técnica* se torna importante em Ingold (2000), pois, se por um lado, rejeita explicações baseadas em causas físicas e naturais, por outro, não abandona completamente o dilema das relações entre cultura e natureza. Procura, entretanto, afastar-se de visões deterministas, anunciando um olhar ao ritmo da vida social e seus efeitos no *corpo*.

Inspirado também em Gregory Bateson, Ingold procura focar a relação *pessoa-técnica-mundo*, reivindicando uma atenção às coisas da vida, interpelando processos e aprendizados. Provoca, nesse sentido, a encontrar caminhos teóricos e analíticos que desafiem a registrar, descrever e compreender a *técnica* como uma possibilidade de expressar criativamente a prática social.

Ao fazê-lo, Ingold (2000, p.290) dirige críticas a um conjunto de dicotomias que acompanharam o fenômeno da modernidade ocidental – colocando em polos opostos intelecto e corpo, representação e forma, produto e processo, teoria e prática, ciência e tecnologia, tomando-os como causas pré-determinadas, efeitos mecânicos e lineares – reduzindo a noção de *técnica* à execução mecânica.

Ao contrário, a *técnica*, se compreendida como um processo dinâmico e relacional, não pode ser *pré-determinada* ou *pré-conformada* por nenhuma máquina, ferramenta, função ou significado. Com esse sentido, Ingold (2000, p. 291), propõe

5 Vale ressaltar que As técnicas do corpo, de Marcel Mauss, texto seminal a este respeito nas ciências sociais, tem sido lido muitas vezes sem a devida importância à noção de *técnica* no pensamento desse autor. Limitemo-nos a comentar que para Mauss *técnica* e *corpo* são aspectos indissociáveis e que sua principal chave para a observação e análise das técnicas são os movimentos corporais, como fica ainda mais claro na obra de seus sucessores (HAUDRICOURT, 1987; LEROI-GOURHAN, 1991).

compreender a história da tecnicidade humana no/como processo de transformações das relações sociais. Do ponto de vista histórico e social, assinala uma compreensão da técnica não como atributo de um indivíduo isolado, mas como um sistema de relações.

Partindo do princípio de que a noção de *tecnologia*, como construção e aplicação de maquinário, se tornou algo óbvio nas sociedades industriais, provoca-nos fazer uma incursão na história antes da máquina e das práticas capitalistas.⁶ Ao focar relações e diferenças entre o *uso de ferramentas (too use)* e a *performance* da máquina, propõe-nos entender como, nas transformações das sociedades industriais capitalistas, isto afetou o envolvimento dos seres humanos no ato de fazer. Para Ingold (2000), independente do que é tomado como ação simples ou complexa, em todo processo de produção material da vida há *tecnologia*.

Etimologicamente, a noção de *tecnologia (technology)* remete às noções gregas de *tekhné*, como um tipo de *arte ou habilidade* associada ao artesão; e de *logos*, que se constitui como princípio derivado da aplicação da razão. Literalmente, pode ser traduzida como *Arte da razão*. Entretanto, para Ingold (2000, p.294), o entendimento que se produziu no contemporâneo é justamente o contrário, instituindo-se como princípios racionais que governam a construção do artefato, coincidindo com processos de transformação da cosmologia ocidental, desde Galileu, Newton e Descartes. Essa visão reforçou a ideia de que o universo é uma grande máquina constituída por princípios de funcionamento, provocando uma substituição do conceito clássico de *tekhné* para o conceito moderno de *technology*.

⁶ Ingold (2000, p.290) reconhece a importância de estudos clássicos como os de E.P. Thompson, sobre a transição da sociedade pré-industrial para industrial, analisando-a como um processo que funda e impõe outros ritmos para a vida social. Entende, nesse sentido, que o contexto social contemporâneo fez emergir as relações como uma separação institucionalizada entre tecnologia e sociedade, entre técnica e corpo, através da qual trabalhadores, artesãos e artistas gradualmente foram cedendo lugar para diferentes máquinas operativas. Entretanto, de outra maneira, insiste na importância de não menosprezarmos uma percepção de que mesmos as máquinas operativas da sociedade industrial requerem *praticantes habilitados*, que sempre se deslocam para a resolução de novos problemas. É assim que ele recorre a François Sigaut para afirmar a ideia da *irreducibilidade da habilidade técnica* na modernidade.

Para Ingold (2000, p.295), esse processo de constituição histórica trouxe profundas mudanças no modo de pensar/agir. Originalmente, na concepção Aristotélica, *tekhné* nos remetia à habilidade de fazer coisas inteligentemente, envolvendo práticas manuais e percepção acurada: como o movimento de um artesão imerso, engajado, entrelaçando sentidos e materiais, em seus contextos próprios de realização. Com a adoção de uma visão mecanicista da natureza, a atividade de fazer tornou-se um aspecto diferente. O trabalho de produção material da vida passou a mobilizar um sistema exterior de forças produtivas de acordo com princípios de funcionamento independentes das sensibilidades humanas.

Essa mudança de concepção produziu diferentes dicotomias entre concepção e execução que se institucionalizaram em diferentes campos de conhecimento, profissões e práticas contextualizadas na sociedade moderna, gerando as mais diversas separações entre quem cria e quem implementa. Dessa mudança de sentido, emergiu o conceito moderno de *tecnologia* que conduziu a novas relações com a *ciência*. O trabalho humano passou a ser tomado como contexto para o estudo da *tecnologia* no sentido da organização e classificação de um corpo de conhecimentos.

Entretanto, para Ingold (2000, p.314), a noção de *tecnologia (technology)* é anterior ao processo industrial, referindo-se, não a uma racionalização do *corpo* e do fazer, mas a um *corpo* de conhecimentos sobre todo tipo de práticas artesanais, como práticas de envolvimento com o mundo, com pessoas e coisas. O significado de *tecnologia* na modernidade foi compreendido a partir da polaridade sociedade e natureza. A sociedade foi compreendida contrapondo-se à ideia de natureza, esta tomada como algo externo ao social e referida como mundo objetivado das coisas. Com esse sentido, o conceito de tecnologia passou a ser usado para estabelecer as condições epistemológicas do controle social sobre a natureza, maximizando a distância entre elas.

Para Ingold (2000), não é possível conceber as pessoas, nem separadas de suas situações sociais, nem separadas de suas habilidades; muito menos desconsiderar os processos técnicos que as sustentam em seus caminhos de habitar o mundo. Enfatiza, nesse sentido, a construção da pessoa a partir dos engajamentos práticos, ou o que pode ser compreendido como um processo de *tecnogênese da pessoa*, constituída nos processos de entrelaçamento das habilidades técnicas às experiências culturais.

Propõe-se, nesse sentido, ir além de uma noção de *técnica* reduzida a princípios operacionais independentes da experiência. A controvérsia central do pensamento de Ingold é no sentido de considerar que técnica é acoplamento, um processo inseparável da experiência particular dos sujeitos. Assim, onde a noção moderna de *tecnologia* afirma a independência de produção da subjetividade humana, uma noção relacional de *técnica* a remonta em seu sentido de *arte*, e coloca a relação *pessoa-técnica-mundo* no centro da atividade produtiva.

Ingold (2000) se aproxima de Mauss (2003, p. 87-123), para assinalar que práticas sociais – como andar e falar, ou as festas e os ritos, ou a construção de instrumentos – são *técnicas corporais*, são processos de negociação com a vida, e constituem-se como experiência social. Ambos enfatizam o *corpo* e a *técnica* como processos de desenvolvimento, onde as pessoas de cada geração crescem, sustentadas por seus predecessores, em suas vidas e contextos de atividade.

Dessa perspectiva, a vida cultural se revela em processos nos quais emergem ações, práticas e sensibilidades específicas, ampliando a possibilidade de compreensão da vida social como uma noção aberta à riqueza dos diálogos entre cultura e natureza, humanos e não humanos, seres e coisas, artífices e artefatos, dotando a todos com significados específicos. (INGOLD, 2000, p. 369).

Técnica e ontogênese⁷

Liliana da Escóssia (1999) resume quatro diferentes maneiras de conceber a relação *pessoa-técnica-mundo*: concepções *instrumentalistas*, que tomam a técnica como um conjunto de meios ou instrumentos neutros a serviço da emancipação; *anti-instrumentalistas* que rejeitam a neutralidade da técnica e sua potência autônoma; *dromológicas* que a analisam a partir da lógica da velocidade e dos dispositivos tecnológicos; e concepções *ontogenéticas*, que assinalam a dimensão do *devoir* coletivo da humanidade, em sua articulação intrínseca com os processos técnicos.

Alinhando-se com esta última posição, Escóssia (1999, p.87) assinala um sentido para a técnica que não está dado em uma instância transcendente ao ato, mas é “a própria ação e o que ela é capaz de produzir na relação com os objetos, paisagens, odores, sons [...], com o mundo, compondo-se com ele, reinventando-o, reinventando a si mesmo”.

Essa noção de técnica se alinha à concepção de Gilber Simondon (1958), revelando-se como uma relação capaz de provocar novos modos de subjetivação, enfatizando a gênese relacional dos seres humanos e das técnicas. Adotando tal concepção, a noção de pessoa deve ser pensada de forma histórica e relacional, o que possibilitaria entender que a técnica vincula-se a uma dinâmica de criação de um sentido que não pode ser nem isolado, nem fechado nele mesmo. Absorve, nessa perspectiva, um sentido ético.

⁷ Para Sautchuk (2010), a preferência pelo termo técnica, e não tecnologia, não indica rejeição, mas cautela. O vocábulo tecnologia, nos estudos em língua francesa, ganha mais importância e abrangência. Para Mauss (2003) tecnologia é o estudo da técnica. Existe, ainda, correspondência entre os dois termos na tradução para o inglês de autores como Latour, Foucault, Ellul, Daumas, Mauss, Lemonnier, onde *technique* no original é vertido como *technology*. Entretanto, enfatiza que essa equivalência é parcial e pode dar margem a confusões. Mesmo autores franceses como Sérís, Sigaut e Latour incomodam-se com o emprego do termo tecnologia, considerando-o equivocado ou abusivo.

Buscamos, assim, ater nossa atenção aos processos de produção de movimentos/conhecimentos como modo de criação de relações interpessoais. Para a aproximação empírica aos contextos de movimentação do Cia Suspensa, vale notar que Ingold (2000), inspirado pela psicologia ecológica de James Gibson, visa a compreensão de um mundo em movimento, e, portanto, de *sistemas de percepção-ação* que nos ligam ao mundo, onde vivemos culturalmente e nos expressamos em práticas sociais; reinventando-nos e reinventando o mundo.

Mais recentemente, e ampliando o olhar para a compreensão do movimento enquanto fluxos, Ingold (2011, p. 46), aproximando-se de Gilles Deleuze, propõe uma série de indagações que podem desvelar caminhos interessantes. Um dos aspectos centrais está na afirmação de que o conhecimento que temos do ambiente é alterado por técnicas e processos de acoplamento em tarefas e condições específicas como, por exemplo, esquis, skates, tênis de corrida, chuteiras, estribos, pedais, “pés de pato” de mergulho, suportes de mão ou axilas, “pernas de pau”, muletas, remos, cordas, entre muitos outros artefatos.

Metodologicamente, isso apresenta um cenário propício para se repensar processos de registro e descrição de conhecimentos/movimentos revelados em formas de participação, aprendizados, sensibilidades, relações e histórias. Em direção similar, Brenda Farnell (1995) refere-se à necessidade de recolocar a prática, o rito, o corpo, o movimento no centro epistemológico do conhecimento, para além de uma análise centrada no discurso, nas representações ou na descrição puramente mecânica.

Uma tentativa de levar adiante propósito similar no âmbito de uma monografia etnográfica pode ser encontrado no estudo de Sautchuk (2007) com pescadores na *Vila Sucuriju*, no Amapá. Ali a pesca aparece como processo de inserção, participação, sustento e identidade na materialidade de suas vidas cotidianas, num sistema de práticas

habilidades geradoras de identidade. Nesse contexto, o saber está entrelaçado ao cotidiano e à prática, fazendo emergir sentido no engajamento, no envolvimento comunitário, como condição de inserção, participação, produção da vida e de si mesmo.

Aprender a pescar, nesse contexto, é tornar-se *pessoa*, como um processo de individuação que emerge como ação e participação; que se revela em práticas habilidades, e se constitui como processo identitário, na direção de propósitos comuns. Nessa perspectiva, a técnica se revela como um processo que envolve a pessoa inteira interagindo em e com o ambiente, indissociavelmente, social e natural.

Essa noção, como assinala Sautchuk (2007, p. 245), implica repensar algumas disjunções problemáticas à compreensão da relação de aprendizagem entre o sujeito e o mundo, entre tecnologia e linguagem, entre processo de aprendizado e a atividade propriamente dita. Nos processos de aprendizagem, observamos, imitamos e copiamos como relações inevitavelmente inventivas e criativas.

As *técnicas*, assim tomadas, como processo e formas específicas de agir em relação, envolvem tanto a ação do outro quanto a interação com os ambientes, as coisas, os artefatos, os instrumentos, as superfícies do mundo que vão se configurando nas mais diversas formas realização prática. Como assinala Sautchuk (2007, p.250): “uma arpoadada nunca é idêntica a outra e o papel do proeiro é promover o encontro do arpão e do peixe em circunstâncias sempre únicas”.

A técnica não é, assim, um produto objetivável, mas formas necessariamente sempre novas de acoplamento em situações específicas. Se a antropologia de Ingold, de um lado, possibilita-nos reaproximar de estudos da “motricidade humana”, de outro modo, atento à riqueza relacional e situada da vida cotidiana, não há como pensar em desenvolvimento de “padrões” intrínsecos ao organismo. No sentido proposto por Lave e Wenger (1991), entendemos que as pessoas se constituem em contextos de atividades

práticas, em interações concretas, entrelaçadas em processos relacionais de experiências culturais.

O engajamento prático se revela em atividades técnicas, possibilitando-nos emergir em sistemas de prática particulares: processos em que nos tornamos capazes de atuar na vida social, em um nexo de relações. Possibilita-nos, assim, buscar entender que o que se aprende são formas de solucionar praticamente problemas motores/sociais que nunca se repetem perfeitamente, onde cada gesto é um ato de participação/improvisação. A partir destas reflexões a respeito de técnica e corpo, é necessário abarcar também a dimensão estética.

Arte e prática corporal

Seria o caso então de transpor estas reflexões para o campo da análise dos movimentos no campo que tem sido designado como artístico. Um instigante estudo nessa direção é aquele de Elisa Abrão (2007), que propõe compreender, no contexto da *Companhia de Dança Cena 11*, relações estabelecidas entre tecnologia e arte. Entretanto, observamos que, embora o estudo anuncie um importante processo de observação da prática, a pesquisadora centra sua análise no discurso dos bailarinos. Isto acaba por reiterar uma categorização e percepção da técnica como extensão do corpo, e das funções assumidas na relação entre tecnologia e arte.

Ao analisar recursos/artefatos/objetos como patins, câmeras, projeções de slides, entre outros, o foco recai sobre a representação que os bailarinos revelam sobre suas percepções das tecnologias. Desse modo, se, por um lado, a técnica se revela como forma de ampliar maneiras de se comunicar, o que representa uma perspectiva importante de investigação, por outro, sobressai uma ideia de uso das tecnologias em si mesmas, reforçando uma suposta busca de superação de limites físicos.

Embora sejam pertinentes as questões relacionadas ao entusiasmo das sociedades modernas na direção da naturalização dos avanços científicos e tecnológicos com um significado de emancipação e melhoria da vida, o que se percebe é que elas terminam por classificar a arte do *Cena II* como aprisionada à separação entre sujeito e objeto. Ainda assim, o estudo mostra com intensidade as práticas e as *habilidades* reveladas pelo grupo, que desafiam ampliar olhares sobre a técnica e as possibilidades do movimento humano.

De todo modo, a questão de ordem metodológica que ressaltamos é a de que, desse modo, perde-se uma variedade de processos de acoplamento e engajamento material em que poderiam se revelar uma riqueza de experiências com os artefatos e o ambiente. Sobressai a interpretação da *técnica/tecnologia* como estratégia para alcançar a superação dos limites do corpo. Sobressai uma ideia de *tecnologia* com um sentido de tornar o corpo mais eficiente; uma extensão do pensamento predominante de que tudo deve ser controlado para garantir a produção e a utilização das tecnologias. Não há dúvida de que isto constitui importante substrato discursivo para estes grupos, mas estaria o significado completamente contido na palavra? A própria prática desses grupos nos sugere fortemente que não.

Buscando outros olhares, cabe evocar, como assinala Simondon (1958), a importância de se desconfiar de um sentido de oposição absoluta entre cultura e técnica; e mesmo entre homem e máquina. Afinal, o mundo dos objetos técnicos se constituiu de forma histórica pelos próprios esforços humanos de se produzirem em relação. Para Simondon, quando se evidencia certo automatismo contemporâneo nas relações tecnológicas, isto se revela, paradoxalmente, como um grau relativamente baixo de expressão da *técnica*. Em sua percepção, a tecnicidade não corresponde ao incremento

do automatismo, mas justamente à possibilidade de instaurar crescentes graus de indeterminação.

Do ponto de vista teórico-metodológico, essa agenda sugere vias interessantes para a aproximação entre antropologia, arte e motricidade, sugerindo novos olhares, práticas e percepções. Sintomaticamente, isso parece convergir para posturas de pesquisa que há algumas décadas estudiosos da dança e das artes cênicas tem proposto, resultando em contribuições significativas.

Ciane Fernandes (2000), seguindo reflexões e práticas trazidas por bailarinos como Philippina Bausch e Rudolf Laban, tem sistematicamente expressado sua preocupação entre uma dicotomia, no contexto da pesquisa em arte, entre *performance* e texto, entre palavra e dança, buscando enfatizar, sobretudo, a importância de uma percepção do corpo e do movimento que ultrapasse um lugar objetivado de instrumento, de meio para a ação, requerendo outras perspectivas de análise e abordagem teórica.

Kátia Kasper (2009, p. 208), no âmbito das artes cênicas, também busca interpelar as possibilidades do ator em suas inúmeras possibilidades de relação experimentadas com objetos e adereços, produzindo variações em torno dos modos de construção de si, e estabelecendo relações entre o pensar e o agir a partir de uma *atitude de escuta do mundo com o corpo todo, uma abertura, um estado de alerta e de conectividade*.

Ana Cláudia Monteiro (2011), em diálogo com Michel Serres, propõe se aproximar de uma compreensão do corpo como algo que precisa dos encontros e das afecções, buscando compreender as possibilidades de um corpo que dança, onde as habilidades põem em questão quaisquer linearidades de narrativas, que mais que pensamento, se expressam no próprio corpo.

Nessa perspectiva, Carla Lima (2008), seguindo passos de pesquisa deixados por Ciane Fernandes, em seus estudos sobre “Pina” Bausch, também nos aproxima de temas importantes desenvolvidos em uma concepção de *dança-teatro*, elegendo como foco a concepção e a percepção de um *Escreverdançar*. Ela busca compreender, *não como as pessoas se movem, mas o que as move, o que gera o movimento*, propondo dar materialidade às marcas dos encontros que produzem o movimento, e, nesse sentido, enfatizando a *corporalidade* que (se) constitui as (nas) relações técnica-mundo.

Cabe sobretudo destacar a constituição de um modo de perceber/narrar/descrever o movimento que nos remete a uma história de práticas provocadas por concepções, em que encontramos uma busca constante pela superação de formas de expressão e notação exclusivamente coreográfica, mas que requer uma atenção aos movimentos que desvelam sentido nos ensaios, nos processos de produção, compreendendo o movimento como processo e improvisação, e desafiando-nos pensar em movimento⁸.

No âmbito da antropologia, cabe destacar Brenda Farnell (1994; 2000), referida acima, que tem proposto importantes trabalhos, especialmente em diálogo com o coreógrafo Robert Wood, no sentido da busca de alternativas para a descrição do movimento. Nessa perspectiva, emergem outros olhares e novas formas de descrição do movimento, sobretudo com uma atenção aos fluxos que emergem de suas relações e processos próprios, não redutíveis às dinâmicas das representações.

Sobressaem possibilidades de aproximações com formas de produção e expressão da técnica, que emergem do diálogo com artefatos, instrumentos, equipamentos e recursos tecnológicos em ambientes e práticas singulares, e como tudo

⁸ Nesse contexto destacamos também o olhar de Klauss Viana e, nesse sentido, sugerimos a leitura do estudo de: ALVARENGA, Arnaldo. **Klauss Viana e o ensino de dança**: uma experiência educativa em movimento (1948 – 1990). Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009 .

isso pode nos provocar, nos afetar e ampliar possibilidades de atenção e percepção do mundo, das pessoas e das coisas.

Considerações finais

Essas reconsiderações conceituais estão diretamente relacionadas ao plano da pesquisa etnográfica. Nossa aproximação dos processos de produção de movimentos nos contextos de prática da *Cia Suspensa* tem provocado a encontrar outras maneiras para descrever e compreender possibilidades do movimento humano. É necessário compreender pessoas em contato com artefatos, com as superfícies do solo, da parede e dos platôs móveis; com o ar, a corda, as plataformas suspensas, entre tantas outras possibilidades de interação e produção de movimentos.

Visto que uma das estratégias etnográficas é também a prática, tudo isso tem nos despertado compreender processos de auto-percepção, percepção do outro e das coisas em relação, como parte de processos produtivos e criativos. Buscamos elaborar formas de descrição da técnica onde o movimento se explicita como abertura e disponibilidade para a ação, seguindo a pista das percepções etnográficas. Na linha destas, tomamos como princípio uma noção de consciência que se integra às noções de atenção e percepção, não apenas do movimento, mas ao que nos move, ao que nos mobiliza, ao que nos afeta. De modo que artefatos a princípio inertes revelam-se animados em alguma medida, pois são geradores de forças e possibilidades de relação e envolvimento.

Técnica e movimento compõem percursos e relações materiais. Todavia, não se constituem de forma objetivada, como uma entidade que pode ser estatizada e capturada; mas revela-se como processo de aprendizado, conhecimento e significado. Abrimo-nos, nesse sentido, a uma antropologia que não tem a pretensão de uma

descrição de algo estático e acabado. Mas à descrição de processos em que a técnica emerge, unindo pessoas e coisas em movimentos, formas de participação, produção da prática e de si mesmo.

Como experiência empírica, desafiamo-nos focar o movimento em busca de modos de registro capazes de elucidar formas em que a ação dinamicamente corporificada pode se constituir como um conhecimento cultural. No sentido proposto por Farnell (1994), buscamos conexões entre contexto de prática, movimento corporal, orientação espacial, experiência de sentido e compreensão etnográfica.

No âmbito da Cia Suspensa isso implica uma pesquisa engajada no fluxo das ações. Juntamo-nos aos praticantes para experimentar ações e descrever relações que envolvem pessoas, artefatos e equipamentos, provocando a percepção do corpo nos fluxos de movimento, desafiando indagar elementos que potencializam relações, interferências e improvisações em um campo de possibilidades de ação. Buscamos focar as soluções que as pessoas dão para a realização dos movimentos e suas interações; destacando as relações com os objetos e uns com os outros; compreendendo contatos, suportes, apoios e acoplamentos que permitem alterações nas formas de realização e nos sentidos.

Praticantes habilitados envolvem-se em contextos de relações dinâmicas de sustentação, equilíbrio e força, de habilidade subjetiva e de confiança compartilhada. Pode-se perceber forças atuando sobre as pessoas, dinamizando giros e linhas de movimentos, em diferentes combinações de planos e eixos.

As possibilidades de intervenção interpessoal ampliam a discussão sobre domínio, autonomia e relação. Quando a ação de um modifica a trajetória da ação do outro, isso obriga ambos a reestruturarem uma nova ação e inclusive as condições geradas por esse contexto. Experimenta-se um misto de entrega, abertura e

disponibilidade ao outro e ao próprio corpo. Há uma provocação sutil na atenção e na percepção, que parecem convergir para o que se move, mobilizando, afetando, energizando, possibilitando.

Nas relações com o ambiente, percebe-se que algo vai ocorrer e é preciso se movimentar, potencializando encontros e interações. Nesse sentido, o que se costuma chamar de técnica é apenas um meio através do qual nos construímos como técnica. Quanto mais entendemos as dificuldades e possibilidades mais temos ferramentas para lidar com aquilo, criando soluções com e nas situações, com os objetos, produzindo a técnica, produzindo conhecimentos. Se existe um repertório histórico de movimentos, parte-se disso para aprender que há um caminho de liberdade de improvisação.

Ganha força assim uma compreensão de que técnica enquanto relação; aquilo que, com quem ou com o que você está propondo se relacionar; seja uma pessoa, uma parede, uma cadeira, um platô móvel ou uma corda. Como ação relacional, o movimento efetiva-se como possibilidade de narrativa, cujo sentido é produzido como processo de envolvimento.

Articulando a aproximação empírica ao Cia Suspensa com este cenário teórico-metodológico, espera-se enfatizar uma perspectiva de envolvimento com seres e coisas que possibilita discutir processos de engajamento e produção sensível da vida através do movimento que se revela como arte/técnica. Buscamos, assim, enfatizar processos e práticas atentos à centralidade da técnica, da arte e da corporalidade na partilha e produção das experiências motoras.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Elisa. As relações entre arte e tecnologia: a dança híbrida do Cena 11. **Pensar a Prática**, UFG, v.10, n. 2, p. 33 – 51, 2007.

ALVARENGA, Arnaldo. **Klauss Viana e o ensino de dança**: uma experiência educativa em movimento (1948 – 1990). Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 19.

ESCÓSSIA, Liliana da. **Relação Homem Técnica e Processo de Individuação**. Aracaju: UFS, 1999.

FARNELL, Brenda. Getting out of the habitus: an alternative model of dynamically embodied social action. **Journal of the Royal Anthropological Institute**. n.6, p. 397-418, 2000.

_____. **Do You See What I Mean?** Plains Indian Sign Talk and the Embodiment of Action. Austin: University of Texas, 1995. p. 243.

_____. Ehtno-graphics and the moving body. **Man**, n. 29, p. 929-974, 1994.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Thanztheatre**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

INGOLD, Tim. **Being Alive**. London: Routledge, 2011.

_____. **The perception of the environment**: essays on livelihood, dwelling and skill. London: Routledge, 2000.

KASPER, Kátia. Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo? **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3, p. 199 – 213, set-dez, 2009.

LAVE, Jean: WENGER, Etienne. **Situated Learning**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LEROI-GOURHAN, A. **Le geste et la parole**. Paris: Albin Michel, 1991.

_____. **Le Geste et la Parole** (1. Technique et Langage). Paris: Albin Michel, 1964.

LIMA, Carla. **Dança-Teatro**: a falta que baila – a tecitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Thanztheatre. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. p. 399 – 424.

MONTEIRO, Ana Cláudia, Corpo-narrativa: considerações a partir de um corpo que dança. **Pesquisas e Práticas Psicossociais**, n. 6, v. 2, São João del Rei, ago-dez, 2011.

SAUTCHUK, Carlos. **O Arpão e o Anzol**: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriju, Amapá). Tese (Doutorado) - DAN/Universidade de Brasília, 2007.

_____. Ciência e Técnica. In: MARTINS, C. B.; DUARTE, L. F. D. (Org.). **Horizontes das Ciências Sociais no Brasil** - Antropologia. São Paulo: ANPOCS, 2010, p. 97-122.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier, 1958.

Endereço dos Autores:

José Alfredo Oliveira Debortoli
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional/UFMG
Av. Antonio Carlos 6627 – Pampulha
30270-901 – Belo Horizonte - MG
Endereço Eletrônico: dbortoli@eeffto.ufmg.br

Carlos Emanuel Sautchuk
Departamento de Antropologia – UnB
Endereço Eletrônico: cemanuel@unb.br