

ARTIGOS

Um corpo-por-inventar

Resumo

Pensar a materialidade na dança é de alguma maneira engendrar-se no ser da dança: um corpo-por-inventar, possível de entendimento somente em sua mobilidade, modificação e estrutura transitória. A dança, nesse sentido, torna-se um modo de ser ao corpo, seu sujeito intensivo e múltiplo, operando a partir de interconexões, por entre percursos complexos e produção de subjetividades. O movimento, as imagens, os gestos e a temporalidade que atravessa o sujeito dançante, o faz colocar-se no seio da própria mudança, tornando-se, ele próprio, mudança, auto-experimentação e transmutação. Ele acolhe o intensivo, trabalhando em si a dinâmica intempestiva dos acontecimentos.

Palavras-chave: dança, imagem, movimento.

A body-to-invent

Abstract

To think materiality in dance is somehow to engender in the being of dance: a body-to-invent, understandable only in its mobility, modification and transitional structure. Dance, in this sense, becomes a way of being to the body, its intensive and multiple subject, operating from interconnections among complex pathways and subjectivities production. The movement, the images, the gestures and the temporality that cross the dancing person leads him to place himself within the change itself, becoming, himself, change, self-experimentation and transmutation. He receives the intensive, working in himself the intempestive dynamics of the events.

Keywords: dance, image, movement.

Rosa Primo

Coordenadora dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará - UFC. Professora do Programa de Pós-graduação em Artes da UFC. E-mail: rosaprimogadelha@gmail.com

Um corpo em estado de dança parece não ser comandado, mas atento às dobras que o próprio movimento propõe. Seria o movimento a materialidade mesma da dança? Mais além: teria a dança uma materialidade única, indivisível, capaz de, por ela mesma, dar conta de sua complexidade? Um debate sobre a materialidade na dança não pode ser alheio ao impacto que os movimentos críticos do fazer e do pensar produziram ao longo do século XX. Mais ainda, discutir a materialidade da dança parece-nos, desde já, repensar o sujeito não mais como um dado, mas como um porvir fruto da experimentação e da criação. A dança, radicada no sujeito, torna-se, prioritariamente, um espaço de circulação de potencialidades e virtualidades, um espaço de tensão entre um corpo ainda por construir e um corpo fruto de uma interação complexa de forças. Em causa, estão, portanto, processos de construção de um corpo cuja referência compõe-se de estruturas complexas da subjetividade – e não um componente centrado no indivíduo enquanto sujeito pessoal. Entender o corpo dançante, nessa perspectiva, pode-se dizer somente possível em sua mobilidade, modificação e estrutura transitória.

Véronique Fabbri (2000), autora do livro *Dança e filosofia*, afirma que na dança o gesto torna-se imagem, o corpo perde sua materialidade e torna-se “pura temporalidade”. Se assim for, parece-nos que o trabalho com a imagem, proposto pelo gesto dançante, possibilita uma reversão do movimento, cuja proposição não parte do tempo como medida do movimento, mas do movimento como perspectiva do tempo. Amplia-se a dimensão da imagem, mesmo nas mais sutis transições e passagens de um gesto a outro.

O devir de um gesto dançante, bem como sua história, sua temporalidade, pode ganhar uma plasticidade subjetiva sem precedentes. Essa mesma plasticidade reinventa suas dobras e resistências, desloca suas estratégias, produz continuamente suas linhas de fuga, refaz suas margens, recria suas opacidades, suas zonas obscuras... Enfim, trata-se incessantemente de modos diferentes de trabalhar a memória de um gesto.

Contudo, essa memória de um gesto não se limita à memória de um eu psicológico. Não se trata de uma percepção gestual pura e simples. Há um reconhecimento, um tempo cuja percepção ocupa já uma certa espessura da duração ao prolongar passado no presente – penetrando um no outro e formando uma continuidade indivisa. Nesse sentido, estamos diante de um passado que não sucede ao presente, ele coexiste com ele. Ora, essa memória não trata de recordações de um passado sob a forma de imagens lembrança. Por isso se torna cada vez mais estranha ao passado. Não é algo realizado, mas a realizar, ou seja, no corpo realizando. Como disse Bergson: “[...] já não

nos representa nosso passado, [...] o encena; e se merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente”. (BERGSON, 1999, p. 89)

Na dança essa memória é muito clara, ela é vivida, está em ação, continuamente, desde a sala de aula, nos ensaios, até a apresentação ao público. Contudo, se, por um lado, essa memória em dança tem tal concretude de tempos coexistentes, ou seja, o bailarino trabalha incessantemente coexistindo em tempos diversos, durando concretamente, por outro lado, a dança parece carregar em si a impermanência. O gesto, como disse Fabbri (2007), vira imagem, o corpo perde sua materialidade. Com efeito, como falar de algo que dura e ao mesmo tempo é impermanente?

Desde o célebre artigo de 1955 de Merce Cunningham,¹ “*L’art impermanent*”, parece estabelecido que a dança deve ser pensada a partir de sua impermanência. Talvez pudéssemos considerar a impermanência da dança pelo fato dela trazer em si o questionamento de uma duração numa arte que não dura – ou seja, o campo de operação da dança como sendo o da fugacidade do visível. Pensar uma arte como a dança sob o ângulo da impermanência evoca uma temporalidade fundamentalmente complexa, “o tempo da perda”, como disse Edwige Phitoussi (2009, p. 113).

Certamente a dança se apresenta como um processo criativo que pareceria apenas deixar traços materiais que não se sedimentariam. Tudo se passa como se a fugacidade do gesto dançado implicasse inevitavelmente numa temporalidade negativa.

Acreditamos que a ideia de corporeidade desenvolvida por Michel Bernard, sugere que se temporalizando no movimento dançado, o corpo perde sua consistência de corpo real para tornar-se uma imagem significativa. “Os corpos perdem a evidência de seus traços, mas adquirem uma densidade”. (FABBRI, 2007, p. 91) É essa densidade do tempo, no que desapareceu, que precisamente estamos às voltas em re-des-cobri.² Redescobrir não no sentido de que sumiu, mas no sentido de um tempo que redescobre um centro de envolvimento no cerne de um tempo já desdobrado, já desenvolvido. É essa densidade que fez, por exemplo, a coreógrafa Olga de Soto, em 2003, compor em cena o próprio processo da memória, com o trabalho *História*, a partir da memória dos espectadores de *Jeune homme et la mort*, de 1946.

Se o efêmero representa o transitório, o passageiro e sem o peso da permanência, no caso da dança, esse efêmero parece realmente querer

1 Merce Cunningham (1997). Artigo retomado em *La danse au XX^e siècle*, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Paris, Larousse, 2002.

2 Aqui fazemos referência a nosso projeto de pesquisa, intitulado “Arranjos do tempo re-des-cobertos em dança”, nos anos de 2012 e 2013, na Universidade Federal do Ceará (UFC). O projeto centra-se em Investigar, a partir de um levantamento de obras e artistas, processos laboratoriais de experimentação e criação, questões teóricas e técnicas cuja centralidade seja a construção dramaturgica e seus dispositivos ligados à temporalidade e corporeidade dançante.

escapar desse sentido. Essa efêmera dança parece ter uma impressionante capacidade de manter vivas suas relações entre presente e passado e ainda a força para impulsionar o novo. (TORRES, 2008, p. 177)

Aqui, Vera Torres, parece dizer que é dessa temporalidade na dança, em si mesma, que dar-se a ver sua força para impulsionar o novo. Algo se apresenta: estamos falando de um presente, passado e futuro cravado no instante já da dança, em seu cerne. E é dessa capacidade, do trabalho de um corpo que é “pura temporalidade”, imbuído em passado, presente e futuro no mesmo instante, que se apresenta a potência da dança, sua força de impulsão.

Pois bem, não sabemos se o nome “remontagem” dá conta de tamanho acontecimento. Mas certamente traz à cena essa questão. A dança, nesses termos, consiste precisamente na invenção de uma matéria capaz de dar corpo a isso que tende a desaparecer e, ao mesmo tempo, simultaneamente, a isso que ainda não existe.

Em todo caso, estamos falando de algo sempre outro. Mesmo em repetição, o corpo dançante aparece cada vez como primeira vez, cada vez como a última, cada vez como primeira-última vez. Assim sendo, trazemos à memória os anos de 2000 e 2001, no qual a direção do Colégio de Dança do Ceará investiu na remontagem de alguns balés de repertórios – com criações de Marius Petipa, George Balanchine, Maurice Béjart, Mats Ek, Alvin Ailey, Angelin Preljocaj e Jiri Kilian – cujo objetivo era trazer ao público de Fortaleza grandes nomes da dança moderna e contemporânea que nunca lá se apresentaram. Pois bem, o público continuou sem saber quem eram e o que propunham esses mestres, pois o que se viu foi tão somente bailarinos do Colégio de Dança dançando movimentos deles, embora executados através de cópias desses mestres pela tela de vídeos.

Não estamos, diante disso, julgando de maneira negativa algo que teria sentido à dança no Ceará. Não se trata de julgamentos, até porque um mesmo aspecto pode abranger qualidades diferenciadas. Em processos como esse emergem modalidades singulares de inscrição temporal, referidas às experiências da duração, da simultaneidade e da ubiqüidade – irredutíveis, portanto, à definições e/ou julgamentos convencionais.

Nesse sentido, talvez possamos, com esse trabalho do Colégio de Dança do Ceará, trazer à cena a questão da imagem-movimento, nos termos de Deleuze. O movimento, assim, nas suas relações, comparações, combinações, representa indiretamente o tempo; ele não nos dá uma imagem do tempo por si, uma apresentação direta do tempo. Nessa concepção

de movimentos realizados a partir da cópia de vídeos, o todo do tempo é subordinado às partes, isto é, os movimentos exprimem essa subordinação, cuja versão filosófica pode ser resumida pelo atrelamento do tempo ao movimento – próprio da concepção aristotélica: o tempo como número do movimento segundo o anterior e o posterior.

De outro modo, a composição coreográfica de Andréia Bardawil, *Tempo da delicadeza*, parece nascer, desde já, movida pela apresentação direta do tempo. Diz ela ainda em elaboração do que seja e/ou seria *Tempo da delicadeza* (PRIMO, 2006):

Começo por apontar uma imagem: Praia do Mucuripe, Fortaleza. O asfalto que percorre toda a região da orla, parece servir também como fronteira entre dois mundos, duas realidades distintas que, no entanto, parecem conviver bem num mesmo espaço-tempo. De um lado, espigões de hotelaria, restaurantes em pincas, sorveterias, luminosos disputando a maior atenção. De outro lado, um pequeno trecho de calçadão, servindo aos que andam e aos que correm, e logo a seguir areia, mar, jangadas, pescadores saindo e voltando da pesca. Na zona de fronteira, carros e bicicletas passam, rápidos às vezes, mas difícil encontrar quem não reduza a velocidade nesse trecho, só para ver o mar. Essa imagem mora em mim, e parece ganhar mais força à medida que passam os anos e o contraste entre as duas bandas parece aumentar. Persisto no hábito de sentar no banco da sorveteria, só para olhar a outra banda. Ninguém, em nenhum dos lados, parece estranhar ou incomodar-se com as diferenças, evidentes em cada máscara e impressas em cada corpo. Os saltos co-habitam com pés descalços, molhados, as bermudas rasgadas parecem conferir aos que entram no mar a mesma dignidade que às roupas de marca tentam conferir aos que entram nos restaurantes. Todos se observam, em algum instante, e me pergunto desse estado de contemplação: de onde vem? é só nosso? determina nosso olhar? Nada mais urbano, para mim, do que os contrastes. Nada mais contemporâneo, para mim, do que a noção de vários tempos repartidos e diferentes [...]³

O tempo, aqui, já não está subordinado a uma forma que o determine, “ele mesmo é a forma do determinável”. (PELBART, 2007, p. 153) O fio condutor dessa trajetória nos leva a uma temporalidade complexa, propiciando o surgimento de novas modalidades de participação do corpo, bem como outra dinâmica entre a obra, o corpo e o pensamento – da ordem do estranhamento e da variabilidade: o corpo dançante é uma máquina

3 Trecho do texto escrito por Andréia Bardawil, diretora e coreógrafa do grupo Andanças, na introdução de seu projeto de pesquisa para a construção de *Tempo da delicadeza*, espetáculo de dança que teve estreia em Fortaleza, no Teatro Sesc Emiliano Queiroz, dia 23 de agosto de 2002.

de produzir corpos, cujo movimento é experiência de diversas e múltiplas metamorfoses e de deslocação de lugares. Um exemplo, para ficar apenas no mais visível, está na própria concepção do cenário, que, no caso de *Tempo da delicadeza*, é móvel e constantemente deslocado, gerando diferentes sentidos: uma porta no centro do palco, que naquele instante além de sugerir uma saída ou possível entrada, funciona como uma tela de projeção, transmitindo uma série de imagens de autoria do artista visual Alexandre Veras – material e fonte de pesquisa dos criadores, a cena videográfica confronta a realidade rústica da porta com a tecnologia do vídeo, dialogando no mesmo espaço tempos distintos.

Com efeito, enquanto nas remontagens do Colégio de Dança do Ceará os movimentos são constituídos por uma convergência ou conexão de séries – os bailarinos tentam apreender em seus corpos as seqüências coreográficas representadas através de cópias videográficas – *Tempo da delicadeza* é constituído por uma divergência ou disjunção de séries. Enquanto a composição do Colégio de Dança liga ou encadeia as imagens-movimento, Andréia Bardawil e Alexandre Veras organizam a coexistência ou as relações não cronológicas das imagens-tempo.

Trata-se, portanto, de regimes diferenciados. Contudo, o tempo é o operador fundamental nessas passagens. Ordenado, encadeado, sucessivo e cronológico, deixando entrever apenas o número, a expressão mensurável e externa de uma alteração espacial, colocado nos eixos, univocamente direcionado entre o passado, o presente e o futuro, o tempo nessas remontagens do Colégio de Dança não é mais do que índice das operações de repetição e de reconhecimento. Diferentemente, afigura-se em *Tempo da delicadeza* a concepção de um tempo crônico, intensivo, plural e concomitante, em que prevalecem as sobreposições e os cruzamentos entre presentes, passados e futuros, condição singular de produção do novo.

Tal condição de produção do novo parece ser constitutiva das composições contemporâneas em dança. A partir do momento em que o corpo dançante se disponibiliza a agir, ele assume a distância entre um passado e um futuro para se colocar no instante – daí a centralidade do corpo para a dança como um corpo-por-inventar. Contudo, se nessa perspectiva o corpo dançante parece já imbuído em sobreposições e cruzamentos entre presentes, passados e futuros, modelos sensório-motores interiorizados podem funcionar justo como entrave nesse processo – no momento em que somos introduzidos na matriz corpo-matéria debatemo-nos com o que dela fazer porque ela é já restos. Um corpo é já um corpo histórico.

Daí estar de acordo com Peter Pál Pelbart (1999) ao dizer que a interpretação do passado deve sempre vir de uma força do presente, mas igualmente de uma luta contra o presente. O juízo histórico deve ser uma preparação, uma limpeza de terreno para o que se está construindo, para aquilo que o instinto criador tem capacidade de engendrar. E é apenas se a história suporta ser transformada em obra de arte, em criação, que ela pode despertar os instintos, e não aniquilá-los.

Com efeito, um debate sobre a materialidade da dança tem como uma de suas centralidades indagar modos de produção da dança. Forma em dança é uma construção, que dar-se a ver em processo como a manifestação de uma operação (de uma dramaturgia) e como a visibilidade de uma superfície (o movimento do sentido). A condição de produção de um corpo para a dança gera-se pela tensão e indissociação do movimento do corpo e do corpo em movimento. O corpo e o movimento afetam-se mutuamente. Assim, se o movimento nasce do corpo também o movimento transforma o corpo. As incursões de uma dramaturgia do corpo respondem não no como fixar o sentido do movimento, mas enquanto incursões pelo movimento do sentido gerado no seio de processos (subjetivos) de materialização.

Extrair a sensação de uma composição em dança, fazendo dela uma matéria mais de experimentação do que de juízo, é também libertar a arte da sua subordinação a discursos prévios. O coreógrafo constrói um corpo que ainda não existe para a dança. A realidade dança construída é portanto, uma realidade mutante pelo seu impacto espacial na duração. Portanto, é na condição à mudança que a materialização da dança acontece.

Nesse ponto e para finalizar, voltamos a Fabbri (2007): na dança a materialidade do corpo torna-se “pura temporalidade” por acolher o intensivo; por trabalhar em si a dinâmica intempestiva dos acontecimentos. E o que é esse intensivo? São os fluxos, as forças, as velocidades, os movimentos moleculares que animam a vida mesma, só que em estado selvagem, isto é, livres de quaisquer mecanismos de semiotização, regulação, estratificação, instituição e controle criados por isso que chamamos de cultura e história, num sentido amplo. Falar de intensivo é falar da complexidade e da multiplicidade de forças do fora (*dehors*), isto é, daquilo que é exterior às territorialidades que habitamos, sentimos e pensamos. Nos termos de uma estranha metafísica: o intensivo é o que dá materialidade ao *ser*.

Referências

- BADIOU, Alain. La danse comme métaphore de la pensée. In: _____. *Danse et pensée*. Paris: Germs, 1993.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CUNNINGHAM, Merce. L'art impermanent. _____. *Un demi siècle de danse*. Paris: Éditions Plume, 1997.
- DELEUZE, G.. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- FABBRI, Véronique. *Danse et philosophie. Une pensée en construction*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- _____. Danse contemporaine et disparition. In: BROSSAT, Alain; DÉOTTE, Jean-Louis (Dir.). *L'époque de la disparition*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções – estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- PELBART, Peter Pál. Deleuze, um pensador intempestivo. In: GADELHA, Sylvio (Org.). *Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- _____. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PHITOUSSI, Edwige. Construire La durée. In: GIOFFREDI, Paule (Dir.). *À la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistance*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- PRIMO, Rosa. *A dança possível, as ligações do corpo numa cena*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006. TORRES, Vera. Dança, história e memória: na pesquisa e no palco. In: PEREIRA, Roberto, NORA, Sigrid; MEYER, Sandra (Org.). *Seminários de dança – histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.