

Jérôme Bel e o grau zero: dançar, ensinar, viver

Angelica Vier Munhoz

Professora Titular da Universidade do Vale do Taquari - Univates

Resumo

O propósito inicial deste ensaio é uma aproximação das obras do coreógrafo contemporâneo francês Jérôme Bel, mais especificamente, de três delas: Véronique Doisneau (2004), Pichet klunchun and myself (2005) e Gala (2015). Não se tem por objetivo realizar uma análise dessas obras, tampouco adentrar no trabalho técnico do coreógrafo, mas colocar tais obras em suspensão, ou melhor, provocar uma redução em expansão, tal qual a proposta de sua exposição 3'. 30". 3'. 30". 3h, no Musée de la Danse, na França, em 2011. Por fim, busca-se uma aproximação do procedimento de Bel com a docência, tomando-se Roland Barthes como intercessor. Uma redução ao grau zero da dança é o que propõe Bel. Uma redução ao grau zero da docência é o convite que, em última instância, este artigo se propõe a pensar.

Palavras chaves: Jérôme Bel. Dança. Docência

Abstract

Jérôme Bel and the degree zero: dancing, teaching, living

The initial goal of this essay is to approach works of the contemporary French choreographer Jérôme Bel, more specifically, three of them: Véronique Doisneau (2004), Pichet klunchun and myself (2005) and Gala (2015). The objective is neither analyze those works, nor probing the choreographer's technical work; rather, the aim is to put those works on hold, nay, to cause a reduction in expansion, like the proposal of his exhibition 3'. 30". 3'. 30". 3h, in Musée de la Danse, in France, in 2011. Finally, there is an attempt to approximate Bel's procedure to teaching by taking Roland Barthes as an intercessor. A reduction to dancing degree zero is what Bel has proposed. A reduction to teaching degree zero is the invitation that, in the last instance, this paper is intended to think about.

Keywords: Jérôme Bel. Dance. Teaching.

Resumen

Jérôme Bel y el grado cero: bailar, enseñar, vivir

El propósito inicial de este ensayo es una aproximación de las obras del coreógrafo francés contemporáneo Jérôme Bel, mas específicamente, de tres de ellas: Véronique Doisneau (2004), Pichet klunchun and myself (2005) y Gala (2015). No se tiene por objetivo realizar un análisis de estas obras, tampoco adentrar en el trabajo técnico del coreógrafo, pero si colocar tales obras en suspenso, o mejor, provocar una reducción en expansión, tal como la propuesta de su exposición 3'. 30". 3'. 30". 3h, en el Musée de la Danse, en Francia, 2011. Por último, se busca una aproximación del procedimiento de Bel con la docencia, tomando a Roland Barthes como intercesor. Una reducción al grado cero de la danza es lo que Bel propone. Una reducción al grado cero de la docencia es la invitación que, en última instancia, este artículo se propone pensar.

Palabras clave: Jérôme Bel. Danza. Docencia.

3'. 30". 3'. 30". 3h

3 segundos. 30 segundos. 3 minutos. 30 minutos. 3 horas. Esse foi o nome dado a uma exposição¹ do coreógrafo francês Jérôme Bel no Musée de la Danse, França, em 2011. Esse também é o procedimento de Bel em seu trabalho coreográfico: uma redução em expansão. Uma redução ao grau zero da dança, tal qual Bel nos anuncia: “o grau zero é a evidência do corpo nu, nem mais, nem menos. Entretanto, no coração desta abordagem, essa busca, cada vez, se esquia: Eu digo, começaremos do zero e vamos fazer 1; 2; 3; 4, e nós fazemos -1; -2; -3; -4. Por onde começa? Onde termina?” (HUESCA, 2006, p. 573).

Atravessado profundamente por Roland Barthes, Bel toma a escritura e o silêncio para pensar a dança e o espetáculo, para o qual não há nada de dança. Somente o esqueleto de um espetáculo. O mínimo de tempo e espaço, o mínimo de requisitos para uma prática coreográfica.

Véronique Doisneau

Figura 1: Véronique Doisneau (2004)



Fonte: <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=8&ctid=6>

Arquitetura monumental, lustres suntuosos, cortinas de veludo vermelho, desfiles de corpos elegantes em meio a uma determinada hegemonia social. O cenário do espetáculo é uma academia *royal* – L’Opéra de Paris, instituição nacional que fun-

1 Catalogue de l’exposition. Musée de la Danse éditions, Rennes, 2011.

ciona como um dispositivo de representação para os prestigiados corpos de balé e suas *étoiles*. Véronique Doisneau está nesse palco. Ela não era uma *étoile*. Nunca chegou a ser uma *étoile*. Véronique era uma bailarina da companhia de balé da Ópera de Paris, na meia idade e próxima de sua aposentadoria. Com uma voz suave, nada sentimental ou lírica, a bailarina dirige-se ao público. Fala de sua vida, de sua formação técnica, de seu corpo errante e esgotado pela tensão da disciplina do balé, de seu papel e seus deveres como membro de uma companhia de sucesso.

Véronique é o nome dessa bailarina desconhecida que Bel escolhe para realizar um solo sob o nome *Véronique Doisneau*, concebido em 2004, em resposta a um convite do Ballet de l'Opéra de Paris. “Queria fazer um solo para alguém que é... ninguém”, dizia Bel (2007, p. 94). Ninguém na ordem de um código estético e de certas regras de representação.

A bailarina, então, solicita ao técnico que coloque a música e faz a sua coreografia. Ela vai dançar pela última vez o que ela mais odiou em toda a sua longa carreira: um trecho do balé de repertório, *O Lago dos Cisnes*, no qual o corpo de baile passa muito tempo imóvel, compondo o que ela chama de “cenário humano” para dar destaque à primeira-bailarina. Diz ela, em meio ao espetáculo:

Uma das mais belas obras do balé clássico é a passagem de *O Lago dos Cisnes* com os 32 bailarinos do corpo de baile dançando juntos. Mas nesta parte há os longos momentos imóveis, as poses que nos tornam uma decoração humana, a fim de valorizar as estrelas, os solistas. Para nós é a coisa mais horrível a fazer, eu por exemplo eu tenho vontade de gritar ou de sair correndo da cena... (DOISNEAU, 2004)²

A música de Tchaikovsky inicia, e a bailarina fica em sua pose, imóvel, no canto do imenso palco da Ópera de Paris, mas desta vez sozinha. (UHIARA, 2013). “Através de suas palavras, essa mulher se coloca a existir diante de mim outramente [...]. Ela marca um silêncio e depois retoma a dança, obliquamente na cena”, afirma Bel (2007, p. 95).

Ao modo como é proposto por Bel, o espetáculo busca desmontar os mecanismos de representação da dança, desconstruindo normas e convenções, interrogando os estratos da fábrica coreográfica e seus modos de produção. “Isso que resta”, diz o coreógrafo (BEL, 2007, p. 95). Isso que resta de uma extração de normas, princípios e dispositivos que regulam a instituição da dança e do teatro. Ao desajustar um deter-

2 Trecho narrado pela bailarina Véronique Doisneau durante o espetáculo *Véronique Doisneau*. <https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg>. Tradução da autora.

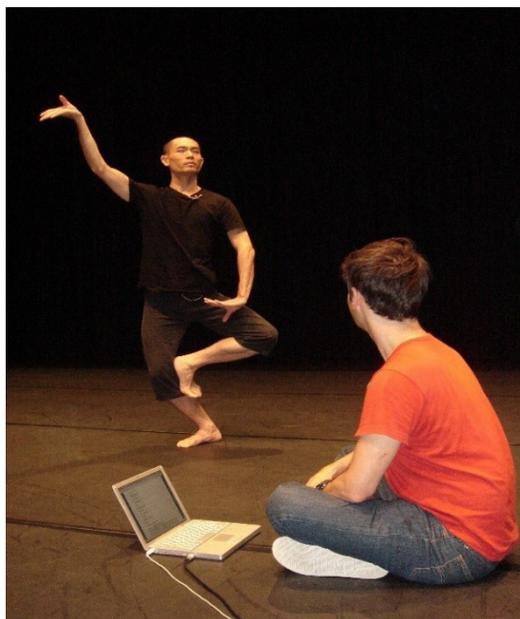
minado pensamento, Bel nos faz perguntar: como construímos certo tipo de corpo? Como nos especializamos em um determinado domínio do corpo, uma determinada forma de movimentar o corpo? Como colonizamos o corpo de modo tão fascista?

Assim como outros tantos coreógrafos dos anos 90, Bel parte em defesa de um movimento do heterogêneo e interroga o corpo treinado da dança clássica que opera pela representação. (Poderíamos citar aqui Cunningham, rompendo com a ideia de corpo orgânico; Trisha Brown, na busca de um lugar de não totalidade na dança; o Contact Improvisation, de Steve Paxton, desconstruindo a ideia de autoria na dança, entre tantos outros).

De maneira um tanto caótica, Bel propõe fazer o corpo existir de outros modos na dança, não mais como um corpo especializado que dança, mas um corpo que produz experiências de estranhamento em uma estética fora dos códigos, um modo de resistência a qualquer dominação. Nessa medida, a proposta de Bel é dar a possibilidade ao corpo de movimentar-se fora dos aparatos, das especializações, da memória corporal dura. Dançar, para Bel, seria, antes de mais nada, algo da ordem da deriva de um corpo, e, portanto, corpos comuns, estranhos, não utilitários, adentram o palco e a cena.

Pichet klunchun and myself

Figura 2: Pichet klunchun and myself (2004)



Fonte: <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=10&ctid=6>

Vir e falar. Ver e falar. Ele vem e fala. Dança e fala. Sempre alguém vem e fala conosco. Fala línguas não codificadas. Dança gestos não domesticados. Mais uma vez, e nunca cansado, pois sempre há algo de incessantemente novo, como qualquer movimento de uma vida viva.

Jérôme Bel, nesse espetáculo, parte de um encontro ocorrido em Bangkok com um bailarino tailândes, Pichet Klunchun, especialista em danças de estilo Khon. Trata-se de um diálogo de 90 minutos entre Bel e Klunchun, no qual cada um interroga o outro sobre a dança, o trabalho, a morte. Bel solicita ao bailarino que mostre alguns exemplos de uma dança de corte. O tailandês, então, dança magistralmente, mostrando a distância cultural existente entre códigos e gestos. Face a face, passo a passo, eles falam um com o outro, mostram-se, explicam os movimentos, seus sentidos, a maneira de vê-los e fazê-los.

Bel convoca o espectador a ver o signo e a figura pelo que são. Privado de movimento “já interpretado”, o espectador vê-se diante de novos códigos estéticos e é convidado a abrir-se a uma experiência sensível, permitindo-se ser afetado por um corpo capaz de acordar e perturbar o pensamento, na medida em que, como afirma Deleuze (2006, p. 780), “a obra de arte sai do domínio da representação para tornar-se experiência”. Em relação à experiência do espectador, Bel defende:

Não estou interessado na interpretação do espectador, não quero que ele interprete. Estou interessado hoje em uma arte que é produção e disseminação de conhecimento. Nem minhas especulações nem as dos espectadores têm algum interesse. Apenas busco trazer ao palco uma experiência ou alguém que tem alguma experiência que eu acho interessante compartilhar com o público. (BEL, 2007, texto digital).

O coreógrafo escreve a cena para experimentá-la com o público. E escrever a cena é, para ele, desmontar a escrita que faz parecer o ato natural ou o gozo de um consumo final. Escrever a cena é começar do zero um pensamento que se coloca em ação e, em última análise, vira coreografia. Portanto, a coreografia não é primeira. Nesse sentido, “Jérôme Bel não parece ter outro propósito que não seja libertar o corpo da servidão imposta pelos sentidos nele marcados, estratos a partir dos quais movimenta, pode ser nomeado e organizado”. (MUNHOZ; COSTA, 2015, p. 38).

O que Bel sabe é que algo se passa ali, entre o *performer*/bailarino e o espectador. Não sabe o que se passa. Como se passa. Em que medida algo circula, afeta, produz uma vitalidade. O seu propósito é, tão somente, decepcionar, enganar, trair

os códigos da dança, desprender-se do corpo e do sistema de recepção que um corpo produz em um espetáculo.

Gala

Figura 3: Gala (2015)



Fonte: <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=17&ctid=6>

“Olhar outramente a dança. Abrir o teatro para aqueles que não representam jamais” (BEL, 2015a). Eis a proposta de Bel para *Gala*, obra criada pelo coreógrafo em 2015. De início, os *performers* interpretam a assinatura de um gesto de uma determinada época da dança – do balé clássico ao contemporâneo – como uma tentativa de tornar visíveis os processos inconscientes com que cada um incorpora os gestos oficiais da dança. Contudo, na segunda parte, *Gala* inverte o dispositivo: os artistas já não têm de encarnar passos e códigos, mas tornam-se eles mesmos o modelo pelo qual se dança a coreografia. Nesse momento, cada um executa uma dança solo, a qual costuma praticar na vida real, enquanto o resto do grupo é convidado a imitar os gestos.

Gala apresenta uma multiplicidade de corpos em movimento: bailarinos profissionais e amadores, adultos e crianças, que não dançam um solo coreografado, mas uma sequência de passos comuns que são confrontados em cena com uma imperfeição ou uma incapacidade, o que Bel chama de “uma dança sem qualidades” (BEL, 2015a).

Não há nenhuma pretensão a uma performance no sentido de desempenho ou proeza, diz Bel (2015a). Aliás, se executado perfeitamente por um conjunto profissional, o desempenho perderia todo o seu charme: é somente a repetição e a singularidade de cada execução imperfeita que revela uma beleza. Contudo, as cenas não são ape-

nas imperfeitas: pela heterogeneidade das lacunas, elas geram um efeito tanto cômico quanto fascinante. O grupo falha imitando os gestos, as contorsões, os mimos. Vale destacar que os dançarinos virtuosos também não conseguem imitar os movimentos dos outros, tal é a sua imperfeição e, portanto, singularidade. Esses bailarinos, então, são convocados a desautomatizar o seu corpo técnico para redescobrir o prazer de uma dança nua. Essa confrontação entre diferentes corpos e níveis de dança produz, ao longo do espetáculo, um processo de indiferenciação, de modo que as comparações que inicialmente podem ser efetuadas pelo espectador tendem a ser abandonadas. Abandona-se a forma, abandona-se a diferença social, e passa-se a operar por uma indiferença estética, tal qual um procedimento baconiano³ – deformar, desfazer a forma, produzir uma estética da imperfeição.

A hierarquia da dança é detonada, os limites entre sucesso e fracasso são borrados: a imperfeição prevalece sobre a perfeição, a diferença rasga a precisão, os movimentos são despreendidos de uma formação acadêmica que tende a criar uma homogeneidade de gestos. Porém, a estética de *Gala* não está de forma alguma relacionada a corpos desativados – pelo contrário, os corpos estão ativados, de maneira muito particular, pelos devires e diferenças simultâneas que os colocam em relação.

Bel transforma o imperfeito, o inacabado e o diletantismo em arte, suspendendo o pressuposto da técnica. O artista não se distingue por saber fazer alguma coisa, mas por ser capaz de não saber – não ser. Ser capaz de não ser faz desaparecer a desvantagem, transforma a diferença em indiferença. Essa busca de uma não totalidade, no entanto, não é nem uma conquista social, nem um objetivo político: “é apenas estético e, precisamente, político”, diz Wihstutz (2017, texto digital) a respeito do trabalho de Bel.

O palco, então, torna-se o cenário de uma heterotopia social: um lugar onde as fronteiras podem ser renegociadas, os dissensos podem ser tomados como uma diferença no sensível. E isso é precisamente político. O palco como um lugar de des-hierarquização de todos os arranjos verticais que tomam nosso corpo e possibilidade de tornar os gestos visíveis, dizíveis e passíveis de serem pensados. Ou seja, há um rompimento com uma organização hierárquica do que pode ser visto e falado. Uma partilha do sensível, se quisermos convocar Rancière aqui. “A partilha do sensível faz ver quem

3 Refiro-me ao pintor Francis Bacon: “o que eu pretendo fazer é distorcer o objeto até um nível que está muito além da aparência, mas, na distorção, voltar a um registro de aparência”. (SYLVESTER, 1995, p.40).

pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Não se partilham certezas, mas dissensos entre o que pode ser dito, visto, pensado. É um modo de resistência a um único modo de ver o mundo. A arte provoca dissensos e, por isso, é política. “As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Gala é uma celebração coletiva que autoriza “o dançar em proveito do prazer de se produzir” (BEL, 2015b, p. 5). Um lugar desprovido de um saber. Um amadorismo deslocado de uma imagem de impotência. O amador, para Bel, é aquele que gosta, que aprecia, que ama fazer alguma coisa, tal qual o amador barthesiano, “aquele que ama” (BARTHES, 1995). O espetáculo não é o seu trabalho, mas um direito de liberdade, de puro desejo. O amador, para Barthes, “não é obrigatoriamente definido por um saber menor ou uma técnica imperfeita (...), mas sim por isso: ele é o que não mostra, o que não se faz ouvir” (BARTHES, 1995, p. 1).

“Aquilo que sempre me interessou nos amadores”, confessa Bel (2016) ao público, “é a sua fragilidade, o facto de que, ao contrário dos profissionais que se tornam mestres das suas respectivas práticas, os amadores estão desarmados”. Talvez o que o coreógrafo possa nos ajudar a pensar é que o valor do fracasso não reside na inabilidade técnica, mas na incapacidade de desconstruir modelos e de acessar nossas fragilidades, indisciplinas, deformidades.

Tal prática de amador é o que Bel também experimenta em seu corpo: “enquanto artista, não busco a mestria do meu ofício; pelo contrário, inclino-me para uma ideia experimental na qual cada uma das minhas obras deverá conduzir-me até algo que não domino, mesmo que não tenha sido sempre esse o caso”, acrescenta. (BEL, 2016).

Bel contrapõe-se a certa prática que nos torna donos de determinado saber, de uma especialidade, de uma verdade – de um saber acessado pela razão, e não pelo corpo. Poderíamos nos perguntar: como pode um bailarino aprender a movimentar o seu corpo pelo uso da razão? A partir do condicionamento a uma aquisição de saberes? O que faz um corpo existir, expandir-se, não é a razão ou a memória, mas a sua capacidade de criar gestos. E os gestos são aquilo que perturba o centro de gravidade que a priori sustenta e equilibra o corpo. Os gestos têm a potência de uma vida, produzem

outras linhas de gravidade: vê-se o que não é mostrado, ouve-se o que não se poderia ouvir. Trata-se, como diz Deleuze, “de inventar as vibrações, rotações, gravitações, danças e saltos que atingem diretamente o espírito”. (DELEUZE, 2006, p. 16).

Alguns sobressaltos para pensar a docência

Os corpos de Bel são atravessados por cintilâncias próprias, qualidades sensíveis, gestos densos, cínicos, sem sentidos, posturas sem intenções, zonas opacas, sem a luminosidade que determinamos para eles. Tais gestos, certamente, não dizem respeito à representação, à memória de um corpo, mas a outras vias existenciais e estéticas. Trata-se de um direito ao corpo, à vida, à dança.

Ao ser perguntado sobre “o que é um show?”, Bel vai dizer: “[...] um show consiste em fazer as coisas, não a contá-las” (BEL; CHARMARTZ, 2013, p. 73). Talvez pudéssemos pensar aí a docência – o abandono de um domínio em proveito de uma experimentação. A suspensão da fala para dar lugar ao gesto. O movimento do corpo e do pensamento no lugar de qualquer representação. Nesse sentido, Bel (2003) lembra-nos de que um corpo pode existir somente no pensamento e, portanto,

não tem necessidade de fazer esforços físicos, mas apenas de se colocar, de se tornar sensível, assim como um predador emboscado na espera de sua presa: a infinita riqueza de suas percepções, de suas relações com o mundo [...] e de suas consequências, as produções de seu pensamento. (BEL, 2003, p. 26).

Contudo, a docência parece ainda ser esse lugar onde contamos o que já foi feito. Transmitimos um saber pensado por outro. Reproduzimos um movimento criado por outrem. E tornamo-nos prisioneiros da língua, dos sentidos, dos gestos, dos saberes. Nessa medida, os conteúdos que ensinamos e aprendemos já quase não dizem nada, pois os sentidos estão predeterminados; as palavras, saturadas de significados; os movimentos, preenchidos por automatizações. As palavras já foram ditas. Os conteúdos já foram ensinados. Os corpos já foram moldados. Esse modo de pensar o exercício da docência implica produzirmos um mundo tal como um teatro da representação, para o qual o enredo, as figurações, o cenário e os figurinos já estão de antemão prescritos. Determina-se o propósito da ação educativa, conduz-se o aluno para um objetivo dado, postula-se um conjunto de verdades a ser ensinada, como nos lembra Foucault:

Na pedagogia o mestre (é mestre) enquanto detém a verdade, formula a verdade, e a formula como convém e conforme as regras que são intrínsecas ao discurso verdadeiro que ele transmite. A verdade e as obrigações de verdade

estão do lado do mestre. Isso vale em toda a pedagogia. (FOUCAULT, 2004, p. 390)

Contudo, Bel, ao afirmar seu ofício amador, e não a busca de uma maestria ou domínio em suas obras, ensina-nos que é possível destituir-se desse lugar professoral de posse de um saber. Tal ofício poderia constituir as práticas da docência – um professor que ensina aquilo que não sabe, como vai dizer Barthes (2002) ao referir-se a uma aula. Nessa perspectiva, assim como o propósito de Bel para as suas coreografias, parte-se de um grau zero da representação, de modo que cada experiência educativa se torna um novo território, uma experiência a ser vivida e construída com o outro. Obviamente que tal prática reduz o poder de quem determina o que será visível em uma sala de aula; nessa medida, afirma Barthes,

essa relação não é segura: não digo o que sei, exponho o que faço: não estou envolto no discurso interminável do saber absoluto, não estou recolhido no silêncio terrificante do examinador (todo professor – e está aí o vício do sistema – é virtualmente um examinador), não sou nem um sujeito sagrado (consagrado), nem um companheiro, mas apenas um regente, um operador de sessão, um regulador: aquele que dá regras, protocolos, não leis. O meu papel (caso tenha algum) é liberar a cena onde vão estabelecer-se transferências horizontais [...]” (BARTHES, 2004, p.413)

Trata-se, portanto, de um desejo. Do mesmo modo que a estética de Bel, a prática de um professor não pode ser separada de seu desejo e de sua ética, e, nesse sentido, não há nenhum virtuosismo, apenas pequenas ações, proposições simples, narrativas econômicas, atitudes minimalistas. Uma redução ao grau zero da docência. Essas escolhas, ainda que possam ser absolutamente rígidas em termos de estrutura, deixam espaços vazios com superfícies porosas, que podem ser preenchidas pelo outro – espectador-aluno.

Bel oferece a trajetória a ser experienciada por cada um dos espectadores, mas não disponibiliza um caminho. Sua obra exige a tradução constante do espectador, pois os dados não estão dados, não há um consenso, um código comum. O espectador tem que trabalhar com sua imaginação, sem encontrar nenhuma resposta, pois não há um intérprete que possa traduzi-la de modo unificador; assim, “o significado de um minuto de espetáculo de Bel depende do encontro entre a proposição e as relações efetuadas pelo espectador” (FONTAINE, 2004, p. 103).

Podemos tomar novamente o procedimento de Bel para pensar a prática docente: não há uma posição de maestria que se relaciona com a exigência da verdade; não se espera do mestre que ele proponha um ensinamento. Pelo contrário, de acordo

com Chavanne (2015), Bel “se aproxima do grau zero na medida em que reduz o caráter elementar de designação: trata-se de designar quem vai fazer, sem nada determinar em relação ao que vai fazer, se despojando mesmo desse poder”.

Com efeito, o mestre é aquele que está no meio de uma força motriz que impulsiona todo um movimento criador, o que implica também, como refere Rolnik (1993, p. 7), estar diante de “uma luta contra as forças em nós que obstruem as nascentes do devir”. Desse modo, ensinar seria um convite para colocar-se no limiar de uma relação de intercâmbio aberta em que o outro também é autor de acontecimentos possíveis. Permitir a produção de lugares distintos – artista-espectador, educador-aluno – é pensar na obra ou na docência como um lugar de multiplicidades, de pulverização de linhas, a partir das quais é possível experimentar, viver, habitar. Nessa medida, a cena da aula é um jogo em meio a uma conjuntura de possibilidades capazes de intermediar uma construção ativa de si mesmo, ao mesmo tempo em que ativa as potências do outro, ou, como afirma Bianchi (2016, p. 151), “o jogo não se instaura em o que se faz, mas em como se faz, quem faz, que potência e efeito isso tem”. Portanto, as práticas de ensinar e aprender nada têm de passivas, mas emergem como uma erosão que não pertence nem a um, nem ao outro, mas a uma heterotopia, para citar novamente Foucault (2013), um espaço outro, situado entre a posição do docente e a posição do aluno. Ou, como diz Barthes (2004, p. 420), “esse lugar onde o passe do saber é multiplicado, onde o meu corpo não é obrigado a recomeçar a cada vez o saber que acabou de morrer num outro corpo”

A docência, pois, constitui-se em um plano de criação, compreendendo tal noção como “um processo de autocriação, de criação de si; ou seja, um diferenciar, diferenciando-se” (CORAZZA, 2013, p. 98). Em síntese, educar ou ensinar é um ato de criação, de imaginação, de atualização de uma ideia, do modo como afirma Barthes (2004, p.418), “nenhum saber é transmitido, mas um saber pode ser criado”. Tal prática, portanto, envolve uma poética, uma ética, um gozo, um processo de (re) invenção incessante, pois

como um ato transcriador, educar não se reduz a transpor – de um lugar, de uma fonte, de alguém a outro – um pensamento, um saber, um conteúdo, uma forma ou uma matéria, como se fossem coisas. Educar consiste num processamento vital, que reinterpreta – em termos de linguagem e silêncios, políticas e culturas, valores sociais e fatos temporais – aquilo que é, por sua vez, produzido em áreas tão amplas, como aquelas que Deleuze e Guattari (1992) denominaram as três Caóides ou filhas do Caos: a ciência, a arte e a filosofia. (CORAZZA, 2016, p.10)

Por fim, podemos concluir que tanto o espetáculo de Bel quanto a docência poderiam ser a vida mesma. A vida em sua imanência com questões sempre abertas, sem encenação ou representação. Obviamente, não é preciso colocar nossa vida na obra de arte ou na docência, mas fazer de nossa própria vida uma obra, uma cena constitutiva do viver.

Referências

- BARTHES, R. *Aula*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, R. *Roland Barthes artista amador*. Rio de Janeiro: CCBB, 1995. (Coleção Romaric Surger Buel).
- BEL, J. *Entretien avec Rebecca Lee*: les Laboratoires d'Aubervilliers. 2007. (Catalogue Raisonné 1994 -2005). Disponível em: <<http://archives.leslaboratoires.org/content/view/45/lang/fr/>>. Acesso em 20 fev. 2018.
- BEL, J. *Gala*: traverser différentes possibilités de la danse. Paris: Théâtre des Louvrais/Pontoise, 2015b. Era a
- BEL, J. *Jérôme Bel quer que a sua dança seja uma tentativa, nunca uma certeza*. 2016. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2016/04/27/culturaipsilon/noticia/jerome-bel-quer-que-a-sua-danca-seja-uma-tentativa-nunca-uma-certeza-1730199>>. Acesso em 22 fev. 2018.
- BEL, J. Que morram os artistas. In: SOTER, S.; PEREIRA, R. (orgs.). *Lições de dança IV*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 15- 34.
- BEL, J. *Spectacles gala*. 2015a. Disponível em: <<http://www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=Gala>>. Acesso em 24 fev. 2018. Era 2015
- BEL, J. Véronique Doisneau. Entretien Jérôme Bel & Christophe Wavelet. In: Catalogue Raisonné 1994 -2005. Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers, Paris, p. 84-95, 2007.
- BEL, J.; CHARMATZ, B. *Emails 2009- 2010*. Paris: Les Presses du Réel, 2013. (Collection Nouvelles scenes).

- BIANCHI, P. Corporeidades dissonante: reflexões sobre o espetáculo Disabled Theater. *Revista Sala Preta*, v. 16, n. 2, p. 145-56, 2016. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i2p145-156>
- CHAVANNE, V. Les «degrés zéro» de la distribution dans le théâtre de Jérôme Bel. *Agôn*, (7), n. 7, 2015. Disponível em: <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3313>>. Acesso em : 6 nov. 2015.
- CORAZZA, S. M. Currículo e didática da tradução: vontade, criação e crítica. *Educação & Realidade*, v. 41, n. 4, p. 1313-35, 2016. <https://doi.org/10.1590/2175-623658199>
- CORAZZA, S. M. *O que se transcria em educação?* Porto Alegre: UFRGS, 2013.
- DELEUZE, G.. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- FONTAINE, G. *Les danses du temps*. Pantin : Centre National de la Danse, 2004.
- FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico: as heterotopias*. São Paulo: N-1, 2013.
- HUESCA, R. Danser nu: usage du corps et rhétorique postmoderne. *Symposium Canadian Journal of Continental Philosophy*, v. 10, n. 2, p. 569-86, 2006.
- MUNHOZ, A. V.; COSTA, C. B. Jérôme Bel e o folhear do corpo. In: SALES, J. A. M.; SILVA, B. *Arte, tecnologia e poéticas contemporâneas*. Ceará: EdUEC, 2015. p. 39-56.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, v. 1, n. 2, p. 241-51, fev./set. 1993.
- SYLVESTER, D. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.
- UHIARA, R. Sobre o legado de uma arte efêmera: breve reflexão sobre a fugacidade do evento teatral e sua perenidade na memória do espectador a partir do espetáculo “Cour d’honneur”, de Jérôme Bel. *Revista de Artes Cênicas Sala Preta*. v. 13, n. 2, 2013. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p121-129>
- WIHSTUTZ, B. La théâtralisation de l'imparfait : disabled Theater et Gala de Jérôme Bel. 2017. Disponível em <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=270>>. Acesso em 20 fev. 2018.

Submissão: 06-04-2018