

Arte da Presença: por uma estética da existência em Sonia Mota

Rosa Cristina Primo Gadelha
 Coordenadora do Curso de Dança – ICA/UFC
 Professora Adjunta – Doutora em Sociologia – UFC/Paris 8

Resumo: Desde o início do século XX, diversas experiências em dança trazem em si a noção de um espaço intracorporal, animada por uma diversidade de ritmos neurológicos, orgânicos, afetivos. Tais experiências encontram paralelo com experimentos científicos, que assinalam, sobretudo, uma ligação íntima entre percepção e mobilidade. Para Rudolf Laban, o primeiro dever do bailarino é desenvolver um “saber-sentir”. Talvez imbuída desse “saber-sentir”, em ressonância com a compreensão do espaço intracorporal, a composição solística se destaque como um dos fenômenos mais importantes da dança moderna – seja na dança “natural” de Isadora Duncan, a dança de “expressão” de Mary Wigman, a dança “espiritual” de Ruth Saint Denis ou mesmo a dança “grotesca” de Valeska Gert. É nesse contexto que trataremos à discussão a corporeidade dançante de Sonia Mota.

Palavras-chave: Dança, Sonia Mota, Composição solística.

Dança-se só em um solo? Seria possível falar em parceiros invisíveis em um solo? Se assim for, onde estariam eles? Nas dobras do corpo? Nos espaços engendrados pela dança? Que papéis, personagens, subjetividades nascem em um solo? Quais são os movimentos singularmente agenciados em um solo? Certamente, o solo se compõe como figura singular da modernidade em dança¹. Contudo, o que faz ele ser essa figura singular? Para tratarmos dessas questões, trataremos à discussão a corporeidade dançante de Sonia Mota².

No livro de Cássia Navas e Lineu Dias, denominado “Dança Moderna”, Sonia Mota figura como uma das personalidades marcantes, sobretudo em todo o período da década de 1970. Segundo Cássia Navas³, na gênese da dança moderna, a maior parte de seus construtores eram mulheres: Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth Saint-Denis, Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey. Quando se pensa na experiência paulista na dança, esta característica salta aos olhos:

¹Ver o livro *La danse en solo – une figure singulière de la modernité*, publicado pelo Centro Nacional da Dança, França, no ano de 2002.

²Sonia Mota iniciou seus estudos em dança em 1956, em São Paulo, e desde meados da década de 1980 vem desenvolvendo seu trabalho em Portugal, Viena, Colônia, Trieste, Madrid, Basel, Ljubljana. No início da década de 1990, convidada para dirigir o departamento de dança do Tanzprojekte Köln, fixou residência na cidade de Colônia, na Alemanha, e vem aplicando seu método “Arte da Presença” em diversas escolas de formação profissional e em companhias de dança, entre elas as de Weimar, Oldenburg, Gießen, Heidelberg, Konstanz e Bonn. Atualmente, Sonia Mota segue aplicando regularmente seu sistema em companhias profissionais e escolas de seu país natal.

³ NAVAS, Cássia. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 17-20.

(...) professoras, coreógrafas e bailarinas modernas espalharam suas práticas e idéias pela cidade, atuando em campos diferenciados das artes, educação e cultura. Funcionaram como matrizes de inquietações e novidades, influenciando, através de suas aulas, espetáculos e palavras, algumas gerações de artistas da capital⁴.

Sonia Mota, indubitavelmente, é uma dessas matrizes. Contudo, é na experiência do “Teatro de Dança do Galpão” – capítulo importante da dança paulistana na década de 1970 – que Sonia Mota torna-se acontecimento. Foi diante dessa experiência que um corpo outro se impôs: não mais idealizado, exemplar e simbólico, mas sobretudo histórico, democrático e cotidiano. Nas palavras de Sonia Mota: “um celeiro de criações da época”⁵. Foi também nesse espaço que se deu a transição de Sonia Mota bailarina do corpo de baile do “Balé da Cidade de São Paulo” para pesquisadora de sua corporeidade dançante, criadora de seu sistema corporal em dança.

Estabelecido a partir de um movimento político dos profissionais da dança endereçado à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, o Galpão começou a se transformar num espaço de dança no ano de 1975, com aulas, conferências, exibições de filmes e, sobretudo, pesquisas, experimentações e espetáculos de dança. Com alguns hiatos, durou até 1978, embora com resistências, o que o fez perdurar até fins de 1981.

No Galpão, o estudo do movimento, a exploração de novos métodos, a troca de idéias entre os diferentes artistas, a proximidade palco e platéia, quebrando o isolamento e distanciamento do artista com o público, a adaptabilidade do espaço cênico, a própria precariedade de recursos, tudo isso contribuiu para um novo pensar a dança.

Com efeito, a dança em São Paulo, a partir da experiência do Galpão, passou por um momento de transformação que poderíamos caracterizar como um momento de irreversibilidade num processo: um acontecimento. Assim, a noção de indivíduo começou a dar lugar a uma micropolítica processual – que, segundo Felix Guattari, só pode e deve ser encontrada a cada passo, a partir dos agenciamentos que a constituem, na invenção de modos de referência, de modos de práxis. “Invenção que permita, ao mesmo tempo, elucidar um campo de subjetivação e intervir efetivamente nesse campo”⁶. Vários foram os solos criados a partir do Galpão. Contudo, sempre a partir dessa experiência coletiva. Como entender então a figura do solo como agenciamento coletivo? Sobre isso Gilles Deleuze nos mostra que quanto mais você fizer seu próprio regime de signos, menos você será uma pessoa ou um sujeito, mais você será um coletivo que encontra outros coletivos, que se

⁴ NAVAS, Cássia. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 18.

⁵ Entrevista de Sonia Mota concedida exclusivamente para a realização deste artigo, no dia 26 de janeiro de 2010, por e-mail.

⁶ GUATTARI, Felix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: ED. Vozes, 1986, p. 30.

conjuga e se cruza com outros, reativando, inventando, predizendo, operando individuações não pessoais. Todo agenciamento, diz ele⁷, é coletivo, já que é feito de vários fluxos que arrastam as pessoas e as coisas, e só se dividem ou se juntam em multiplicidades.

É a partir dessa compreensão que podemos pensar a corporeidade dançante de Sonia Mota – trazendo em si mesma, quer seja em seus solos ou composições em grupo, uma proposição coletiva, sensível a toda uma movimentação de finos segmentos, forças e fluxos, agenciados em função da costura de grupalidades móveis e flexíveis. Sua dança, desde a experiência do Galpão, engaja-se a pensar o corpo não através “do que ele permite”, mas através “do que ele pode”. Aí o corpo é encarado do ponto de vista de suas possibilidades⁸, explorando em ato o que pode o corpo. Em outros termos, o corpo em potência é um corpo que existe margeando os limites de possibilidades de ser. Sua potência se move na fronteira do que pode e do que não pode ser. A cada grau de sua potência, ou seja, a cada margem de seus limites, se desenha uma nova singularidade corporal. A cada movimento de suas fronteiras, pulsa uma nova consistência de corpo – uma prova em ato de que ele escapa de perspectivas essencialistas, segundo o qual deve ser definido como substância fixa e ao mesmo tempo generalizável (por abstração). O corpo em potência só pode ser pensado em termos de diferenças e de singularidade, ela mesma movente.

Ao passar a ser ele mesmo o “objeto” sobre o qual age diretamente, o dançarino não é mais uma identidade fixa, mas um sujeito que se volta para outros sujeitos por vir. A forma solo desenvolve uma nova relação filosófica: não mais a relação do sujeito com o objeto, mas a relação do sujeito com o sujeito ele mesmo, envolvido em si mesmo – um corpo livre de modelos objetivos; um corpo que rejeita, ou em todo caso problematiza, a idéia de modelo corporal. O corpo, nesse sentido, é um fenômeno singular não redutível às imagens ou esquemas preestabelecidos – um corpo livre de toda causa que lhe seja exterior ao que é.

O que se passa quando o dançarino toma a si mesmo como “objeto” de criação? Como mostra Bernard Rémy⁹, o caminho para si, para o acontecimento de si, não mais se revela por coordenadas identitárias. Nasce primeiramente como obscurecimento da imagem de si, chegada a si e imediata inversão de si. O si mesmo mergulha numa vida que se descobre a medida dessa queda, suas potências, suas multidões e suas primeiras

⁷DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 138/139.

⁸No século XVII, Espinosa observou que “ninguém, na verdade, até o presente, determinou o que pode o corpo” – abrindo espaço para um novo questionamento do corpo: determinando suas potências, mais que dando uma definição. Ver ESPINOSA, B. *Ética*. In *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1997, p. 279.

⁹BERNARD, Rémy. *Solos – Multitude*. In *La danse en solo – une figure singulière de la modernité*. Paris: Centre National de la Danse, 2002, p. 38.

figurações... “Dançar, para mim, é contar em movimento as histórias das nossas vidas¹⁰”, diz Sonia Mota. *Vividas*, seu solo que estreou em 2005 na cidade de Colônia, Alemanha, traz em si, de maneira intensa, a vida de mulheres (mulçumanas, européias, brasileiras, firmes, leves, delicadas, submissas...) na sociedade contemporânea – suas condições de existência a partir de um campo de forças. Nos vários corpos do corpo vão e vem intensidades, respirações, percepções... Sonia Mota explica o que foi *Vividas*: “Foi uma experiência muito importante porque deu uma guinada no ritmo, na temática que eu vinha trabalhando e também na minha vida¹¹”. O próprio nome, *Vividas*, traz à cena à vida – ela mesma como questão artística.

Trata-se, assim, de uma espécie de “coragem da verdade”. Que coragem é essa então? Qual é essa verdade cuja condição de possibilidade não é lógica, mas ética? Esse nó da coragem e da verdade se constitui em Sonia Mota como um complexo fundamental: a coragem da verdade como grade de leitura da obra e da vida enquanto indissociáveis.

Em 1981-1982, Michel Foucault¹² em seu curso no *Collège de France*, traz a noção do “cuidado de si mesmo” – como questão central das relações entre sujeito e verdade – a partir do estudo de textos, práticas espirituais e físicas do período estóico do século I e II. O cuidado de si deriva de uma tradição religiosa que o sujeito, ao preço de um trabalho de conversão de si, pode manter com a verdade. O cuidado de si funda-se no conhecimento de uma certa verdade que o indivíduo aciona e que ele utiliza para transformar sua subjetividade. Como diz Bernard Rémy, a propósito da conversão de si, em Foucault, o encontro com a verdade necessita não somente de um caminho espiritual, mas uma conversão do pensamento. O pensamento deve tornar-se um acontecimento do interior dele mesmo para reencontrar a verdade. Esta conversão, que implica para os estóicos em exercícios espirituais e físicos, é reencontrada e renovada, de alguma maneira, pelo solo, em dança, diz Rémy¹³. O solo em dança, nesse sentido, não mais se refere somente ao pensamento mas ao corpo; e não abre mais o acesso à verdade mas a criação, à produção de realidade. É essa a realidade em *Vividas*, a verdade em Sonia Mota. Ela não expõe um discurso sobre os acontecimentos, mas atravessa fisicamente cada um deles – e é dessa experiência única que emerge *Vividas*.

¹⁰ <http://www.soniamotadancas.com/wiki/doku.php/br/index> (acessado em 27 de setembro de 2010).

¹¹ Entrevista de Sonia Mota concedida exclusivamente para a realização deste artigo, no dia 26 de janeiro de 2010, por e-mail.

¹² Ver FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

¹³ BERNARD, Rémy. *Solos – Multitude*. In *La danse en solo – une figure singulière de la modernité*. Paris: Centre National de la Danse, 2002, p. 39.

Como se dá essa conversão de si em Sonia Mota? Essa conversão se dá sob duas formas. Uma primeira cujo movimento arranca o sujeito de sua condição atual: o amor. Sonia Mota trouxe ao palco *Vividas* após um longo período de silêncio – algo tão potente que atravessou toda sua vida em dança, como ela mesma expressa: “Concretamente falando: voltei a dançar depois de quase 15 anos sem dançar. Por aí você vê o quanto foi importante *Vividas* e o quanto isso muda na vida de uma profissional”. A segunda forma diz respeito ao trabalho. Trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo. Um tal ato de conhecimento, em si mesmo e por si mesmo, só se faz possível preparado, acompanhado, duplicado, consumado por certa transformação do sujeito, “não do indivíduo, mas do próprio sujeito no seu ser de sujeito”, como diz Francesco Paolo Adorno¹⁴:

Estamos mesmo falando do que Michel Foucault chamou de “estética da existência”. A estética da existência está diretamente relacionada com a criação de um estilo próprio, através da prática de técnicas de cuidado de si, e visa a constituição de si mesmo como o artesão da “beleza” de sua própria vida. A estética da existência (ou artes da existência) não só abre a possibilidade de um caminho singular capaz de conduzir a ação de um indivíduo, como também produz mudanças neste indivíduo, conforme as palavras de Foucault, quando afirma que as “artes da existência” devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se e modificar seu ser singular, e “fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo¹⁵”.

Poderíamos mesmo visualizar essas práticas que compõem a “estética da existência” em Sonia Mota no que ela chamou de “Arte da Presença¹⁶”. Sua presença em arte potencializa a vida de quem entra em contato com ela – movimentos singularmente agenciados desde um solo.

¹⁴ ADORNO, Francesco Paolo. *A tarefa do intelectual, o modelo socrático*. In GROS, Frédéric (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004, p. 61.

¹⁵FOUCAULT, Michel. *O uso dos prazeres e as técnicas de si*. (1983) In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Org. e seleção de textos Manoel Barros da Motta; Trad. Elisa Monteiro, Inês D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.198-199. (Ditos e Escritos V).

¹⁶“Arte da Presença, técnica de dança que Sônia ensina há 28 anos, concretizou-se a partir do seu questionamento sobre certas posturas das técnicas clássica e moderna, das idéias e conceitos de Alexander Rowen, Ana Rolf, Fritjof Capra, Ken Dichtwald, dos conselhos amorosos de grandes amigos, da sua simpatia pela filosofia Zen, e do seu profundo desejo de entender o processo de integração e desintegração entre corpo, mente e espírito. Sem ser uma técnica da improvisação, Arte da Presença improvisa com as regras do dançar. Ao invés de criar uma nova linguagem, preocupa-se mais em transformar, restaurar, readaptar, reorganizar os códigos clássicos e modernos da dança. Nestas aulas, os *pliés*, *tendus*, *battements*, contrações, quedas e suspensões, saltos e piruetas, passam a ser dançados do jeito que o corpo, a mente e o espírito do bailarino os percebe no exato momento de sua execução. Fundamental para o suporte físico e emocional do artista, é a maneira com a qual ele lida com o domínio da sua técnica”. MOTA, Sonia. *Arte da Presença*. Acessado em 04 de março de 2010 no <http://www.spdance.com.br/sonia/>.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Francesco Paolo. *A tarefa do intelectual, o modelo socrático*. In GROS, Frédéric (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001.
- BERNARD, Michel. *Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine*. In *La danse art du XXème siècle?* Dir. J.Y. Pidoux. Lausanne: Payot, 1990.
- BERNARD, Rémy. *Solos – Multitude*. In *La danse en solo – une figure singulière de la modernité*. Paris: Centre National de la Danse, 2002, p. 38.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992, Col TRANS.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974, Col. Estudos.
- DELEUZE, G. *Nietzsche a e filosofia*. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- ESPINOSA, B. *Ética*. In *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- FAURE, Sylvia. *Apprendre par corps: socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris: la Dispute, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *O uso dos prazeres e as técnicas de si*. (1983) In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Org. e seleção de textos Manoel Barros da Motta; Trad. Elisa Monteiro, Inês D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.192 – 217. (Ditos e Escritos V).
- GIL, José. *O corpo paradoxal*. In GADELHA, Sylvio (Org). *Nietzsche e Deleuze – que pode o corpo*. Ed. Relume Dumará, Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. p. 131-147.
- GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia* – Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- GROS, Frédéric (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- GUATTARI, Felix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: ED. Vozes, 1986.

LINEU, Dias, NAVAS, Cássia. *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 2000.

MOTA, Sonia. *Sonia Mota Danças*. Acessado em 02 de março de 2010 no <http://www.soniamotadancas.com/wiki/doku.php/br/index>

MOTA, Sonia. *Arte da Presença*. Acessado em 04 de março de 2010 no <http://www.spdance.com.br/sonia/>.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROUSIER, Claire (Org.). *La danse en solo – une figure singulière de la modernité*. Paris: Centre National de la Danse, 2002.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos, l'ame et la danse, dialogue de l'arbre*. Paris: Poésie-Gallimard, 1944.