



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**FACULDADE DE EDUCAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**ROSA ANA FERNANDES DE LIMA**

**TRADUÇÃO DA OBRA “*DE LA CRÉATION CHORÉGRAPHIQUE*”, DE MICHEL  
BERNARD: CONTEXTOS, TENSIONAMENTOS E RELAÇÕES A PARTIR DO  
OLHAR DE UMA ARTISTA-DOCENTE**

**FORTALEZA**

**2023**

**ROSA ANA FERNANDES DE LIMA**

**TRADUÇÃO DA OBRA “*DE LA CRÉATION CHORÉGRAPHIQUE*”, DE MICHEL  
BERNARD: CONTEXTOS, TENSIONAMENTOS E RELAÇÕES A PARTIR DO  
OLHAR DE UMA ARTISTA-DOCENTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, do Departamento de Fundamentos da Educação, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de doutora em Educação. Área de concentração: Filosofia e Sociologia da Educação.

Orientador: Prof. Dr. Sylvio Gadelha.  
Coorientadora: Profa. Dra. Thereza Rocha.

**FORTALEZA**

**2023**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

D32t de Lima, Rosa Ana.  
Tradução da obra “De la Création Chorégraphique”, de Michel Bernard : contextos, tensionsamentos e relações a partir do olhar de uma artista-docente. / Rosa Ana de Lima. – 2023. 344 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Sylvio Gadelha.

Coorientação: Profa. Dra. Thereza Rocha.

1. Michel Bernard. 2. Tradução. 3. Técnica em dança. 4. Pedagogia da dança.. I. Título.

CDD 370

---

**TRADUÇÃO DA OBRA “*DE LA CRÉATION CHORÉGRAPHIQUE*”, DE MICHEL  
BERNARD: CONTEXTOS, TENSIONAMENTOS E RELAÇÕES A PARTIR DO  
OLHAR DE UMA ARTISTA-DOCENTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, do Departamento de Fundamentos da Educação, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de doutora em Educação. Área de concentração: Filosofia e Sociologia da Educação.

Aprovada em: 26/06/2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Sylvio Gadelha (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Thereza Rocha (coorientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Mônica Dantas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Profa. Dra. Sandra Meyer  
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

---

Prof. Dr. Charles Feitosa  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sylvio Gadelha, pela constante manifestação de apoio e pela determinante contribuição para a elaboração desta tese.

À minha coorientadora, Profa. Dra. Thereza Rocha, pela disponibilidade e generosidade e pelas orientações substanciais. Por ser um exemplo de mulher, artista, professora e pesquisadora, sem perder a simplicidade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC- UFRGS), sobretudo, à Profa. Dra. Mônica Dantas, pela recepção cuidadosa, e às professoras Dra. Suzane Weber e Dra. Inês Marocco, pelas aulas engrandecedoras, em meu estágio de doutoramento no referido programa.

Aos professores integrantes das bancas de qualificação e defesa de tese e seus consistentes apontamentos: Profa. Dra. Izilda Johanson, Profa. Dra. Mônica Dantas, Profa. Dra. Sandra Meyer e Prof. Dr. Charles Feitosa.

Ao Departamento de Dança da Universidade Paris 8, em especial, às professoras Dra. Christine Roquet e Dra. Sylviane Pagès, pelo empenho em me auxiliarem com o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Centre National de la Danse, pela concessão dos direitos de tradução da obra.

A todos os meus amigos e colegas de trabalho que compõem o Colegiado dos Cursos de Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC), pela frequente compreensão e apoio carinhoso.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional, oferecido ao longo das minhas formações, e por me ensinarem o valor transformador da educação.

A João Victor Ramos Ferreira, pela presença paciente, pela cotidiana parceria durante todo o período do doutorado, pelo companheirismo e amor, e também por ter sido uma escuta preciosa em tempos de incerteza.

A Sylvain Druot, pelo incentivo, desde o início de minha carreira acadêmica, ajudando-me a acreditar em minhas capacidades, e por ter sido um excelente conselheiro de tradução.

A todos os que foram meus alunos, sobretudo, a todos os estudantes dos Cursos de Dança da UFC, que me ensinam, a cada aula, a ser uma pessoa e professora melhor e mais ética.

A dança? Não é movimento,  
Súbito gesto musical.  
É concentração, num momento,  
da humana graça natural.

No solo não, no éter pairamos,  
nele amaríamos ficar.  
A dança – não vento nos ramos:  
seiva, força, perene estar.

Um estar entre céu e chão,  
novo domínio conquistado,  
onde busque nossa paixão  
libertar-se por todo lado...

Onde a alma possa descrever  
suas mais divinas parábolas  
sem fugir à forma do ser,  
por sobre o mistério das fábulas.

Carlos Drummond de Andrade, Viola de bolso, 1952.

## RESUMO

A pesquisa apresenta, na qualidade de estudo tradutório, a seminal obra *De la création chorégraphique*, do filósofo francês Michel Bernard, em língua portuguesa do Brasil. As contribuições conceituais do texto original vêm sendo, desde a sua publicação, presença significativa em trabalhos acadêmicos que tratam das artes do corpo, compartilhá-las com um maior número de pesquisadores brasileiros, foi o intento. A tradução é precedida por uma introdução crítica dedicada a situar o contexto de emergência da obra e a forma como ela integra a trajetória filosófica do autor, esboçando, também, considerações sobre a recepção e os sentidos dessa tradução no atual contexto da pesquisa acadêmica e artística no Brasil. Ainda, propõe uma análise sobre como Michel Bernard aborda a questão da sensação e circunscreve a teoria ficcionária da sensação e a noção de orquesalidade, na intenção de enredar as práticas filosófica e pedagógica em dança, a partir do pensamento do filósofo, problematizando, sobretudo, o entendimento de técnica em dança.

**Palavras-chave:** Michel Bernard; tradução; técnica em dança; pedagogia da dança.

## RESUMÉ

Cette recherche présente, en tant qu'étude de traduction, l'œuvre majeure du philosophe français Michel Bernard, "De la création chorégraphique", en langue portugaise du Brésil. Depuis la parution du texte original, ses contributions conceptuelles n'ont cessé d'être présentes, et de façon significative, dans les recherches académiques qui traitent des arts du corps. Une des grandes motivations pour faire ce travail, c'était la possibilité de rendre accessible cet œuvre au plus grand nombre de chercheurs brésiliens. Une réflexion critique est proposée, en préambule du texte traduit, avec le contexte d'apparition de l'œuvre et la façon dont elle intègre la trajectoire philosophique de l'auteur. Cette réflexion esquisse également quelques considérations sur la réception et les sens produits par cette traduction dans l'actuel contexte de la recherche académique et artistique au Brésil. Ce travail suggère aussi une analyse sur la manière dont Michel Bernard traite la question de la sensation, et élabore la théorie fictionnaire de la sensation et la notion d'orchestralité, et ceci, dans l'intention d'imbriquer les pratiques philosophiques et la pédagogie de la danse à partir de la pensée de ce philosophe, principalement en problématisant la compréhension que nous avons sur ce qu'est la technique en danse.

**Mots-clés :** Michel Bernard; traduction; technique en danse; pédagogie de la danse.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO CRÍTICA.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 Experiências docentes e o pensamento de Michel Bernard.....</b>	<b>18</b>
<b>1.2 O autor.....</b>	<b>24</b>
<b>1.3 O contexto.....</b>	<b>26</b>
<i>1.3.1 A Modernidade em dança na França e a emergência da Nouvelle Danse Française.</i>	<i>26</i>
<i>1.3.2 Campo coreográfico dos anos 1990 na França.....</i>	<i>36</i>
<i>1.3.3 Criação do Departamento de Dança da Universidade de Paris 8: “Ensinar e pesquisar = experimentar”.....</i>	<i>40</i>
<b>1.4 A obra.....</b>	<b>44</b>
<i>1.4.1 O funcionamento sensorial.....</i>	<i>53</i>
<i>1.4.1.1 Os diálogos conceituais entre Bernard e Merleau-Ponty.....</i>	<i>55</i>
<b>As cinco pistas.....</b>	<b>58</b>
<b>Reversibilidade: o quiasma como ferramenta conceitual e método de análise.....</b>	<b>59</b>
<i>1.4.1.2 Deleuze: Corpo Sem Órgãos, sensação e as críticas que faz à Merleau-Ponty.....</i>	<i>60</i>
<i>1.4.1.3 A teoria ficcionária da sensação: a hipótese da transvocalização e o conceito de orquesalidade.....</i>	<i>64</i>
<b>1.5 Tensões e conexões: a tradução da obra e a atualidade das produções acadêmicas e cênicas em dança no Brasil.....</b>	<b>68</b>
<b>1.6 Perspectivas para o ensino de técnicas de dança em consonância com proposições conceituais da obra <i>Da criação coreográfica</i>.....</b>	<b>74</b>
<b>Notas sobre tradução.....</b>	<b>80</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>85</b>
<b>TRADUÇÃO.....</b>	<b>91</b>
<b>Itinerário de uma pesquisa: do corpo ao tempo ou da dança como ato fundador.....</b>	<b>92</b>
<b>UNIDADE I – A CORPOREIDADE DANÇANTE.....</b>	<b>97</b>
<b>1. Da corporeidade como “anticorpo” ou da subversão estética da categoria tradicional de “corpo”.....</b>	<b>97</b>
<b>2. Ensaio de análise do conceito de organismo: suas implicações filosóficas ou epistemológicas e suas consequências no discurso e na prática da dança.....</b>	<b>105</b>
<b>3. O advento da dança ou a embriaguez das metamorfoses.....</b>	<b>157</b>
<b>4. As dantasmagorias da corporeidade espetacular ou o processo simulador da percepção.....</b>	<b>164</b>

SUMÁRIO

5. Sentido e ficção ou os efeitos estranhos de três quiasmas sensoriais.....	174
6. Esboço de uma nova problemática do conceito de sensação e de sua exploração coreográfica.....	181
UNIDADE II – O PROCESSO DE CRIAÇÃO COREOGRÁFICA.....	202
1. Dança e texto: dançarinos e tensores ou por uma leitura coreográfica dos textos.....	202
2. Dança e imagem.....	213
3. Dança e musicalidade: os jogos da temporalização corporal.....	232
4. Dança e acaso: os paradoxos da composição coreográfica aleatória.....	272
UNIDADE III – O PROCESSO DE RECEPÇÃO E DE MEMORIZAÇÃO.....	280
1. Esboço de uma teoria da percepção do espetáculo coreográfico.....	280
2. O desejo de memória ou os efeitos perversos da nostalgia.....	290
UNIDADE IV – COREÓGRAFOS, DANÇARINOS, FORMADORES E CORRENTES COREOGRÁFICAS.....	298
1. O imaginário germânico do movimento ou os paradoxos da “linguagem da dança” de Mary Wigman.....	298
2. Dominique Dupuy, dançarino alquimista ou do poder poético de transmutação coreográfica dos objetos.....	308
3. Algumas reflexões sobre o butô.....	319
4. Sentir e saber segundo Alexander ou as miragens de uma interpretação exclusivamente pragmática da experiência corporal.....	325
UNIDADE V – AS CONDIÇÕES DA INTEGRAÇÃO DA DANÇA NO SISTEMA EDUCATIVO FRANCÊS OU AS AMBIGUIDADES DE UM TRIPLO POSTULADO .....	334

## 1. INTRODUÇÃO CRÍTICA

A presente pesquisa se desenvolveu no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará (UFC). No momento de meu ingresso no curso de doutorado do referido programa, o projeto de tese delimitava, como campo de investigação, o ensino de saberes técnicos, vinculados às danças cênicas ocidentais<sup>1</sup>. A intenção primeira era elaborar reflexões relacionadas à minha própria trajetória como artista-docente da dança, querendo investigar ensinamentos/aprendizagens ancorados em abordagens pedagógicas de caráter inventivo e não reprodutivista<sup>2</sup>. No entanto, ao longo do trabalho, à medida que eu avançava na revisão bibliográfica e na circunscrição do problema de pesquisa, o objeto de investigação sofria considerável torsão, até ser redefinido como estudo tradutório de uma obra textual, urdida no interior do cenário das danças cênicas ocidentais: *De la création chorégraphique*<sup>3</sup>, do filósofo Michel Bernard (2001).

Inicialmente, para a delimitação do escopo desta pesquisa, deparei-me com certo conflito: situar a minha atividade acadêmica, no que diz respeito aos estudos de dança, no imbricado território entre teoria e prática. Foi preciso reconhecer-me como artista-pesquisadora para, finalmente, poder conduzir o estudo, conjugando experiências artísticas e objetivos de pesquisa acadêmica. Somente a partir da compreensão de meu lugar de pesquisadora, exercitando uma perspectiva crítica para os passos dados até aqui, foi que a própria pesquisa pôde ganhar os contornos que fazem com que, hoje, ela se apresente como caminho trilhado em consonância com a minha trajetória de artista da dança. Trajetória esta, em que pesquisadora e pesquisa se constituem reciprocamente, é o que está exposto de modo breve, na primeira parte da introdução.

Até muito pouco tempo, eu costumava me apresentar como alguém *da prática*, já que me profissionalizei na dança por meio de formações técnicas, seguindo, durante anos, a

<sup>1</sup> Nesta pesquisa, chamo de danças cênicas ocidentais aquelas cuja herança remonta à tradição do balé clássico no continente europeu, tendo como marco o surgimento das danças de corte do Antigo Regime. Danças que, de algum modo, reportam-se, seja afirmando, questionando ou negando os elementos estéticos e técnicos, bem como os aspectos sociopolíticos, econômicos e epistemológicos que moldaram, por meio da dança, as primeiras experiências de efetivação espetacular do corpo nesse contexto do norte global, incluindo, sobretudo, a Europa e os Estados Unidos.

<sup>2</sup> Em conexão com o pensamento proposto por Virgínia Kastrup (2005), em *Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devir-mestre*. Com efeito, Virgínia Kastrup (2005, p. 1275-1285), propõe passar de uma “concepção lógica da cognição” a uma “política da invenção”. A autora explica que a primeira se dedica à resolução de problemas, tendo a aquisição de informações como objetivo central e fazendo com que o pensamento siga regras e opere a partir de representações; já a segunda, “aprendizagem inventiva”, dedica-se ao exercício da problematização, à invenção de problemas, possibilitando que o aprendiz viva uma experiência de aprendizado que permite a conservação de uma “força disruptiva”.

<sup>3</sup> A partir deste ponto do texto, será considerada a seguinte tradução em português: [*Da criação coreográfica*]. Assim como todas as citações diretas dessa obra se tratam de traduções minhas.

carreira de intérprete. Até o meu ingresso num programa de mestrado, eu vinha experimentando, como campo de atividade principal, a cena e, conjuntamente, a sala de aula, ministrando aulas *práticas* de dança. Com experiências mais atuais, em grande parte graças ao doutorado, percebo, com mais consciência, as implicações decorrentes da autointitulação *da prática*, para significar pertencimento e identidade na dança. Assim, comecei a produzir outros desenhos para o que eu reconhecia como *prática* e como *teoria*, considerando, sobretudo, o campo das danças cênicas ocidentais.

Nos anos 1990, comecei a estudar em academias particulares, onde pude experimentar vários gêneros de dança. Nestes espaços, a maioria das abordagens pedagógicas era pautada pela cópia de padrões hegemônicos de corpo e de movimento em voga nas danças cênicas ocidentais daqueles tempos. Depois de dez anos dançando nesse contexto, no ano de 2000, ingressei no Colégio de Dança do Ceará<sup>4</sup>, uma escola de formação criada para impulsionar a dança cênica local.

No projeto inicial do Colégio de Dança, “o desejo mais forte era possibilitar a permanência dos artistas no Estado” (PRIMO; ROCHA, 2011, p. 44). O “Colégio”, como é carinhosamente chamado por quem lá esteve, foi um desses espaços que transformam vidas, que abrem novos possíveis para a existência com/por meio da dança. Recebendo artistas de diferentes nichos socioculturais, o Colégio de Dança se constituiu como espaço que acolhia uma multiplicidade de corpos, técnicas e estéticas, abrigando e suscitando diferentes movimentos/pensamentos acerca da linguagem da dança. Sobre as mobilizações políticas e artísticas que ensejaram a criação do Colégio de Dança, a pesquisadora Thaís Gonçalves (2011 *apud* PRIMO; ROCHA, 2011) sustenta que

---

<sup>4</sup> Criado graças à grande insistência e resistência política da classe artística da dança, organizada pela Comissão de Dança do Ceará, ensejada, por sua vez, pela I Bial de Dança do Ceará, o Colégio de Dança surgiu para atender a necessidade de cursos de formação profissional para professores, bailarinos e coreógrafos no estado. Em 1999, o Colégio começou a funcionar, oferecendo 20 vagas para a formação de bailarinos, 20 para professores e 10 para coreógrafos. No início, o propósito era trazer grandes nomes da dança, fazendo do espaço “um centro de ‘reciclagem’ de caráter bem mais informativo do que formativo” (PRIMO, 2006, p. 310). Ao longo da existência do Colégio, o projeto foi sendo reconsiderado, e um pensamento ligado à criação em dança, inspirado, sobretudo, nas experimentações artísticas contemporâneas, foi permeando os saberes/fazeres que lá circulavam. Sobre esta formação, Primo (2006, p. 314) diz que, “nesse sentido, o Colégio de Dança foi um espaço possível para o exercício do pensar sem entraves. Contudo, o aluno, vivenciando-o de fato, teria que estar disponível, o que, para alguns, tornou-se uma tarefa tão difícil que os impossibilitou de prosseguir. Estar de fato no Colégio, exigiria do aluno não só entrar em contato com a diferença via técnica de dança. A diferença estava, além disso, no contágio com os diversos corpos, com as diversas subjetividades que se construíram ao longo do percurso histórico da dança no Ceará”. E, ainda, sobre o jogo de tensões que atravessava a experiência formativa do Colégio, entre imperativos reprodutivistas e forças disruptivas e intempestivas, Primo (2006, p. 344) destaca: “Com efeito, podemos dizer que, indubitavelmente, o processo de construção e desterritorialização do Colégio de Dança foi irreversível, sobrepujando os ímpetus normativos e territorializantes que permearam parte de suas atividades durante os anos em que existiu”. Sobre o Colégio de Dança do Ceará, ver: Gadelha (2006) e Primo e Rocha (2011).

Era o início de um movimento mais consciente e articulado para se estabelecer um mercado de trabalho de dança no Estado. E a compreensão de que as academias e as iniciativas dos grupos independentes não podiam seguir como ilhas, incomunicáveis, foi necessária para essa conquista. Juntos, todos perceberam que a força desse projeto estava em potencializar a diversificação da cena e dar acesso gratuito a aulas com profissionais de renome nacional e internacional (GONÇALVES, 2011 *apud* PRIMO; ROCHA, 2011, p. 44).

Foi no “Colégio” que passei a almejar uma vida profissional na dança. Ainda foi lá que se inaugurou, em meu pensamento de jovem dançarina, a possibilidade de se pesquisar dança a partir de diferentes perspectivas, sobretudo, históricas e filosóficas. Além das cotidianas aulas de balé clássico e dança contemporânea, o projeto pedagógico compreendia aulas como as de história da dança, cinesiologia, análise musical e, também, o encontro com pesquisadores que propunham as mais variadas interlocuções entre dança e outros campos do conhecimento. Neste espaço formativo, também pude experimentar abordagens de ensino/aprendizagem referenciadas pela dimensão acontecimental e investigativa, ainda que fosse bastante valorizada a produção de dança a partir de códigos gestuais oriundos de técnicas sistematizadas, herdadas da modernidade europeia e americana.

Logo nesta primeira formação técnica, os intercâmbios entre aulas práticas e teóricas me permitiram elaborar pensamento ao dançar, experimentar uma dança que é pensamento (ROCHA, 2016) e, portanto, considerar a dança como perspectiva epistemológica. Por exemplo, ao fazer aulas de técnica de balé clássico, eu compreendia ao dançar, atravessada pelas aulas de história, que corpo era aquele que estava sendo produzido naquela aula de balé, atualizando e questionando, no corpo, as coordenadas estéticas, filosóficas e sociológicas de tal técnica.

Em seguida, em outras experiências formativas, a complexa questão dos trânsitos entre abordagens teóricas e práticas, envolvendo os estudos de dança, foi se radicalizando. As fronteiras de tal distinção ficavam ainda mais borradas, à medida que eu ia elaborando uma visão ampliada do que seria o artista da dança, atuando de modo simultâneo como dançarina, professora e pesquisadora. Cursei dois anos no *Rencontres Internationales en Danse Contemporaine* (RIDC), uma escola profissional, preparatória para a obtenção do diploma de professor de dança – *Diplôme d’Etat de Professeur de Danse* (DE)<sup>5</sup> – na especialidade dança contemporânea. A formação é regulamentada pelo Ministério da Cultura da França e conta

---

<sup>5</sup> Respaldo pela Lei de 1989, trata-se de um diploma obrigatório, criado para regulamentar o ensino da dança clássica, da dança jazz e da dança contemporânea na França. Com a instituição do diploma, além da criação de centros públicos de formação, cerca de trinta centros privados de formação em dança foram habilitados para a preparação desse título. Disponível em: <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Danse/La-danse-en-France/Les-politiques-de-la-danse-en-France/La-structuration-de-l-enseignement-de-la-danse>. Acesso em: jan. 2022.

com um programa de preparação para as etapas avaliativas componentes do mencionado diploma: um Exame de Aptidão Técnica (EAT) e quatro exames de conhecimento das chamadas unidades de valor teórico (história da dança, música, anatomia-fisiologia e pedagogia). No RIDC, experimentei uma abordagem pedagógica transversal que incluía incursões da teoria na prática e vice-versa. As aulas aconteciam em salas adaptadas para a investigação corporal, nas quais o trabalho junto a noções e conceitos gerava movimento dançado, assim como o movimento produzia saberes ditos teóricos.

A experiência me impulsionou a dar continuidade aos estudos numa instituição acadêmica. Assim, iniciei a graduação em dança, mais precisamente, em *Artes do Espetáculo Coreográfico*, nas universidades Sophia Antipolis (Nice) e Paris 8, hoje, Universidade de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Com as disciplinas que abordavam histórias da dança, discursos sobre o corpo e análises do movimento dançado, comecei a almejar uma trajetória de pesquisa acadêmica em conexão com as minhas práticas artístico-docentes. Ao passo que trilhava este caminho na academia, eu seguia atuando como professora, sobretudo, de danças jazz e contemporâneas, para diferentes faixas etárias. Desde o início de minha formação no Brasil, ministrei aulas de dança em academias privadas e escolas de ensino básico particulares, no período de contraturno. Na França, continuei com as atividades pedagógicas em centros dedicados à arte, ao lazer e ao esporte, ligados à Prefeitura de Paris.

A graduação, antecedida pelas passagens formativas aqui comentadas, proporcionou-me uma reorientação a respeito da incumbência docente. As abordagens transversais operadas por essas instâncias de formação desestabilizaram a hierarquia e a oposição que eu fazia não só entre teoria e prática, mas também entre ser dançarino, ser professor e ser coreógrafo. Vale salientar que antes das insurreições provocadas pela dança contemporânea, era atribuído ao dançarino o papel de interpretar uma dança oriunda da criatividade de um coreógrafo que, por sua vez, aparecia como a figura criadora, enquanto o professor era considerado como aquele que transmite um saber, tributário de um trabalho destituído de criação. As reviravoltas provocadas pelo pensamento contemporâneo de dança (ROCHA, 2012)<sup>6</sup> fizeram surgir a figura do intérprete-criador, reconhecendo, portanto, a dimensão criadora do trabalho do intérprete/dançarino, assim como permitiu a emergência do artista-docente (MARQUES,

---

<sup>6</sup> Rocha (2012, p. 37) chama de pensamento contemporâneo de dança aquele que, advindo dos saberes/fazer da dança contemporânea, não como uma modalidade, mas como possibilidade de experimentação, subverte autoritarismos técnicos e estéticos e opera com o dispositivo da pergunta, “uma pergunta que o corpo *se faz*” ao questionar crítica e sistematicamente o que ele produz.

2011)<sup>7</sup>, afirmando o caráter de criação que marca o exercício do professor. Tanto que fomos deixando de pensar o papel do docente como transmissão, para concebê-lo como produção de poéticas pedagógicas. Tal pensamento sobre pedagogia, pautado nas experiências contemporâneas de dança, atravessou de forma substancial as formações nas quais estive. Com isso, passei a considerar a concepção e a condução de aulas de dança como exercício de criação, levando em conta suas investigações metodológicas, seus agenciamentos compositivos e suas operações dramatúrgicas.

Foi também na Paris 8 que fiz um mestrado com pesquisa nas áreas de análise de movimento e análise de obras coreográficas, estabelecendo interlocução com algumas noções do campo da antropologia. No decurso, fui bastante instigada pela minha orientadora, Sylviane Pagès, hoje coordenadora do Departamento de Dança, a propor considerações, a desenvolver pensamento crítico a partir do meu conhecimento de artista-docente. O desafio, pois, foi criar noções e modos de dizer que tivessem afinidade com os sentidos da pesquisa, mas entretecendo diálogos entre os campos conceituais da dança e os saberes práticos por mim experimentados nas salas de aula e de ensaio. Foi, portanto, no mestrado, que pude perceber e manejar de forma mais determinante esses trânsitos entre teoria e prática no desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica, gerando produção de pensamento no/a partir/com o corpo em movimento. Na ocasião, enevoaram-se as separações entre dançarina e pesquisadora, dado que as experiências da dançarina nutriam a observação da pesquisadora, conduzindo análises e reflexões acerca das práticas observadas e oferecendo referências para elaboração de procedimentos metodológicos, assim como os estudos da pesquisadora disparavam indagações e instigações que moviam corpo/pensamento da dançarina.

Em 2013, ao regressar ao Brasil, fiz parte, durante três anos, do corpo docente do Programa de Formação Básica em Dança (PFBD) da Escola de Dança da Vila das Artes<sup>8</sup>, onde fui professora de dança contemporânea e diretora artística de alguns espetáculos da escola. Nesta instância formativa, tive a oportunidade de incorporar minhas experiências anteriores a um projeto pedagógico de longa duração, pensando desde o trabalho de despertar

---

<sup>7</sup> Marques (2011), ao falar da atuação do “artista-docente”, trata da indissociabilidade entre vida docente e vida artística, afirmando o caráter artístico da função do professor, possibilitando, inclusive, a emergência simultânea de um estudante criador.

<sup>8</sup> Surgida após ampla discussão com diversos estratos da sociedade civil da cidade, a Vila das Artes, criada em 2008, é um equipamento cultural vinculado à Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza (Secultfor). O projeto pedagógico da Formação Básica em dança (FBD), da Escola Pública de Dança da Vila das Artes, foi elaborado buscando acentuar o ensino/aprendizagem, a autonomia, a inventividade e as singularidades dos estudantes. Guiado por um pensamento contemporâneo de dança, o programa não se reduz a uma única técnica, nem estética, provocando, também, articulações entre pensamento e ação, dança e política. De 2013 a 2016, período em que lecionei na FBD, participei do programa sob coordenação pedagógica de Ernesto Gadelha e direção de Cláudia Pires.

da dança, nos anos iniciais da formação, até a produção, junto aos anos intermediários e avançados, de conhecimentos técnicos e estéticos ligados à criação de obras. O PFBD apoia-se em concepções pedagógicas que preconizam o respeito à multiplicidade de corpos e culturas, a produção de subjetividades críticas e a promoção das singularidades técnicas e estéticas dos estudantes, sempre em consonância com suas realidades sociais e em afinidade com seus desejos de dança. Lá, tive a oportunidade de experimentar e sistematizar metodologias de ensino em dança contemporânea, em constante troca e concordância com a coordenação e o corpo docente, elaborando pensamentos sobre pedagogia, formação e criação em dança.

A partir da experiência na Vila das Artes, fui, cada vez mais, realizando um exercício reflexivo a partir de minha atividade artística-docente, conectando o corpus teórico estudado em minhas formações às práticas de sala de aula. Fui me dando conta do quanto as leituras e discussões, sobretudo, aquelas ligadas à filosofia, à estética e à análise do movimento, atravessavam o meu entendimento de dança, de corpo e de movimento, afetando de forma decisiva as posturas pedagógicas que eu adotava e os modos como eu criava proposições metodológicas para as aulas.

Quando ingressei como professora nos cursos de graduação em dança da UFC, meu campo de pesquisa, ainda aberto e transitório, situava-se nas interseções entre noções da análise de movimento e das poéticas pedagógicas em dança. A Análise do Movimento que tomo como referência<sup>9</sup>, a Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo (ASGE), indaga-se, além das coordenadas anátomo-biológicas, sobre as forças na composição do gesto expressivo. E é justamente por se interessar pela elaboração de dispositivos de leitura e de experimentação dos regimes motores e sensorio-perceptivos, que o problema do corpo, ou melhor, a questão “que corpo?” (LOUPPE, 2012, p. 83)<sup>10</sup> devém uma questão fundante para a ASGE. Alinhando meus saberes e fazeres de dança – simultaneamente na condição de

---

<sup>9</sup> Existem duas principais tendências no âmbito da Análise do Movimento na França: a Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado (AFCMD) que, segundo Damásio (2011), surge na continuidade das pesquisas dos teóricos pioneiros do estudo do movimento, situados na modernidade da dança na primeira metade do século XX, como François Delsarte, Rudolf Laban e Emile Jacques Dalcroze. A AFCMD se dá, principalmente, na relação dessas pesquisas com a anatomia, a biomecânica, a cinesiologia e a neurofisiologia. A outra tendência, nomeada de Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo (ASGE) por Christine Roquet, foi gestada na Universidade de Paris 8, iniciando-se com os estudos do pesquisador e praticante do movimento, Hubert Godard. A ASGE não se opõe à AFCMD, mas sugere outras perspectivas complementares. De acordo com Roquet (2011), além de uma leitura funcional, do ponto de vista anatômico-biológico, essa abordagem introduz uma apreensão contextualizada do gesto, articulada às perspectivas filosóficas, históricas, sociológicas e antropológicas, interessando-se pelo movimento nas suas dimensões técnicas, estéticas e expressivas.

<sup>10</sup> Em *Poética da dança contemporânea*, Louppe (2012, p. 83) considera que esta pergunta “relativiza-se e liberta-nos da presença de um corpo absoluto, universal e unívoco, um verdadeiro fantasma conceitual, cuja visão essencialista permanece em algumas obras que têm a dança como objecto”.



dançarina, pesquisadora e professora – com tal perspectiva, a problemática *do corpo* passou a operar como primeira instância de exame no meu encontro com o movimento dançado.

Foi, especialmente, no contexto da graduação em dança da UFC que percebi as afetações das noções teóricas de corporeidade e de sensação, desenvolvidas na obra *Da criação coreográfica* (BERNARD, 2001)<sup>11</sup>, em minhas funções artístico-pedagógicas. Tais noções se fazem presentes, sobretudo, por meio de entrelaçamentos entre saberes técnicos de dança e elementos constitutivos da ASGE. Esses cruzamentos vêm constituindo uma trama conceitual e prática que me impulsiona a elaborar proposições como possibilidade de criação pedagógica e metodológica de ensino em dança.

O trabalho de ordem pedagógica visa a encontrar caminhos para a experimentação técnica, constituinte da corporeidade dançante, buscando driblar o recurso da cópia acrítica e reprodutivista como imperativo da produção de movimento. A Análise do Movimento, na qualidade de “campo de interrogações” (ROQUET, 2017, p. 16), exercita-se em renovar os modos de elaborar perguntas diante do acontecimento do gesto. Partindo do entendimento de que “é o gesto que fabrica o corpo”, a matéria privilegiada de análise, para esse tipo de abordagem, são as forças em jogo na emergência do gesto expressivo. Assim, em estreita afinidade com o pensamento de Bernard (2001), a instância corpo é posta sob suspeita para que se possa interrogar *isso* que move, e como se move, quando se dança.

Como nos explica Roquet (2017), ao propor a noção de corporeidade como alternativa às concepções de corpo produzidas pelas tradições científico-filosóficas ocidentais<sup>12</sup>, o

<sup>11</sup> Como explica o próprio Bernard (2001, p. 21-22, tradução nossa), o termo corporeidade não é originário de seu pensamento: “os tradutores franceses de Husserl e, em particular, Paul Ricoeur, empregaram-no, por vezes, como o equivalente de duas palavras alemãs: *Leibhaftigkeit* e *Körperlichkeit*”. Porém, o filósofo afirma que as significações conferidas ao termo pelo fundador da fenomenologia e seus discípulos diferem do entendimento que ele sugere: “a acepção fenomenológica da categoria de ‘corporeidade’ se reduz a designar a modalidade concreta ou sensorial do processo cognitivo e não, como eu acredito fazer, a estrutura ou a trama que subtende a própria sensorialidade, em sua simples materialidade e maleabilidade, independente de toda intencionalidade poética”.

<sup>12</sup> Aqui, denomino de tradições científico-filosóficas ocidentais aquelas que se põem ombro a ombro com o que Deleuze (1974) chama de imagem dogmática do pensamento. Tais tradições têm origem na filosofia de Platão, que amarra o pensamento a uma inclinação natural ao Bem e à Verdade, assegurando o saber por meio do mundo das Ideias, das Formas Essenciais. Um modo de conceber o pensamento apoiado no modelo do reconhecimento, reduzindo o exercício de conhecer a modelos preexistentes, ao que já se conhece como verdadeiro. Tal postulado funda a representação clássica, um modo de (re)produção do pensamento pautado na busca pela semelhança, pela identificação ao modelo instituído como representante da verdade. A imagem dogmática do pensamento, segundo Deleuze (1974), dominará o exercício da filosofia no Ocidente até a inflexão promovida pela filosofia de Nietzsche. Neste presente texto, ao falar de tradição filosófica ocidental ou de pensamento hegemônico ocidental, estarei fazendo remissão ao pensamento elaborado a partir dessa imagem. Por outro lado, ainda me apoiando na filosofia de Deleuze (1974), ao tratar do trabalho de filósofos, cujo pensamento experimenta um distanciamento, ou mesmo uma oposição, a essa tradição, faço, aqui, referência a um pensamento da diferença, que procura afirmar a sua força criadora ao escapar da lógica representacional. Com efeito, em intercomunicação com as artes, sobretudo, com a literatura e o cinema, e fazendo uma incursão no pensamento de Nietzsche, mas também no de Bergson e de Espinosa, Deleuze

pensamento de Bernard (2001) figura-se como importante suporte epistemológico para a ASGE. O autor procede deslocando as arbitrariedades e paradoxos dos conceitos e acepções de corpo e de organismo, problematizando seus usos no território das práticas e dos discursos coreográficos, onde, para ele, essas palavras não podem continuar a ser empregadas sem risco de reducionismos da complexa experiência da corporeidade dançante.

No campo da pesquisa em dança, as discussões acerca das epistemologias e das implicações artísticas envolvendo o emprego da palavra *corpo* passam, também, por outros circuitos<sup>13</sup>, contemporâneos ao movimento impulsionado por Bernard (2001). Tais pesquisas produzem diferentes ferramentas conceituais, como é o caso da noção de *corporalidade*, introduzida a partir de outras referências teóricas, mas que parece comungar, do ponto de vista das problematizações epistemológicas, com o conceito de *corporeidade* (BERNARD, 2001). Ambas as noções questionam o entendimento e a experiência de *corpo* na qualidade de instrumento mecânico, emaranhado à teia teórico-metodológica racionalista e tecnicista de ascendência científico-filosófica ocidental. Como afirma Lúcia Matos (2012),

Na área da Dança, alguns pesquisadores que constroem investigações sobre a corporalidade e a ambiência contemporânea (ALBRIGHT, 1997; DESMOND, 1997; FOSTER, 1996; GREINER, 2003; IANNITELLI, 2000; KATZ, 1994) vêm contestando visões hegemônicas, dicotômicas e mecanicistas que concebem o corpo como um instrumento ou um meio, no que se refere ao seu treinamento e/ou ao seu processo de criação, bem como sustentam, em seus discursos, a impossibilidade de separações entre a rede complexa de negociações que se estabelece entre a fisicalidade, a subjetividade, a cultura e a identidade dos corpos dançantes (MATOS, 2012, p. 23).

No cenário brasileiro, pesquisadoras de grande relevância já vêm contemplando discussões que convocam diferentes referenciais teórico-metodológicos, como é o caso de Helena Katz e Christine Greiner (2002), que desenvolveram, a partir da tríade corpo, comunicação e cultura, uma “Teoria corpomídia”. Teoria elaborada nas interseções entre

---

(1974) se opõe à imagem de pensamento que se dá por meio da representação para conceber o pensamento como “fruto de um constrangimento, de uma emoção, enfim, de um *pathos* que força o sujeito a pensar” (CARRER, 2019, p. 39). Para o filósofo, quando submetida à identidade, a diferença não pode ser pensada em si mesma, por esta razão, ele procura introduzir movimento no pensamento, tirando-o da imobilidade ao romper com os pressupostos da representação e valorizar o “pensamento sem imagem” (DELEUZE, 1968, p. 192). Portanto, Deleuze (1974a) efetua uma reversão do platonismo, mas, também, da filosofia moderna de Kant, que ainda se funda na reconhecimento e na representação, bem como se opõe à dialética hegeliana, que, para ele, confina a diferença à contradição, filiando-a, mais uma vez, a um processo identitário. Para mais, ver: Deleuze (1974b), Carrer (2019), Deleuze (1968) e Deleuze (2006).

<sup>13</sup> Para mais, ver: Lúcia Matos (2012) em *Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos* e em *Writing in the flesh: body, identity, disability* (MATOS, 2008), este último em referência ao pensamento de Lakoff e Johnson (1999), desenvolvido em *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*.

dança, estudos da cultura, da neurociência e da psicologia, em interação com teóricos como Edwin Hutchins, Richard Dawkins, George Lakoff e Mark Johnson<sup>14</sup>.

Porém, como anunciado no início desta introdução, a pesquisa consagra-se à tradução da obra *Da criação coreográfica*, optando por dar voz, em língua portuguesa do Brasil, às reflexões sobre corpo e dança vinculadas às criações conceituais do filósofo Bernard (2001) e a uma rede conceitual intrinsecamente ligada aos estudos conduzidos por pesquisadores com passagens e ancoragens na Universidade de Paris 8 e ao cenário de insubordinação mobilizado pelas danças contemporâneas europeias e estadunidenses, sobretudo, aquelas da França das décadas de 1970, 1980 e 1990.

Em ressonância com o que tive intenção de compartilhar por meio do relato da minha trajetória profissional, tomando a relação entre prática e teoria como um dos argumentos condutores, considero que a obra escolhida tem expressiva relevância como referência para a articulação entre o exercício prático e teórico da dança. Como apresentarei mais adiante, ao convocar obras, posturas, discursos e gestos que oscilam entre ambos os campos, o exercício filosófico de Bernard (2001) elabora conceitos experimentados entre dança e filosofia, extrapolando o que seria uma mera operação de aplicação ou de explicação hierarquizada entre teoria e prática.

Importa também dizer que a pesquisa filosófica de Bernard é produzida junto à experiência de dança do autor, sobretudo, ao assistir a espetáculos, acompanhar processos de criação, conversar com praticantes de diversas técnicas de dança e em seu exercício como docente do campo das artes coreográficas. Percebo, portanto, a obra escolhida como experimento de um pensamento dançado: só existe porque há dança, porque há pensamento que se produz junto ao próprio ato de dançar.

Compondo a presente introdução, apontarei as conexões que entreteço entre desafios que surgem da minha experiência de docente e o pensamento de Bernard (2001), como também apresentarei o autor, o contexto de emergência da obra e a forma como ela integra sua trajetória filosófica. Ainda, esboçarei considerações sobre a recepção e os sentidos da sua tradução no atual contexto da pesquisa acadêmica e artística no Brasil, bem como compartilharei uma análise acerca da questão da sensação, tentando acompanhar os caminhos, aproximações e fricções conceituais que o autor realiza para elaborar a sua “teoria ficcionária da sensação” (BERNARD, 2001, p. 120). Para finalizar a introdução, apresentarei uma leitura que sugere a filosofia de Bernard (2001), materializada na escrita de *Da criação coreográfica*,

---

<sup>14</sup> Para mais, ver: Katz (1994), Katz (2002) e Grainer (2005).

como privilegiada interlocutora para a problematização da noção de técnica em dança e das práticas de ensino que pretendem abordá-la.

### **1.1 Experiências docentes e o pensamento de Michel Bernard**

Na posição de artista-docente, principalmente na participação em formações específicas em dança, confrontada com as demandas artísticas de projetos pedagógicos e as realidades tão múltiplas – de corpos, desejos, histórias perceptivas, culturas – da sala de aula, comecei a me indagar sobre como trabalhar, numa aula dita de técnica, a poética própria à dança, “imaneente à sua simples práxis sensorial” (BERNARD, 2002, p. 100).

Certamente, os estudos no campo da Análise de Movimento foram determinantes para me possibilitar um entendimento diverso e contra-hegemônico de técnica, como também para que eu pudesse pensar em técnica aliada à noção de criação em dança. Por esta razão, sem dúvida, o encontro com o texto de Thereza Rocha (2012) foi impulsionador tanto da escrita do meu projeto de doutorado, quanto de um artigo (LIMA, 2017) sobre o ensino/aprendizagem de técnicas sistematizadas em dança. De certa forma, por meio da escrita muito habilidosa de Rocha (2012), era possível colocar palavras numa experiência de docência que eu vinha desenvolvendo. E, nesse caminho de pesquisa acadêmica, ao olhar para as referências teóricas e práticas que contribuíram para o meu exercício como professora, percebi a presença de um pensamento catalizador que, ao mesmo tempo, articula e tensiona tais referências, que tenho experimentado em sala de aula. Insuflada por esse olhar refinado, que Bernard (2001) propõe para a corporeidade dançante – principalmente com a sua teoria ficcionária da sensação – pude formular algumas perguntas, e experimentar parte delas, acerca dos pensamentos pedagógicos e das práticas metodológicas que balizam as proposições de ensino em dança que venho tentando elaborar. Como dito, tais proposições são a respeito, majoritariamente, do ensino/aprendizagem de saberes técnicos, processo significativamente afetado pelo empenho em trabalhar com a força poética intrínseca à experiência sensório-motora da dança.

É no contexto das graduações em dança da UFC, uma formação cujos projetos pedagógicos pretendem acolher as mais diversas possibilidades técnicas e estéticas em dança, que também venho urdindo um entendimento ampliado acerca de quais seriam os conteúdos e argumentos, bem como os objetivos, de uma aula de conhecimentos técnicos em dança. No projeto pedagógico dos referidos cursos, as disciplinas de técnica integram um tipo de componente, cujas denominações são, por exemplo, *investigação técnica em dança* e *estudos técnicos contextuais*. Nesta perspectiva, a técnica é apresentada como campo de investigação,

de estudo, sugerindo que, para além de almejar o cumprimento de conteúdos formais e sistematizados, tais disciplinas valorizam o exercício da pesquisa, da problematização contextualizada das noções técnicas, devolvendo para mim, docente, a pergunta sobre o que produz questão numa aula de técnica em dança.

Com efeito, desde o meu ingresso como professora na instituição, tenho percebido os desafios que o guiar do ensino/aprendizagem envolve, sobretudo, quando pautado por um projeto pedagógico que se ampara numa noção rizomática<sup>15</sup> de produção de conhecimento e que visa a acolher e fortalecer uma multiplicidade de modos de ser corpo por meio de experiências dançadas. No que tange ao ensino/aprendizagem de técnicas e práticas de dança, tal projeto pedagógico se equipara a um pensamento contemporâneo de educação e de arte, priorizando à experimentação corporal e valorizando a inventividade e singularidade de cada corporeidade, em vez de se centrar na transmissão e reprodução de movimento, reduzindo-se à cópia de passos de dança.

Também, por operar com a ausência de pré-requisitos e de hierarquias entre técnicas e estéticas, e por considerar que o profissional de dança pode atuar em diversos campos, não somente nas produções cênicas, a sala de aula, nos cursos de dança da UFC, é composta de corpos com as mais heterogêneas experiências e com os mais variados desejos e entendimentos acerca da dança. Sendo assim, no papel de professora, vi-me mergulhada na preocupação recorrente de acolher o sortimento de corpos, evitando promover a uniformização das diferenças ou a imposição de uma técnica específica de dança. Algumas questões foram me motivando a cuidar de aspectos pedagógicos e metodológicos para que a minha atitude docente estivesse em concordância com essa preocupação. Como promover, no tempo de uma aula, espaços para as referências de dança dos estudantes e para as suas histórias perceptivas? Como proporcionar a análise e problematização destas referências e modelos perceptivos previamente instituídos? Como fortalecer as singularidades técnicas/estéticas de cada corporeidade sem estimular a rigidez dos modos de ser/fazer dança? Como a experimentação de um saber-fazer técnico em dança estimula a criação/recriação de si, interligando as experiências em sala de aula com as experiências da/na vida?

---

<sup>15</sup> A noção de rizoma, sugerida pelos filósofos Deleuze e Guattari (1995), auxilia-nos a escapar dos pensamentos e práticas educacionais amparados na concepção arbórea do conhecimento, que mantém, a partir da ideia de origem, uma organização hierarquizada e classificatória dos saberes. O rizoma, ao contrário, para esses filósofos, trabalha com princípios de conexão, de heterogeneidade, de multiplicidade: à imagem do emaranhado de raízes sem substrato fixo, todas as forças presentes num determinado campo podem se relacionar, sem a imposição de um caminho privilegiado. O rizoma também não opera com significações previamente estabelecidas, pois novas e inusitadas direções e sentidos podem constantemente surgir. Assim, o modelo rizomático, por se valer da impermanência, da contingência, abre-se à diferença em vez de se reduzir às operações de aspiração identitária. Para mais, ver: Deleuze e Guattari (1995) e Gallo (2008).

Uma importante referência para os Projetos Pedagógicos dos Cursos (PPCs) de dança da UFC é o que Rocha (2012, p. 32) chama de pensamento contemporâneo de dança. Seria aquele que subverte autoritarismos técnicos e estéticos e que trabalha com o dispositivo da pergunta, como sistemático questionamento crítico do que se produz. Como aponta a autora, uma leitura desatenta dos PPCs pode levar ao raso entendimento de que estes são projetos de cursos superiores de/em dança contemporânea. No entanto, Rocha (2012) adverte: eles engendram uma possibilidade de educação atravessada por um pensamento contemporâneo de dança, podendo abranger o exercício de qualquer experiência dançada. Portanto, uma educação com dança contemporânea, ou ainda, uma abordagem de ensino trespassada por um pensamento contemporâneo de dança (ROCHA, 2012) compreende processos em que a dança contemporânea, suas poéticas e concepções artístico-filosóficas são agenciadoras e mediadoras do ensino/aprendizagem em dança.

Ao longo da pesquisa docente, também muito me inspirei nas pesquisadoras Ginot e Launay (2002, p. 9, tradução nossa), quando afirmam que a formação do artista do corpo não deve se pautar numa hierarquia de técnicas e práticas que valorizam uma única perspectiva estética – enclausurando o corpo numa experiência “assombrada pelo mito do universal” – tampouco, deve dedicar-se a uma desenfreada busca, de ordem mercadológica, por dominar o maior número de técnicas e práticas. As autoras observam que muitas produções em dança se desvincularam de modelos preestabelecidos, recorrendo, por exemplo, a práticas corporais como os métodos de Educação Somática<sup>16</sup> e de Análise do Movimento<sup>17</sup>, possibilitando, ao dançarino, práticas mais autônomas e responsáveis de produção de seus próprios gestos. Entretanto, Ginot e Launay (2002) também destacam a tendência em operar por simples substituição de um modelo hegemônico por outro, reforçando os dualismos que opõem, sobretudo, técnica e criação, forma e sensação (do movimento), rigor e prazer, resultado e processo.

Diante da complexidade que a produção em dança contemporânea nos coloca, reflexões disparadas pela leitura de autoras nacionais da pesquisa em dança<sup>18</sup>, apontaram, para mim, outra possibilidade de compreensão de técnica, apostando na sua relação com a noção

---

<sup>16</sup> Silvia Soter (2009, p. 95), no artigo *Sobre técnicas e métodos*, explica que “o termo educação somática engloba distintas práticas e métodos de trabalho corporal em que os aspectos motores, sensoriais, perceptivos e cognitivos são abordados simultaneamente”.

<sup>17</sup> Como anteriormente dito, as abordagens de Análise do Movimento as quais faço referência foram desenvolvidas na França a partir dos anos 90: Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado (AFCMD) e a Abordagem Sistemática do Gesto Expressivo (ASGE).

<sup>18</sup> Além de Thereza Rocha (2009), Ciane Fernandes (2001), Uxa Xavier (2007), Graziela Rodrigues (2005), Lela Queiroz (2009, 2011), Paulo Caldas (2009), Silvia Soter (2009), Nirvana Marinho (2009), Ana Carolina Mundim (2009) e Jussara Miller (2011, 2016).

de criação. Rocha (2009), por exemplo, convida-nos a entender e experimentar técnica como criação, segundo a autora, por esse prisma, escapa-se do que foi instituído pelo pensamento hegemônico, que define técnica como transmissão de um saber-fazer orientado por uma finalidade.

Tal problematização, habilmente conduzida por Rocha (2009), parece ressoar com o que Jussara Miller (2011, p. 150) sugere quando afirma ser a técnica um “processo de investigação que provoca e proporciona, por meio de procedimentos específicos, um caminho de construção de um corpo cênico [...]; são estratégias e ferramentas para disponibilizar um corpo que dança”. Ainda, como percebe Silvia Soter (2009), há um mal-estar em falar de técnica no universo da dança contemporânea, justamente pelo caráter variado das experiências estéticas que ela, a técnica, engendra. A autora preconiza que

Mais do que apoiar-se e garantir-se em um conjunto estável de procedimentos e nas técnicas disponíveis, há que se buscar caminhos particulares, métodos que, muitas vezes, serão exclusivos daquela experiência única. Para cada ‘corpo’, para cada ‘ideia’ ou “novo projeto”, há que se procurar (sempre sem garantia de encontrar) uma maneira própria e apropriada de fazê-la ou fazê-lo existir (SOTER, 2009, p. 98).

Conectadas à compreensão investigativa e inventiva de técnica, as noções da Análise de Movimento, como campo articulador de abordagens teórico-práticas, também compõem parte importante de minhas pesquisas metodológicas. E isso porque, como explica Roquet, em entrevista concedida a Hinz (2017, p. 263), a Análise de Movimento empenha-se em nutrir “nossa plasticidade perceptiva, através de experiências sensório-motoras”. O que passa pela incorporação de uma série de perguntas, procurando trabalhar a dinâmica perceptiva, com intenção de compreender o contexto do movimento. Tal apreensão abrange várias gradações de leitura, envolvendo a observação das coordenações sensório-motoras, das organizações posturais, da respiração, do pré-movimento<sup>19</sup>, mas, também, compreendendo um “questionamento constante da relação com o meio, a questão do sentido do gesto numa determinada situação, num dado momento, em tal ambiente... Isso é análise no sentido bernardiano do termo” (HINZ, 2017, p. 265).

Roquet afirma que a Análise de Movimento, desenvolvida nos estudos de dança da Universidade de Paris 8, dedica importante atenção às acepções e aos empregos do conceito de corpo. Como ela atesta, “os alicerces teóricos do que fazemos na Paris 8 são em grande

<sup>19</sup> Segundo Godard (1999, p. 13), em *Gesto e percepção*, o pré-movimento seria uma “atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. Esse pré-movimento vai produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar”.

parte fundados por Michel Bernard, particularmente suas teorias da alteridade, do imaginário, da corporeidade e do sentir” (HINZ, 2017, p. 265).

Afetada pelo campo conceitual acima traçado, pergunto-me como o ensino/aprendizagem de elementos técnicos pode fortalecer e ser fortalecido pelos regimes sensório-perceptivos, no sentido de refinar, mobilizar, tensionar, transformar a produção da corporeidade dançante. Como uma proposição metodológica de ensino, no campo dos saberes técnicos em dança, pode favorecer a experiência do gesto singular, habitado pela emergência do que Bernard (2002, p. 174) chama de “musicalidade interior, fantasmática e carnal que canta em nós e faz vibrar diferentemente cada corporeidade”?

Experimentações metodológicas de ensino/aprendizagem em afinidade com essas questões requerem do estudante e do professor, a meu ver, uma disposição ética que tento, ao longo das aulas, resumir ao utilizar a máxima: “botar sua dança pra jogo”<sup>20</sup>. Isso implica, no território da sala de aula, gingar com seus desejos e histórias de dança, acolhendo e friccionando o que chamamos, recorrentemente, de vocabulários técnicos e estéticos, ou seja, referenciais que fabricam nossas culturas de movimento, de modo a percebê-los, questioná-los e, por vezes, transformá-los. O jogo compreende uma atitude de investigação que se alimenta da disposição para despertar outros de si por meio do trabalho com a sensação e o imaginário, experimentando o que Bernard (2002) chama de “alteridade radical”, como também se abre à alteridade advinda do encontro com outras corporeidades. O jogo gingado, em suma, consiste em capturar a experiência do gesto como uma pergunta sempre a se reformular: perceber o gesto de cabeça pra baixo, de lado, de cima, junto à outra corporeidade, a dois, a três, a muitos, em deslocamento, numa sala fechada, num espaço aberto, com o pé sobre o linóleo, pisando na grama, em relação a um fundo sonoro, a um texto, a uma imagem.

Para tanto, tenho apostado numa aula cuja composição recorre a procedimentos presentes na criação coreográfica, como improvisação, pesquisa corporal e exercícios compositivos, e que, dramaturgicamente, é pensada como articulação de momentos. Neles, é trabalhada a disponibilidade sensório-perceptiva e motora para que o corpo possa, processualmente, relacionar-se de forma inventiva com determinado aspecto técnico do movimento. Elaborar uma aula de dança composta por momentos envolve abrir mão de uma estrutura dada unicamente pela lógica do sequenciamento de exercícios estabelecidos previamente. Para cada gênero de dança sistematizada, mesmo variando segundo inúmeros

---

<sup>20</sup> Gíria que, no uso que sugiro, convoca a intenção de compartilhar algo, ao mesmo tempo que o coloca à disposição de outrem e dos acontecimentos que podem advir do trânsito entre partilhar e acolher, abrindo-se para a transformação que pode ocorrer naquilo que parecia definitivo, possuidor de uma identidade fixa.



fatores, como o contexto cultural e formativo, costumamos observar formas de estruturação das aulas de técnicas que, em regra geral, apresentam certo padrão de repetição, por exemplo: a sequência da barra no balé clássico, seguida de uma sequência no centro e exercícios na diagonal; o aquecimento das aulas de jazz, seguido de exercícios técnicos e da aprendizagem de uma sequência coreográfica; o início das aulas de danças contemporâneas, com proposições no nível espacial baixo ou com conhecidos comandos, tais como “caminhar pelo espaço”.

Não proponho, ao falar de abordagens metodológicas configuradas a partir de momentos, rechaçar as possibilidades de estruturação acima citadas, tampouco abandonar a experiência do exercício de dança, mas considerar que cada aula coloca uma necessidade de composição própria, com seus arranjos e organizações de espaço e de tempo, pensados na intenção de promover agenciamentos corporais para a experimentação de determinado saber de dança. Cada aula, relacionando-se a um saber, formularia, por assim dizer, uma pergunta que se desdobraria em várias outras, como pistas instigadoras do estudo do movimento. Os momentos seriam, justamente, modos de fazer essas perguntas por meio das mais diversas estratégias metodológicas. A “dramaturgia pedagógica dos momentos” pretende se abrir a uma variedade de modos de estruturação de aula, possibilitando ao estudante, ao atravessar os momentos, a constituição de sentidos para o que ele experimenta. Por isso, os momentos podem integrar diferentes exercícios de diferentes naturezas, oriundos de diferentes heranças técnicas, assim como eles se articulam uns aos outros não como etapas que vão sendo superadas, mas como instantes que se interpenetram, criando, para cada estudante, uma rede de sentidos, colaborando com a produção de conhecimentos.

E se, antes de uma flexão de joelho, o estudante experienciasse um comando de investigação, cujo imaginário o levasse a sentir a bacia como um volume preenchido por diferentes texturas sensoriais? E se, antes de aprender uma sequência de *port de bras*<sup>21</sup>, o estudante pudesse sentir o toque atalhado de um pano que o colega faz deslizar e friccionar entre suas escápulas? E se, antes de experimentar um salto, o estudante, deitado no chão, sentisse o contato com o solo que lhe dá suporte, imaginando para ele diferentes consistências? E se, ainda na investigação de um salto, o estudante pudesse perceber a ação de empurrar a partir da funcionalidade tátil dos pés? E dessa sensação de toque que empurra, quais imaginários afloram? E se, na aprendizagem de mecanismos de giro, fosse trabalhado o endereçamento do olhar como modo de relação com o espaço? E, ainda, como seria girar

---

<sup>21</sup> Na técnica de balé clássico, os *port de bras* [movimento de braços] são movimentos codificados, envolvendo a parte superior do corpo, que desenham trajetórias entre as diferentes posições de braço.

pelos ossos? Pelas peles? Pelos músculos? Que sensações e imaginários emergem com essas mudanças de perspectiva? E quais as qualidades expressivas que se associam? Como seria girar com um corpo-gelatina? E com um corpo feito de aço? Enfim, são muitas as possibilidades de variação de sensação e de convocação do imaginário no acontecimento do movimento, instaurando, em seu exercício, diferentes paisagens tônicas, organizações posturais, relações de peso, de espaço e de tempo.

Assumindo como intenção a promoção de tal jogo com a dinâmica sensorial da corporeidade dançante, duas principais perguntas orientam a criação das estratégias metodológicas das aulas: na experimentação e compreensão de um saber técnico, como despertar possibilidades de encontro da corporeidade com um movente espectro sensorial, este que tem o poder de fabricar modos inesperados de experimentar determinado movimento? Como aguçar a percepção da corporeidade para o que ela produz, na qualidade de funcionamento da sensorialidade e do imaginário, quando se experimentam os aspectos técnicos de um movimento?

Perguntas complexas que, nesta pesquisa, não pretendo tratar de modo aprofundado, muito menos resolver, mas usar para disparar, sobretudo no último tópico do texto, conjecturas sobre experiências poético-pedagógicas em ressonância com um diferente entendimento de técnica, afetado pela leitura das teorias de Bernard (2001).

## **1.2 O autor**

Michel Bernard (1927-2015) obteve o diploma de Estudos Superiores de Filosofia pela Faculdade de Letras e Ciências Humanas de Grenoble, em 1952. Em 1958, ingressa como professor de psicopedagogia na Escola Normal Superior de Educação Física de Paris, para homens. Em 1968, por requisição de Paul Ricoeur, é nomeado mestre-assistente de Filosofia na Universidade de Paris 5 Nanterre, onde defende, em 1976, a tese de doutorado “*A expressividade do corpo: os avarates de um conceito e as astúcias do discurso*” (tradução nossa), publicada, no mesmo ano, pelas Edições Delarge, com o título *A expressividade do corpo. Pesquisas sobre os fundamentos da teatralidade* (tradução nossa). Em 1984, Bernard torna-se professor de Estética Teatral na Universidade de Avignon, onde funda o Instituto de Pesquisas Internacionais sobre Artes do Espetáculo. Transferido para o Departamento de Teatro da Universidade de Paris 8, do qual torna-se diretor, funda o Departamento de Dança,

em 1989, na Unidade de Formação e Pesquisa Artes-Filosofia-Estética, permanecendo na direção do departamento até a sua aposentadoria, em 1995<sup>22</sup>.

Filósofo que se interessou insistentemente pelas produções corporais, a partir do campo da estética, Bernard lançou instigantes questionamentos acerca dos fenômenos da expressividade do corpo, sobretudo, nas práticas artísticas ligadas à dança e ao teatro. Em 1989, quando funda o Departamento de Dança na Universidade de Paris 8, juntamente com um coletivo de dançarinos e pesquisadores, o filósofo é motivado pela intenção de criar um espaço de investigação aberto aos artistas e pesquisadores de dança. Ao assumir uma posição filosófica em conexão com as experiências de dança, seu projeto, tanto pedagógico quanto filosófico, deslocou, na França, as relações entre dança contemporânea e pesquisa na universidade<sup>23</sup>.

Bernard escreveu importantes obras para o campo da estética, da filosofia e das artes, como a sua obra *O corpo* (BERNARD, 1995)<sup>24</sup>, traduzida para o italiano, o espanhol e o português. Publicou, também, *Crítica dos fundamentos da educação ou genealogia do poder e/ou do impoder de um discurso* (BERNARD, 1988, tradução nossa) e *Genealogia do julgamento crítico*, seguido de *Considerações intempestivas sobre as derivas atuais de algumas artes* (BERNARD, 2011, tradução nossa). E é em *Da criação coreográfica* (BERNARD, 2001), que o autor reúne seus principais artigos sobre dança contemporânea.

Bernard é, por assim dizer, um praticante do movimento: pelos modos de sua escrita filosófica, como teceduras entre dança e filosofia, pela abordagem sensível do movimento, ou seja, considerando-o em seus aspectos sensorio-perceptivos e expressivos, para além de uma compreensão biomecânica desprovida de conteúdo poético, e pela leitura de obras coreográficas a partir da aproximação com os seus processos de criação. É da circulação entre referenciais teóricos e práticos que sua filosofia da dança se arquiteta em *Da criação coreográfica* (2001), livro que examina as texturas de sentido das palavras, investigando os modos como se produz linguagem a partir de práticas corporais e, na outra face da dobra, as implicações da linguagem nos processos dançantes, questionando, portanto, os usos de palavras e de conceitos a elas vinculados, confrontando-as à experiência dançada.

<sup>22</sup> Informações biográficas acessíveis no site do Departamento de Dança da Universidade de Paris 8. Disponível em: [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc\\_id=8&ch\\_id=22](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc_id=8&ch_id=22). Acesso em: jun. 2020.

<sup>23</sup> Considerações sobre Michel Bernard disponíveis em: <http://www.chercheurs-en-danse.com/fr/actualites-recherche/hommage-%C3%A0-michel-bernard>. Acesso em: jun. 2020.

<sup>24</sup> Em português: BERNARD, M. *O corpo*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

### 1.3 O contexto

#### 1.3.1 A Modernidade em dança na França e a emergência da *Nouvelle Danse Française*

Na França, o cenário sociopolítico marcado por questionamentos e transformações que abalaram valores e costumes culturais, culminando nas contestações de maio de 68, constituiu um território privilegiado para os primeiros passos da *nouvelle danse française*. As reivindicações estampadas por palavras de ordem como “tudo é possível” e “é proibido proibir” (GINOT; MICHEL, 1998, p. 176, tradução nossa), fizeram eco nos corpos que dançavam, conduzindo um movimento de problematização de pensamentos e visões de mundo dos artistas da linguagem da dança clássica, até então hegemônica naquele país. Segundo Ginot e Michel (1998), nos desdobramentos de maio de 68, a dança assumiu um lugar de vanguarda no bojo de experiências como o *Living theater*, que costumava ocupar a cena dos verões de Avignon e seu famoso festival de artes cênicas.

Na passagem dos anos 1960 para os anos 1970, a dança moderna na França ainda acontecia à margem dos espaços oficiais de promoção e fruição artística. Por esta razão, as experiências políticas e socioculturais de maio de 68 se expressaram, majoritariamente, em investidas vindas da instituição clássica<sup>25</sup>. Na França, ainda se observava um entendimento confuso da modernidade na dança, sendo possível perceber, nas proposições dos criadores que se esforçavam para se desvencilhar das amarras da dança clássica, a dificuldade de questionar e transformar linguagens gestuais. Para Ginot e Michel (1998, p. 178, tradução nossa), isso se deveu, naquele momento, à ausência de uma consciência de que “a dança moderna’ tem suas próprias linguagens, técnicas e filosofias”.

Nos anos 1970, a chegada de artistas americanos(as) na França contribuiu fortemente para a reformulação do campo da dança em suas tentativas de modernidade, Ginot e Michel (1998) sublinham os trabalhos coreográficos e pedagógicos de duas artistas vindas da companhia de Alwin Nikolaïs: Susan Buirge e Carolyn Carlson.

A primeira, vanguardista próxima das correntes minimalistas americanas, trará um espírito de pesquisa e técnicas que nutrirá muitos dos futuros coreógrafos franceses. A segunda, esplêndida dançarina, pedagoga incansável, contribuirá para fazer conhecer a dança moderna a um amplo público. Com elas, a dança francesa vai adquirir noções essenciais: a ideia de que a modernidade está ligada à invenção e à renovação da linguagem corporal, e de que a formação do dançarino passa pela aprendizagem da improvisação e da composição (GINOT; MICHEL, 1998, p. 178, tradução nossa).

<sup>25</sup> Por exemplo, a criação do *Ballet théâtre contemporain* pela coreógrafa Françoise Adret e pelo crítico de arte Jean-Albert Cartier, com o apoio do Ministério da Cultura da França.

Daí em diante, as heranças da dança alemã, apoiadas especialmente nos trabalhos de Mary Wigman e Laban, avigoraram-se com as influências das danças modernas americanas, que levaram para a França uma dimensão técnica imbricada a proposições estéticas. Com isso, a modernidade em dança se fortaleceu na interseção entre técnicas corporais, improvisação e composição, afirmando, também, a dimensão intelectual da dança<sup>26</sup>. As produções dessa modernidade emergente experimentaram a indissociabilidade entre teoria e prática, um traço que, conforme Ginot e Michel (1998), ainda perdura na dança francesa contemporânea.

A criação do *Centre National de Danse Contemporaine (Cndc)* na cidade de Angers, com direção do próprio Nikolaïs, conferiu um suporte imprescindível ao desenvolvimento da *nouvelle danse française*, funcionando como espaço de prolongamento dos ensinamentos de Carlson e Buirge - Ginot e Michel (1998) pontuam que muitos dançarinos e coreógrafos que despontaram na França durante os anos 1980 passaram pela instituição.

Segundo as autoras, outra característica da dança moderna francesa, seguindo, de certa forma, uma tendência da dança moderna americana, foi a influência das culturas orientais e de suas práticas corporais, inscritas num pensamento de não separabilidade entre corpo e espírito. Para além de técnicas corporais bem elaboradas, atentam Ginot e Michel (1998), essas culturas possibilitaram pôr em perspectiva a produção de sentido na própria experiência do gesto, em oposição às culturas de origem judaico-cristã, em que se estabeleceu um corte entre as dimensões física, psíquica e intelectual.

Em meio à tendência de teatralização da linguagem gestual dadas as influências orientais, Cunningham e as operações de abstração do gesto constituíram um polo de interesse mais à margem para os dançarinos franceses, propiciando exercícios de conceptualização da dança. A obra do artista, explicam Ginot e Michel (1998, p. 182, tradução nossa), encontrou um favorável espaço de ressonância na cultura marcadamente intelectual da França, “junto ao restrito público das vanguardas artísticas, mais do que junto ao público da dança, fervoroso defensor da tradição clássica”. Apesar das reverberações do trabalho de Cunningham nas produções cênicas e pedagógicas de importantes coreógrafos franceses, no final dos anos 1970, a dança francesa se voltou para uma teatralidade que, para as autoras, permanecerá como uma de suas fortes tendências<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Como afirmam Ginot e Michel (1998, p. 181, tradução nossa), vale salientar “o reconhecimento da dimensão intelectual da dança, não por oposição a seu caráter físico, mas, antes, em seu indispensável complemento”.

<sup>27</sup> O panorama, durante os anos 1980, irá progressivamente se transformar: é o que observam Sylviane Pagès (2009, p. 3), que descreve como “momento Cunningham” o período em que a técnica de Cunningham se torna uma referência para a dança francesa, e Gérard Mayen (2012), para quem essa técnica foi estimada por importantes coreógrafos franceses, no decorrer dos anos 1980, como sendo uma técnica clássica. Com efeito,

Na aurora dos anos 1980, a dança moderna francesa se situava num território de atravessamentos diversos. “Para simplificar, poderíamos avançar que a dança francesa retém da Alemanha o gosto pelo drama, e dos Estados Unidos, a grande lição da composição. Nos anos 1980, no entanto, uma identidade emerge, fazendo da dança francesa uma das mais difundidas no mundo” (GINOT; MICHEL, 1998, p. 183, tradução nossa).

Todavia, ainda segundo as autoras, muitas das tentativas não culminaram em produtos artísticos relevantes, sobressaindo-se aquelas que conseguiram conferir uma coerência entre pensamento e produção de linguagem. Mais do que uma multiplicidade de linguagens gestuais, via-se o surgimento de estilos, marcando os trabalhos como uma assinatura que possibilitava identificar os pertencimentos das escritas coreográficas. Nesse processo, observava-se, também, como afirmam as autoras francesas, uma tendência a padronizar e até a academicizar o vocabulário gestual, ao passo que a velha separação e as distinções que delimitavam o que era dança clássica e o que era dança contemporânea também eram chacoalhadas.

GINOT e MICHEL (1998) apontam alguns traços compartilhados pelas produções em dança dos anos 1980:

um gosto pelo pequeno gesto, pelo detalhe, pela sofisticação, mais do que pela proeza; a dança francesa não atravessa, como foi possível dizer sobre a dança americana, vastos espaços a serem conquistados. Ela se esgueira por um espaço social simbólico, carregado de história e de tradições (GINOT; MICHEL, 1998, p. 187, tradução nossa).

Apesar de não terem constituído sistemas corporais, como fizeram as grandes figuras da modernidade americana, muitos coreógrafos se dedicaram à pesquisa de movimento, um dos lastros fundamentais da modernidade em dança no Ocidente. Os trabalhos de coreógrafos como Odile Duboc, Daniel Larrieu e Dominique Bagouet, cada um com sua especificidade, indagavam a produção de sentido por meio da experiência do gesto e instigavam reflexões sobre a especificidade da linguagem da dança: “nenhum deles produz formas gestuais de aparência totalmente inédita, mas o conjunto de seus trabalhos se nutre da exploração da infinita diversidade das texturas do gesto, das intenções, dos estados que modificam incansavelmente o sentido de um movimento” (GINOT; MICHEL, 1998, p. 187, tradução nossa).

---

Mayen (2012) sustenta a hipótese de que, na França, como muitos dos celebrados coreógrafos vinham de uma formação em dança clássica, mesmo com a busca por outros valores estéticos, as proposições corporais de Cunningham contemplavam a necessidade de um tipo específico de trabalho técnico. Nos anos 1990, como veremos mais longe, as referências irão novamente se transformar, com a presença dos métodos somáticos, das *releases techniques* e com a influência de outros coreógrafos, como Trisha Brown.

Os temas que animavam as criações coreográficas eram muitos, porém a sexualidade aparecia como questão recorrente, mesmo que de forma não declarada. Percorrendo essa diversidade de argumentos, alguns artistas, segundo Ginot e Michel (1998), interrogavam a possibilidade de transformação do mundo pelo movimento dançado, e outros tomavam essa linguagem como produção de discursos sobre o contexto à sua volta. De um modo ou de outro, a exemplo de Régine Chopinot, Philippe Decouflé e Dominique Bagouet,

a marca mais forte dos anos 1980 e 1990 é a de uma junção entre a simbologia do corpo desenvolvida pela época – publicidade, *sex-symbols*, potência, *body-building*... – e o corpo da dança contemporânea, tornada virtuosa, nutrida da energia de nosso tempo e, sobretudo, de suas ideologias (GINOT; MICHEL, 1998, p. 189, tradução nossa).

Ainda, como explicam as autoras, a *nouvelle danse française* testemunhava o florescimento de jovens coreógrafos, que incorporaram e desdobraram de forma original as aberturas artísticas impulsionadas pelas transformações das últimas décadas. Para Ginot e Michel (1998, p. 186, tradução nossa), na *nouvelle danse française*, à diferença das danças modernas alemãs e americanas, “é o fim dos ‘grandes mestres’ e, com ele, da elaboração de novas linguagens, das grandes rupturas, e das redefinições estéticas maiores”. A nova dança surgia em consonância com os movimentos do final do século XX, tempo de aceleração da produção de imagens ligadas ao universo do audiovisual e de superexposição do corpo, tempo em que a escrita coreográfica se sobrepunha ao texto teatral: “A especificidade francesa se deve a uma abordagem nova da emoção, à sua capacidade de inventar um movimento que reflete um instante de um estado interior, de expressar uma época confusa e cambiante” (GINOT; MICHEL, 1998, p. 186, tradução nossa).

Num momento de efervescência, desenvolveu-se, como no cinema<sup>28</sup>, uma dança de autor, figurando-se de diferentes formas e numa tendência intelectualizada.

Essa *nouvelle danse française*, hoje, chamada de dança contemporânea, conheceu um expressivo aumento de visibilidade, notadamente com Jean-Claude Gallotta, Régine Chopinot ou Philippe Decouflé. O repentino espaço dado à dança, sobretudo, midiático, contribuiu para que a aparição da nova dança fosse considerada, em especial na narrativa histórica hegemônica, como explosão.

“A historiografia dominante, apoiada em numerosos testemunhos, insistiu na necessidade de, nos anos 1980, tudo inventar, silenciando as iniciativas já realizadas nos anos

---

<sup>28</sup> Alusão ao *cinéma d'auteur*, ligado ao movimento da *nouvelle vague*, ao qual a denominação *nouvelle danse* faz referência.

1970 em termos de formação, de difusão, de sensibilização ou de criação” (PAGÈS, 2015, p. 224, tradução nossa).

Sylviane Pagès (2015), no esforço de situar esse campo coreográfico dos anos 1980, observa uma relação conturbada entre a dança contemporânea e seu passado, ao eclipsar, por exemplo, suas conexões com a história da modernidade (LAUNAY, 2006 *apud* PAGÈS, 2015, tradução nossa)<sup>29</sup>. Pagès (2015) explica que a modernidade, como já vimos com Ginot e Michel (1998), desde o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, já se fazia fortemente presente na dança francesa, tanto pelo trabalho de coreógrafos americanos, quanto por meio de saberes técnicos oriundos da *modern dance*, como os desenvolvidos por Graham, Humphrey e Limón. A autora cita os exemplos de Jerome Andrews, Jacqueline Robinson e Karin Waehner, estabelecidos na França desde os anos 1950, e de artistas franceses como Françoise e Dominique Dupuy, que, impregnados pelo contato com coreógrafos, dançarinos e pedagogos americanos, fundaram, em 1955, o *Ballets modernes* de Paris.

Pagès (2015, p. 216, tradução nossa), analisando a recepção do butô na França, observa que, nos anos 1980, tal prática reintroduziu e evidenciou a questão da história no exercício da dança contemporânea. O fato foi reforçado por um desejo que ela nomeia de “tábua rasa”: a autora identifica, no período, a premência da procura por outras filiações históricas, um movimento em que, “ao escolher seus mestres, cada dançarino constrói, para si, uma história”. O fenômeno da “tábua rasa” (PAGÈS, 2015) trespassou e constituiu o campo da dança contemporânea, não apenas para os dançarinos entusiasmados pelo butô. Como exemplo, Pagès (2015) refere-se ao texto *Effervescence and tradition in French dance*<sup>30</sup>, em que as autoras citam a obra de François Verret, criada em 1980, cujo título, *Tabula rasa*, expressa, com força simbólica, o movimento por elas chamado de “saída da história” (GORE; LOUPPE; PIOLLET, 2000 *apud* PAGÈS, 2015), testemunhando uma espécie de esquecimento histórico, que marcou esse momento da dança na França.

Pagès (2015, p. 217, tradução nossa) nota igualmente que os coreógrafos foram tomados pelo “mito do autodidatismo”. Ao empreenderem esforços de legitimação da dança contemporânea, os coreógrafos, ao mesmo tempo, “contribuíram para a emergência da noção de autor e para o reconhecimento da figura do coreógrafo, como se tudo estivesse por ser construído e como se a dança contemporânea não se apoiasse em nenhum passado”. Para a autora, assim fazendo, os artistas colaboraram para reforçar um estereótipo bastante presente

<sup>29</sup> LAUNAY, I. Réinventer l’héritage chorégraphique. La passe des carnets Bagouet: dénouer, démonter, interpréter. *Revue filigrane*, n. 3, 2006.

<sup>30</sup> Capítulo presente na obra: GORE, G.; LOUPPE, L.; PIOLLET, W. *Effervescence and tradition in French dance*. In: GRAU, A.; JORDAN, S. *Europe dancing*. 1. ed. Londres: Imprint Routledge, 2000. p. 28-47.



no mundo das artes: aquele que institui, de forma aleatória, a figura do gênio, do autodidata agraciado pelo dom, pelo talento, dotado de vocação, de criatividade.

Segundo Pagès (2015),

Esse fantasma do autodidatismo se inscreve num contexto de autonomização do campo coreográfico, da mesma forma que uma outra grande tendência presente nos processos de criação dos anos 1980, a que consiste em buscar fora da dança, como se mestres oriundos da literatura, do cinema ou do teatro fossem fornecer para a dança contemporânea a legitimidade artística de que, até o momento, ela carecia (PAGÈS, 2015, p. 217, tradução nossa).

A falta de estruturação do campo da criação e da formação, bem como a demora no surgimento de espaços dedicados à crítica em dança foram fatores que, num primeiro momento, a autora aponta para explicar o insuficiente destaque dos artistas da dança moderna francesa<sup>31</sup> e o fato de que coreógrafos em evidência nos anos 1980 pouco evocaram e reivindicaram, até mesmo ocultando, a herança da dança moderna. Em segundo lugar, como motivo de apagamento da memória dessa dança, ao citar um texto de Dominique Dupuy (2005, p. 34 *apud* PAGÈS, 2015, p. 221, tradução nossa), a autora revela que, até os anos 1980, as noções de código e de escola, atreladas ao academicismo e ao classicismo, eram tão fervorosas que a dança moderna só conseguiu legitimação por meio das “grandes escolas ‘clássicas da dança moderna’”, importadas dos Estados Unidos<sup>32</sup>.

Pagès (2015) também alega a “influência cultural” dos Estados Unidos, sobretudo, em decorrência da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria, como fator de sombreamento do trabalho dos artistas da dança moderna, que já vinham produzindo cênica e pedagogicamente na França.

É toda a dança moderna implantada na França, porém fortemente trabalhada pela modernidade nascida na Alemanha, que sofre um verdadeiro déficit de reconhecimento e de visibilidade lá onde os coreógrafos americanos obtêm cargos, nomeações e programações prestigiosas. A Segunda Guerra Mundial e sua memória, no mínimo, problemática na França, cruzam, assim, estreitamente a história da dança moderna (PAGÈS, 2015, p. 222, tradução nossa).

Pagès (2015), apoiada em relatos de Dominique e Françoise Dupuy, conta-nos que a estética da dança moderna, profundamente vinculada a uma influência alemã, foi tida como herdeira do “inimigo estrangeiro” (DUPUY, 2005, p. 21 *apud* PAGÈS, 2015, p. 223, tradução

<sup>31</sup> Sobre a observação, Pagès (2015) faz referência a COTTIAS, J. La venue de la modern dance américaine en France (1960-1970). *La Recherche en danse*, n. 3, p. 56, 1984.

<sup>32</sup> Pagès (2005), ainda com D. Dupuy, não deixa de sublinhar que, para além da hegemonia do balé clássico, as experiências ligadas ao neoclássico também contribuíram para ofuscar os artistas e as produções da dança moderna, envolvendo uma “confusão de gêneros” (DUPUY, 2005, p. 38 *apud* PAGÈS, 2015, p. 221) que fez com que o trabalho de Maurice Béjart fosse, durante um bom tempo, tomado como modelo de dança contemporânea.

nossa). A isso, soma-se o tabu em torno da participação do Estado Francês e da sociedade francesa frente à dominação alemã<sup>33</sup>.

Pagès (2015, p. 223, tradução nossa) problematiza, igualmente, o “mito da ‘explosão da dança contemporânea francesa’”, explicando que, quando se mapeia historicamente as atividades do campo coreográfico da virada da década de 1970 para a de 1980, sob o signo da explosão, resvala-se pelo entendimento equivocado de que a dança contemporânea, na França, surgiu como que sem passado – “o termo ‘explosão’ remete à teoria do big-bang, a uma criação *ex nihilo*, que se junta aos fantasmas da *tabula rasa* e do autodidatismo e que nega a atividade rica e multiforme da dança moderna” (PAGÈS, 2015, p. 224, tradução nossa)<sup>34</sup>.

Reiterando a leitura de Pagès, Papin (2017) observa que, na França, a história precursora da dança contemporânea foi abafada pela narrativa da “explosão da nova dança francesa”, a partir de 1981. Para falar da persistência dos artistas, já em atividade na década de 1970, Papin (2017) diz que

para alguns, a reivindicação para existir, que se deu nas margens, nos coletivos e nas associações, nos diversos reagrupamentos ao longo dos anos 1970, pôde encontrar continuidade em funções institucionais, que, a partir daquele momento, eram propostas, em maior número, aos artistas coreógrafos contemporâneos (PAPIN, 2017, p. 464, tradução nossa).

Assinalando, ao mesmo tempo, que, para tantos outros, as oportunidades não foram as mesmas, citando alguns artistas que tiveram que se apegar às companhias nas quais trabalhavam, vivendo uma realidade, sobretudo, em termos de recursos e proeminência, distinta daquelas encontradas nas instituições. A pesquisadora completa contando que “A carga de trabalho administrativo que a rápida institucionalização da dança engendrou fez também com que diversos coreógrafos que funcionavam mais por vontade própria do que por demanda externa ‘fossem deixados de lado’” (PAPIN, 2017, p. 464, tradução nossa).

Pagès (2015), por sua vez, reforça que o mito está intimamente ligado à política cultural empreendida junto à dança, a partir dos anos 1980, que tentou emplacar a criação como valor maior desse campo. Com efeito, a autora afirma que, devido ao desenvolvimento das estruturas e dos recursos do Ministério da Cultura, um número considerável de jovens coreógrafos puderam se beneficiar de um expressivo reconhecimento institucional, o que promoveu uma ebulição das atividades coreográficas, fazendo com que os próprios atores

<sup>33</sup> Pagès (2015, p. 222-223, tradução nossa) sublinha que só no final da década de 1990, com as pesquisas de Marion Kant e Laure Guilbert, essa perspectiva histórica foi abordada com profundidade. Para a autora, as críticas furiosas e a comoção em torno de um passado interdito mostram o quanto teria sido importante investigar de frente essas questões “para que a dança contemporânea não temesse mais se inscrever na sua história”.

<sup>34</sup> Pagès (2015, p. 224, tradução nossa), sobre o mito da explosão, remete-nos a: Ginot (1999a).

daquele momento o vivessem como um fenômeno de explosão. Assim como Papin (2017), Pagès (2015) relata que tal política desencadeou um forte movimento de institucionalização da dança contemporânea, consolidando-se na instauração dos Centros Coreográficos Nacionais (CCN), cuja direção foi conferida aos jovens criadores<sup>35</sup>.

Com efeito, durante os anos 1980, como explica Ginot e Michel (1998), essa jovem dança francesa se beneficiou de uma tradição de engajamento das políticas públicas em relação à criação artística, gozando de um caminho de conquistas obtidas pelas companhias teatrais. Neste movimento, os artistas da dança mobilizaram o Estado e as coletividades regionais, constituindo o que as autoras chamam de ‘modelo francês’, assentado na força institucional:

O início dos anos 1980 assiste à generalização de um movimento de descentralização que implanta companhias [de dança] nas Regiões, pautando-se num modelo implementado no domínio teatral vinte anos antes. Os Centros Coreográficos Nacionais, financiados pelo Estado, pela municipalidade, pela Região e/ou departamento, permitem a sedentarização e a permanência de companhias [...]. Em 1994, mais de vinte Centros Coreográficos acolhem os principais coreógrafos franceses cuja maioria emergiu entre os anos 1975 e 1985 (GINOT; MICHEL, 1998, p. 193, tradução nossa).

As autoras salientam, também, que a *nouvelle danse française* contou com um sistema complementar de subvenção para companhias fora desse circuito e com outros financiamentos, que fortaleceram as iniciativas territoriais, favorecendo, econômica e profissionalmente, a existência de muitas companhias de dança. Assim, as produções desta nova dança se tornavam cada vez mais presentes no âmbito da arte e da cultura, quando o teatro parecia, naquele momento, carecer de criatividade mais impactante.

No mesmo período, com efeito, o teatro francês, sem dúvida, padece de uma falta de criatividade. O corpo, ao contrário, está na moda; a era do clip, do desenho animado ou do videogame privilegia as formas de espetáculo que excluem o texto e onde a imagem é preponderante. A institucionalização rápida, imposta tanto pela explosão da dança na França quanto por uma tradição de politização e de reivindicação dos criadores do espetáculo nesse país, permitiu acelerar o reconhecimento de jovens artistas; o movimento continuou nos anos 1990, favorecendo o estabelecimento cada vez mais numeroso de jovens companhias (GINOT; MICHEL, 1998, p. 194, tradução nossa).

Para Pagès (2015, p. 225, tradução nossa), a responsabilidade conferida a jovens coreógrafos expressou uma aposta nas produções futuras da dança contemporânea, sem, entretanto, o reconhecimento do trabalho das gerações anteriores. A autora afirma que a política de institucionalização, conduzida, sobretudo, por meio dos CCN, carregou uma

<sup>35</sup> Segundo Pagès (2015, p. 225): “Em 1984, são fundados vários centros coreográficos, como em Montpellier, Créteil, Grenoble, La Rochelle, respectivamente atribuídos a Dominique Bagouet, Maguy Marin, Jean-Claude Gallotta e Régine Chopinot”. Sobre esse dado, a autora faz referência a: Izrine (2006).

disparidade entre apagamento do passado e investimento no futuro, institucionalizando, ao mesmo tempo, “a ausência de história da dança contemporânea, relegando a uma sombra ainda mais profunda a dança moderna, até então ativa”. Sobre o sistema de nomeação para o cargo de direção dos CCN e as contradições e desigualdades engendradas, ela continua:

Os CCN, portanto, são extremamente estruturantes do campo coreográfico e ajudam a compreender as lutas de poderes simbólicos que conduziram alguns coreógrafos ao topo e deixaram outros num esquecimento, sinônimo, às vezes, de condições de trabalho impossíveis. Não sem efeitos perversos, eles desenham uma paisagem coreográfica desigual, em termos de ferramentas de trabalho, de espaço, de apoio financeiro, de estatuto profissional e de possibilidades de difusão. Devido à grande visibilidade e a carga simbólica de uma nomeação para estar à frente de um Centro Coreográfico Nacional, a política cultural contribuiu para desenhar uma história da dança constituída de grandes nomes, de jovens coreógrafos-autores. Essa política perturbou consideravelmente a escrita de uma história desse momento estético, contribuindo para mistificá-la e amputá-la de suas fontes (PAGÈS, 2015, p. 226, tradução nossa).

Papin (2017, p. 465, tradução nossa) também endossa a análise de que, a partir dos anos 1980, a dança começou a conhecer uma dinâmica política e institucional diferente da que se exercia na década de 1970, citando o caso de artistas como Jean-Claude Gallotta e Philippe Decouflé. Ambos, por meio de nomeações e premiações institucionais ou de convites para ocupar espaços midiáticos, alcançaram um expressivo reconhecimento pouco experimentado por artistas dos anos 1970. A autora, falando de um desses casos, conta-nos que

Confiar, em 1992, as cerimônias de abertura e de encerramento das Olimpíadas de Inverno de Albertville, concebidas mais para a televisão do que para o público presente no evento, ao jovem coreógrafo Philippe Decouflé, vai também no sentido de um massivo reconhecimento da dança contemporânea no campo cultural (PAPIN, 2017, p. 465)<sup>36</sup>.

As novas dinâmicas, analisadas por Papin (2017, p. 465, tradução nossa), contribuíram para o que a autora chama de “sucesso da dança contemporânea”, comparando o triunfo desse gênero com o prestígio alcançado pelo vinho francês. Ela cita Claudine Guerrier (1997, p. 59 *apud* PAPIN, 2017, p. 466, tradução nossa) para falar sobre essa imagem cultural da dança contemporânea, cultivada, na França, na virada nos anos 1980 para os anos 1990: “Como o cinema de Eric Rohmer, os perfumes, a alta costura, a dança contemporânea é de qualidade”. M. Papin (2017, p. 466, tradução nossa) constata que os movimentos político-culturais coincidem com a chegada, em 1981, de um poder situado no espectro político de esquerda, cuja ação pode ser interpretada a partir de dupla perspectiva: ao mesmo tempo que responde a importantes demandas da classe artística da dança, também exerce a “captação [...] de uma

<sup>36</sup> Papin (2017, p. 465) cita a obra *Presse écrite et danse contemporaine*, de Claudine Guerrier (1997), que atesta o fato de que esse espetáculo gerou uma imagem positiva para a França: “Philippe Decouflé ilustrava, com brilho, o gênio francês”.

força cultural em plena expansão”. Em referência ao discurso de Jack Lang, então Ministro da Cultura da França, a autora observa que as produções da dança contemporânea foram associadas à imagem de dinamismo, fartura e sensibilidade, supostamente equivalente àquela que o governo da situação, no período, esforçava-se para veicular:

Assim, a dança contemporânea ressoava junto às ideias de renovação e de moralização políticas, de mudança, de audácia e de verdade que acompanhavam a chegada de François Mitterrand ao poder [...]. Uma política *para* a dança revela-se, portanto, ser também uma política *por meio da* dança, tanto que a imagem construída é finamente articulada a uma mensagem política global (PAPIN, 2017, p. 466, tradução nossa).

O sociólogo Patrick Germain-Thomas (2014, p. 12, tradução nossa), em artigo sobre a política da dança contemporânea na França, afirma ter ela emergido do simultâneo empenho dos poderes públicos e dos espaços de programação. Ele chama de “mercado subvencionado do espetáculo” a economia político-cultural que, progressivamente, a partir de 1970, mesclou subsídios públicos e a atividade mais ou menos livre dos setores de difusão. Ao retratar importantes acontecimentos históricos, o autor evidencia como, a partir dos anos 1980, ações políticas, comprometidas em alçar novamente a França ao patamar de referência no campo da arte e da cultura, além do mercado dos locais de produção e difusão de espetáculos, por meio da subvenção e da programação de certos grupos e artistas, tornaram possível a dança contemporânea como setor político-cultural.

O gênero passou, então, a se sustentar principalmente de recursos públicos destinados às companhias tuteladas, a exemplo do “auxílio à criação”, e do apoio das “estruturas de difusão” (GERMAIN-THOMAS, 2014, p. 11, tradução nossa), dependendo pouco, segundo o sociólogo, do retorno financeiro advindo da ponta final da cadeia de produção, ou seja, do próprio público para quem os espetáculos se davam. Germain-Thomas (2014) conta que, na gestão de Jack Lang, graças ao substancial aumento do orçamento do Ministério da Cultura, os recursos destinados para a criação coreográfica independente foram duplicados e que, entre 1980 e 1990, dezenove Centres Chorégraphiques Nationaux foram inaugurados no território francês, com grande espaço destinado à dança contemporânea. O autor observa que a ampliação da oferta coreográfica, além de envolver a renovação estética do campo, caminhou junto à implantação de um sistema econômico criado com exclusividade para sustentá-la.

Segundo Papin (2017, p. 467, tradução nossa), a denominação “*Nouvelle Danse Française*”<sup>37</sup> conferida à dança contemporânea durante o período de valorização da criação coreográfica, foi uma forma discursiva com conotação identitária para reforçar a noção de

---

<sup>37</sup> Papin (2017) remete-nos à obra *Nouvelle danse française*, de Brunel (1980).

especificidade cultural. O título, como vimos, não só ofuscou os esforços e atividades artísticas que aconteciam na França, desde o final dos anos 1960, convocando uma falsa ideia de origem, como circunscreveu à condição de atributo nacional uma larga experiência estética que, somente território francês, carregou uma heterogeneidade e afetações culturais diversas.<sup>38</sup>

Contudo, Papin (2017, p. 468, tradução nossa) não deixa de reconhecer, para além da controversa institucionalização operada pelo sistema político-cultural francês, as contribuições artísticas que uma parte da produção coreográfica promoveu durante a década de 1980. Em seu texto, a autora compartilha a leitura histórico-estética que fez Laurence Louppe, quando atesta o trabalhado inventivo que a dança faz ao reivindicar a criação de uma linguagem própria, colocando para si questões relativas à forma e ao uso das tecnologias. Louppe (1984 *apud* PAPIN, 2017, p. 467, tradução nossa) afirma que os coreógrafos dessa

geração, como François Verret e Jean-Claude Gallotta, “são os únicos a proporem uma interpretação viva e lúcida do mundo contemporâneo” e que “os dançarinos afastam as categorias obsoletas do teatro”. Para o estudo desse momento histórico da dança na França,

Papin (2017, p. 468, tradução nossa) reitera a importância de “conduzir pesquisas aprofundadas sobre os projetos coreográficos, as corporeidades, os alicerces discursivos e políticos das obras, mas também de estudar, com profundidade, o impacto das políticas culturais na criação coreográficas”.

### ***1.3.2 Campo coreográfico dos anos 1990 na França***

Em 1998, o grupo dos Signatários de 20 de agosto<sup>39</sup> escreveu a várias mãos um texto crítico, *Estado de greve em Kerguéhennec*, que problematizava os modos como, na França, as políticas culturais lidavam com a esfera feitora da dança contemporânea. Marcando uma

<sup>38</sup> Papin (2017, p. 467) acrescenta: “essa nacionalização, além disso, tem tendência a ocultar os processos coreográficos similares e tão importantes quanto, emanando da Bélgica (Anne-Teresa de Keersmaeker, a Companhia Mossoux), na Alemanha (Pina Bausch), na Inglaterra (Lloyde Newson) ou no Canadá (Édouard Lock e sua companhia La La La Human Steps)”.

<sup>39</sup> Associação de dançarinos/coreógrafos/pesquisadores composta primeiramente por: T. Bae, C. Bastin, P. Barthes, H. Cathala, C. Bourigault, L. Bonicel, B. Charmatz, D. Chamblas, J. Cima, N. Collantes, F. Compet, C. Contour, L. De Nercy, M. Doze, F. Dugied, J. Dumeix, H. Fattoumi, B. Glan-dier, O. Granville, E. Huynh Thanh Loan, E. Lamoureux, I. Launay, C. Legrand, S. Letellier, B. Lombard, A. Michard, J. Nioche, V. Nolténus, A. Normand, A. Pulcini, C. Proust, S. Prunenec, P. Quéneau, R. Ouramda- ne, F. Ramalingom, D. Rebaud, L. Touzé, M. Vincent, C. Van Maerrem, C. Wavelet e C. Zimmer. Esse grupo, depois de alguns encontros em Paris, reúne-se no Domaine de Kerguéhennec (centro de arte contemporânea dirigido por D. Zakaropoulos), nos dias 25 e 30 de julho, com “o objetivo inicial de escrever proposições para dinamizar as engrenagens das instituições no que concerne ao conjunto dos problemas que tocam o meio da dança na França: estatuto da intermitência, avaliação de projeto artístico, produção e difusão dos espetáculos, política de sensibilização, formação do dançarino, as mediações do projeto artístico, a crítica em dança”(BAE *et al.*, 1999, p. 1, tradução nossa).

posição de desobediência face aos enquadramentos institucionais, o grupo colocou em questão – a partir do exame de seus contextos particulares, mas em consonância com a conjuntura – as estruturas políticas, econômicas, jurídicas e históricas que pretendiam dar suporte à dança contemporânea nesse país, no esforço de entender e fazer entender as implicações estéticas, éticas e pedagógicas dessas estruturas, refletindo sobre os modos como afetavam a produção, formação e fruição em dança.

Esse texto foi seguido, um ano mais tarde, por uma carta aberta a Dominique Wallon (diretor de música, de dança, de teatro e de espetáculos do Ministério da Cultura da França) e aos dançarinos contemporâneos. No texto, os artistas, reafirmando uma postura crítica, denunciavam a distância entre “a lógica das estruturas institucionais e as dinâmicas artísticas” (BARTHES *et al.*, 1999/2000, p. 1, tradução nossa). Eles reivindicavam a escuta, por parte das instâncias formais, de suas prioridades e de suas proposições de funcionamento para as políticas públicas voltadas à dança contemporânea. Em um dos trechos, as regras do jogo institucional eram contestadas, sendo apontado o seguinte paradoxo: “se pela criação dos Centros Coreográficos Nacionais, o Estado ajudou a dança contemporânea nos anos 1980, ele não soube criar para si as condições de acompanhar a emergência das formas artísticas surgidas fora desse enquadramento” (BARTHES *et al.*, 1999/2000, p. 2, tradução nossa).

Para Ginot (2003, p. 1, tradução nossa), “o final dos anos 1990 foi marcado por uma crise de ‘todos’ os valores característicos da criação coreográfica dos anos 1980”. Uma geração de novos dançarinos, coreógrafos e *performers* propôs uma análise e uma reação à totalidade de um sistema, cuja principal falha era uma sufocante homogeneidade. Confirmando o que está nos parágrafos acima, a força desse movimento, segundo a autora, consistiu em questionar os funcionamentos e as afetações estéticas, políticas e econômicas do sistema que se criou a partir da produção em dança dos anos 1980:

quais normas estéticas são doravante dominantes? Quais relações de poder organizam as relações entre artistas, entre artistas e tutelas ou programadores, entre espectadores e dançarinos, etc.? Como a formação de um mercado do espetáculo é indissociável da formação de uma estética? (GINOT, 2003, p. 1, tradução nossa).

O movimento de artistas da geração *pós-nouvelle danse* denunciava um mercado saturado e avesso a novos participantes, deflagrando ações políticas acompanhadas de teorizações sobre o campo da dança contemporânea. Tudo conduzido pelos próprios artistas que almejavam a implantação de outros espaços e modos de produção. Do movimento contestatário, surgia uma comunidade de artistas da dança animada por certa rebeldia e que coexistiu, como explica Ginot (2003), com artistas da geração *nouvelle danse*. Num primeiro

momento, a comunidade ocupou espaços intermediários, alternativos às estruturas institucionalizadas – como festivais, cenas nacionais, conservatórios – que deram suporte ao florescimento da *nouvelle danse française*.

Para sintetizar as reivindicações dessa viragem estética, ética e política na dança francesa na segunda metade dos anos 1990, Ginot (2003, p. 2, tradução nossa) retoma as palavras de Yvonne Rainer, referência incontornável para muitos artistas da geração pós-*nouvelle danse* na França: “não ao espetáculo, não à coreografia, não à interpretação, não à teatralização, não ao drama”. Em tom de manifesto, chacoalhando o chão da dança contemporânea francesa, uma multiplicidade de trabalhos – inclassificáveis em categorias outrora estabelecidas e que, até então, conferiam certo lastro para se pensar nas especificidades da dança contemporânea – foi tomando a cena, investindo-a com obras de artistas ditos ‘anti-espetáculo’:

Acompanhando estruturas misteriosas de partitura derivada de um dispositivo informático e de posturas de yoga, Myriam Gourfink, sozinha ou em grupo, desloca-se numa tal lentidão que seu movimento é quase invisível. Jérôme Bel, em *Jérôme Bel* (1995), expõe corpos nus, decaídos numa trivialidade inconfessável: dobras, vermelhidões, urinas... Em *Distribution en cours* (2000), Emmanuelle Huynh leva à cena um improvável bricabraque de objetos coletados por seu parceiro Christian Rizzo; este transforma cena de teatro e corpos de dançarinos em vitrines de exposição em *Et pourquoi pas, bodymakers, falbalas, bazar, etc., etc...?* (2001). Muitos não dançarinos investem a cena, expondo, assim, suas presenças não virtuosas, mas também espetacularizando suas práticas intelectuais, técnicas e outras (em 2001, Laurence Louppe, crítica e historiadora, participa dos *Dispositifs* de Alain Buffard; a psicanalista Sabine Prokhoris aparece de cartomante em *Boissy 2* de Cécile Proust, e Isabelle Launay e Hubert Godard “performam” uma reflexão sobre a história da dança em *Faculté* de Boris Charmatz...) (GINOT, 2003, p. 2, tradução nossa).

Sobre tais experiências estéticas, observa-se a proposição de uma presença outra para o corpo em cena, escapando dos mecanismos de espetacularidade que ainda marcavam a produção em dança até então. Ao tratar do período, Pagès (2020) fala de uma “revisão de várias fantasias”<sup>40</sup> que animaram a elaboração do gesto e da cena até o momento histórico aqui em exame, como a rapidez de execução do movimento e o virtuosismo técnico. Pagès (2020) também atenta para o fato de que esses artistas demonstravam forte preocupação com a dimensão formativa, com a preparação corporal e com valores pedagógicos que engendravam possibilidades de corpo para a cena. Nas proposições formativas e cênicas desses artistas, ela observa a recorrente presença de métodos de educação somática e de práticas de yoga entrelaçadas à dança. A pesquisadora lembra, também, que, naquele

<sup>40</sup> Isto se dá durante uma aula da disciplina *História da dança na França*, em 10/12/2020, da qual participei como pesquisadora convidada. Neste tópico, todas as citações à Sylviane Pagès têm a mesma referência.



momento, a pesquisa cênica foi, em muito, trespassada pela noção de “estado de corpo”<sup>41</sup>, mais do que pela produção de movimento (na qualidade de signo reconhecível de uma linguagem de dança predeterminada). Pagès (2020) relata igualmente que esses artistas problematizaram “os modos de vida e de trabalho”, indagando o funcionamento das instituições e reivindicando a presença de artistas da dança dentro dos ambientes institucionalizados.

Citando alguns trabalhos<sup>42</sup>, como os de Myriam Gourfink, Xavier Le Roy, Emmanuelle Huynh, Boris Charmatz, Rachid Ouramdane, Jerome Bell, Alain Buffard, Anne-Karine Lescop e Loïc Touzé, Pagès (2020) pontua alguns rastros estéticos nos processos de criação dessa geração: a aposta no processo em detrimento do produto definitivo; a concepção da dança como dispositivo plástico; a ênfase no trabalho da horizontalidade espacial, rompendo com o privilégio da verticalidade; investigação da temporalidade, experimentando, por exemplo, um tempo dilatado e operando com a sucessão de ações; o embaralhamento da percepção por meio de operações tais como as práticas de superposição e de ‘recobrimento’ dos corpos; uma nudez agravada, radicalizando a exposição do corpo nesta situação.

Para a pesquisadora, experimentando a dança como imagem, manifesto, ajuntamento poético, texto e performance, as demarcações entre as linguagens artísticas foram ainda mais drasticamente diluídas em relação às proposições da *nouvelle danse*, assim como ocorre a dessacralização do dançarino, na condição de corpo técnico, expert em determinado gênero de dança. Como verifica Ginot (2003), a geração pós-*nouvelle danse* tentou se esquivar de um sistema de valor pautado na originalidade, na autenticidade, subvertendo, e até mesmo pervertendo, as categorias de criação, criador, cena e público. Esses artistas reivindicaram, em seus trabalhos, a força estética da cópia, da imitação e da simulação. A cena passou, então, a ser habitada por uma miríade de corpos, discursos e linguagens que reinventaram, à francesa,

---

<sup>41</sup> Entendo, aqui, estado de corpo como ativação de certo “estado de presença” (LOUPPE, 2007, p. 77), um modo singular de atualizar a presença do corpo, ela mesma ligada a “[...] fenômenos de projeção, de ficções internas, de decomposições, de reconstruções imaginárias e orgânicas” (CHARMATZ; LAUNAY, 2002, p. 31 *apud* LOUPPE, 2007, p. 75, tradução nossa). Portanto, a qualidade de presença, mobilizada por um estado de corpo, parece estar em rigorosa afinidade com o funcionamento ficcionário da sensorialidade em seus processos quiasmáticos de produção de imaginário, tal como sugere Bernard (2001). Ainda, a partir da Análise do Movimento, sobretudo com Godard (2001), Kuypers *et al.* (2010) e Hinz (2017), compreendo a construção de estados de corpo em estreita ligação com o funcionamento tônico-expressivo e tônico-afetivo da corporeidade, onde as funções sensório-motoras do corpo se coordenam por meio do pré-movimento. Há, aí, um jogo de modulação do tônus corporal como conjunto de estados de tensão que percorrem as diferentes estruturas corporais e que se conectam intimamente com os estados afetivos e emocionais.

<sup>42</sup> Alguns exemplos de criações dessa geração: *Waw* (1998) e *Überengelheit* (1999) de Myriam Gourfink; *Self unfinished* (1998) de Xavier Le Roy; *Múa* (1995) de Emmanuelle Huynh; *Con fort fleuve* (1999) e *Aatt enen tionon* (1995), de Boris Charmatz; *Jérôme Bel* (1995), de Jerome Bel; *Good boy* (1998), de Alain Buffard; *100 % Polyester* (2000), de Christian Rizzo; *Skull kult* (2002), de Christian Rizzo e Rachid Ouramdane.

uma herança decorrente da produção nova-iorquina dos anos 1960 e 1970, estimulados por alguns encontros decisivos e catalizadores entre artistas franceses e americanos<sup>43</sup>.

Outra marca importante dessa nova geração, como nos relata Ginot (2003), diz respeito à força do trabalho coletivo<sup>44</sup>. Os artistas passaram a colaborar entre si, assumindo diferentes papéis em função de projetos com desenhos temporários: as hierarquias mais duras entre as figuras que compõem a criação foram abolidas, promovendo dissoluções das bem estabelecidas categorias, principalmente, de dançarino, coreógrafo, cenógrafo e produtor. A própria estabilidade da definição de obra coreográfica foi posta em xeque pelo questionamento das noções de pertencimento e de autoria, já que a criação, mais do que nunca, estava sendo realizada a vários corpos, quanto pelos parâmetros que certificavam o valor artístico de um trabalho de dança.

A escrita coreográfica dá lugar ao ‘dispositivo’ (*Bord* de Emmanuelle Huynh em 2001), à gestualidade, a comandos de improvisação (*Algo Sera*, de Nathalie Collantes, em 2001). A natureza do que delimita uma «obra» mudou, assim como ela mudara com os modos de composições aleatórias de Cunningham, com as aventuras gravitacionais de Trisha Brown, etc. (GINOT, 2003, p. 3, tradução nossa).

### ***1.3.3 Criação do Departamento de Dança da Universidade de Paris 8: “Ensinar e pesquisar = experimentar”<sup>45</sup>***

A partir do breve panorama apresentado, importa observar que, na França, com esses movimentos ligados às experiências da *nouvelle danse française* e da geração seguinte, a dança vai saindo de certo mutismo. Instiga-se um apetite intelectual, produz-se conhecimento teórico com/por meio de experiências de criação e formação em dança, questionando os aspectos estéticos, éticos, políticos e econômicos que as atravessam: “a ‘criação’ ou o trabalho artístico se entende como trabalho intelectual tanto quanto trabalho sensível, e ela se organiza num plano conceitual e discursivo tanto quanto no plano do gesto” (GINOT, 2003, p. 3, tradução nossa).

<sup>43</sup> Como relata Ginot (2003), Yvonne Rainer foi chamada pelo grupo *Quatuor Knust* para recriar, em 1996, seu trabalho *Continuous project altered daily* e, também, o *Satisfyin’lover*, de Steve Paxton. Ainda, em 1995, Ann Halprin, proeminente, figura da dança pós-moderna americana, colabora com Alain Buffard, acontecimento que, segundo o próprio artista, será de grande relevância, para suas criações. Sobre esse encontro, ver o filme *My lunch with Anna*, produzido por Alain Buffard (2005), disponível em: <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/my-lunch-anna-0>. Acesso em: jan. 2021.

<sup>44</sup> Surgem, aliás, alguns coletivos de ação política e artística, reunindo dançarinos, produtores, administradores. Ginot (2003, p. 3) nomeia alguns: reuniões de Pelleport, os Signatários de 20 de agosto, Espaço comum e Prodança.

<sup>45</sup> Título de um dos tópicos do texto *Le Département de Danse de l’Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis: quelques repères*, publicado na revista eletrônica *Recherches en Danse*, em 2014, escrito pelas professoras: Christine Roquet, Isabelle Ginot, Julie Perrin, Isabelle Launay, Mahalia Lassibille e Sylviane Pagès.

Os artistas, a partir das experiências dos anos 1970, 1980 e 1990, parecem vir tomando, para si, o poder de produção dos discursos sobre os seus processos e sobre as próprias criações e as de seus pares, como no caso dos discursos que acompanham e/ou são disparados pelas produções artísticas. Considerando, sobretudo, a geração dos anos 1990, Ginot (2003, p. 5, tradução nossa) levanta uma questão: “mas como acompanhá-la [a criação em dança contemporânea] sem produzir um ‘discurso de autor’ que perpetua as categorias de crítica, de criador, de obra?”.

Diante de tais problematizações, o Departamento de Dança da Universidade de Paris 8 se inscreve no terreno da dança contemporânea francesa em consonância com as transformações do campo da criação coreográfica. Num movimento, embora institucional, atento ao que ressoava dos corpos e espaços de criação em dança, para Roquet (2020)<sup>46</sup>, a intenção de Bernard ao fundar o Departamento de Dança

era de poder dedicar um departamento à pesquisa junto aos próprios coreógrafos [...]. A interrogação de M. Bernard era de fato uma interrogação estética: a análise de obras, análise de processos de criação e o desejo de que os artistas encontrassem um espaço para construir, eles mesmos, seus próprios discursos sobre seus trabalhos. Enfim, era essa a ideia inicial (ROQUET, 2020, informação verbal).

Na França, como assinala Julie Perrin (2019), entre os anos 1980 e 1990, a dança se firmou institucionalmente, especialmente na Universidade de Nice e na de Paris 8 Saint-Denis. No entanto, o importante passo de legitimação da dança no âmago das instituições não se encerrou em si mesmo, desencadeando um movimento ainda maior, tão importante quanto à criação de percursos formativos em dança nas universidades supracitadas. A investida institucional assumiu, sobretudo, uma atitude crítica, com intenção de transformar, constantemente, o pensamento acerca da pesquisa e da formação em dança.

[Michel Bernard e Hubert Godard] souberam criar esse departamento [na Universidade de Paris 8] não a partir do simples esforço em “obter” a criação e os meios de existência de um departamento universitário, mas a partir de uma questão formulada de tal modo que a torna sempre irresolúvel: o que pode ser um departamento de dança na Universidade? E em que ele pode ser útil à própria dança? Um dos aspectos atuais da ética de nosso departamento é o questionamento sobre a *eficiência política* do trabalho teórico e da pesquisa (GINOT, 2006 *apud* PERRIN, 2019, p.7, tradução nossa).

Foi assim que, em 1989, Bernard inaugurou um percurso formativo em dança na Universidade de Paris 8, na Unidade de Formação e de Pesquisa (UFR) de Artes e Filosofia. Na ocasião, o departamento era conduzido por um comitê que contava com artistas e pesquisadores com a intenção de apoiar Bernard em sua empreitada: Georges Appaix,

<sup>46</sup> Em entrevista a mim concedida, em 19/11/2020.

Stéphanie Aubin, Christian Bourigault, Susan Buirge, Odile Duboc, Hubert Godard, Laurence Louppe, Jean-Marc Matos, Odile Rouquet, Jackie Taffanel, Christine Gérard e Jean Pomarès. Como assinalam atuais professoras/pesquisadoras dessa formação:

Esse impulso fundador coloca o departamento a serviço dos artistas: um departamento nômade, descentralizado, em consonância com as práticas e as questões artísticas contemporâneas. Esse projeto vai deslocar e reposicionar a relação entre o meio coreográfico e a universidade (GINOT *et al.*, 2014, p. 1, tradução nossa).

Para reiterar o desejo de Bernard de promover um ambiente de pesquisa em dança a partir das práticas artísticas, desmontando hierarquias entre prática e teoria, entre pesquisa universitária e pesquisa artística, Trisha Brown foi convidada, ainda no primeiro ano, para inaugurar a consolidação desse projeto formativo, ministrando uma oficina e quatro conferências ao lado de Laurence Louppe e Denise Luccioni. Em 1992, Hubert Godard foi nomeado mestre de conferências<sup>47</sup>, como reconhecimento de seu percurso profissional, sobretudo, como pesquisador em Análise do Movimento, passando a dirigir o departamento e permanecendo, entre 1992 e 1998, como o único professor titular, junto a Bernard. Em 1993, graças aos esforços empreendidos de Michel Bernard, Robert Crang e Simone Clamens para o reconhecimento dos estudos de dança na Universidade, o Diploma Universitário se transformou em Licenciamento em Dança, alçando a dança ao mesmo patamar que as outras artes no seio da Instituição Universitária. Em 1999, uma sala de dança de 150m<sup>2</sup> foi construída no campus, possibilitando acolher as práticas de estudantes e professores que, até aquele momento, tinham que estabelecer acordos com outros espaços – como com a *Maison de Quartier de la Plaine Saint-Denis* – para o acontecimento das aulas e demais atividades de experimentação corporal.

Desde o ingresso de Hubert Godard, outros professores, de forma progressiva e sucessiva, vêm constituindo o corpo docente desse departamento: as mestras de conferência Isabelle Launay (de 1998 a 2008), Isabelle Ginot (de 1999 a 2007), Christine Roquet (a partir de 2003), Julie Perrin (a partir de 2008), Sylviane Pagès (a partir de 2010) e Mahalia

---

<sup>47</sup> Trata-se de um professor do ensino superior, nas universidades públicas da França, que, assim como o Professor de Universidade, compõe o quadro de professores-pesquisadores. É necessário obter uma habilitação do Conselho Nacional das Universidades (CNU) para se tornar mestre de conferência. Ainda, para se candidatar a essa categoria, é preciso possuir um doutorado, justificar no mínimo 3 anos de atividade profissional, além das atividades de ensino e pesquisa, como também já ser um professor associado com carga horária plena e pertencer a um corpo de pesquisadores de um estabelecimento público.

Lassibille (a partir de 2013). E os professores de universidades<sup>48</sup> Michel Bernard (de 1989 a 1995), Isabelle Ginot (a partir de 2007) e Isabelle Launay (a partir de 2008).

Estabelecendo forte conexão entre dança e filosofia, desde os anos iniciais, Bernard inaugurou um seminário, com duração de seis anos, intitulado *Fontes, materiais e mecanismos da escrita coreográfica*, concentrado numa “abordagem filosófica da ‘corporeidade dançante’” (GINOT *et al.*, 2014, p. 3, tradução nossa). O seminário prosseguiu, com diferentes recortes temáticos e investigativos, com professores como Frédéric Pouillaude, Marie Bardet e Katharina Van Dyk.

A partir de 1991, os estudos sobre o trabalho do dançarino, o funcionamento de sua expressividade, seus modos de treino e estilos de interpretação ganharam um importante espaço no departamento, organizando-se no eixo Análise do Movimento e das Técnicas do Corpo e da Dança, a partir das pesquisas de Hubert Godard, Roland Platel e, em seguida, de Christine Roquet e de outros pesquisadores. Desde 2008, esse eixo também oferece um diploma universitário de Técnicas do Corpo e Mundo do Cuidado, sob a direção de Isabelle Ginot.

Iniciadas por Laurence Louppe (1938-2012), em 1990, a História da Dança e a Análise das Obras Coreográficas constituem um terceiro eixo de estudos do departamento, contando, desde a sua implantação, com as pesquisas das professoras Isabelle Ginot, Isabelle Launay, Julie Perrin, Laetitia Doat, Denise Luccioni e Annie Suquet. Esse eixo abriga, ainda, estudos sobre os Sistemas de Transcrição do Movimento, com investigação de diferentes professores, a exemplo de Simon Hecquet.

As pesquisas no âmbito da História da Arte e da Música, em seus diálogos com a dança, foram desenvolvidas, sobretudo, junto ao trabalho dos professores Laurence Louppe, Hervé Gauville, Sigrid Pawelke, Armando Menicacci e Gianfranco Vinay. Em 2002, Armando Menicacci, com Emanuele Quinz e Andrea Davidson, desenvolveu o Laboratório Midiadança, abrigando pesquisas acerca da criação em videodança. A antropologia da dança também vem se integrando, pouco a pouco, ao departamento, especialmente, desde 2006, com Mahalia Lassibille e Isabelle Clair, contando igualmente com os professores estrangeiros Mark Franko, (Nova Iorque), Christine Greiner (São Paulo), Andrée Grau (Londres), Sylvie Fortin e Silvy Panet-Raymond (Montréal).

Desde a sua criação, o Departamento de Dança da Universidade de Paris 8 convidou grande número de artistas para contribuírem na qualidade de professores. Entre eles,

---

<sup>48</sup> Professor, cuja categoria permite maior dedicação à pesquisa, com a exigência de concurso, diploma de doutorado e ampla experiência como Mestre de Conferências.

Stéphanie Aubin, Brigitte Asselineau, Christian Bourigault, Susan Buirge, Georges Appaix, Anne Collod, Fabienne Compet, Odile Duboc, Christine Gérard, Christophe Haleb, Latifa Laabissi, Jennifer Lacey, Joris Lacoste, Xavier Le Roy Anne-Karine Lescop Cécile Louvel, Julie Nioche, Laurent Pichaud, le Quatuor Albrecht Knust, Jeanne Revel, Fabrice Ramalingom, Hervé Robbe, Jackie Taffanel, Pascale Tardif, Mark Tompkins, Loïc Touzé, François Verret e Gyohei Zaitzu. Contou com aulas e oficinas regulares de técnicas corporais com os artistas Dominique Brun, Dominique Dupuy, Martin Kravitz, Sophie Lessard, Isabelle Marteau, Michèle Rust, Didier Silhol e Karin Waehner.

A partir deste resumo histórico, constata-se que a pesquisa acadêmica, sob diversas dimensões do trabalho artístico, foi motivação constante desde o projeto de formação conduzido por Michel Bernard, na Universidade de Paris 8. O projeto abarca os processos artísticos de criação e de formação como “lugar de produção teórica em si”, assumindo “a elaboração de uma pesquisa e de um ensino guiados por um pensamento crítico voltado para a análise das necessidades do meio profissional” (GINOT *et al.*, 2014, p. 2, tradução nossa).

Portanto, o pensamento formativo de Michel Bernard, continuado pelo atual corpo docente, afina-se com as reivindicações e reflexões advindas do movimento crítico da geração de artistas da dança da segunda metade dos anos 1990. Nele, a formação não estava apartada da criação, da produção e da fruição em dança, sendo a primeira, como salienta Pagès (2020), um pilar para se discutir políticas de criação, em alinhamento com políticas de ensino empenhadas em possibilitar a emergência de dançarinos autores/criadores.

Creio ser possível afirmar que as investidas artístico-filosóficas balizadoras do percurso universitário em dança instaurado na Universidade de Paris 8, deram-se – e ainda se dão – apoiadas na obstinação político-pedagógica de considerar a docência e a pesquisa acadêmica como atividades de criação. Criação que abrange a compreensão ampliada das possibilidades de atuação do artista da dança, tendo, como sublinha o subtítulo deste tópico, a experimentação, a invenção de modos de acompanhamento pedagógico e de processos de pesquisa como denominadores comuns das experiências ali ensinadas.

#### **1.4 A obra**

Em tal perspectiva de arte e ensino, a obra *Da criação coreográfica* (BERNARD, 2001) – contando inclusive com artigos derivados de comunicações realizadas no espaço formativo acima tratado – aparece como produção que emerge da escuta desse campo coreográfico da dança contemporânea francesa. Como proposição teórica instigada pela

prática artística, a obra dedica boa parcela de seus escritos a um exame refinado do que, para o autor, seriam elementos fundantes da criação coreográfica.

Como apresento neste tópico, Bernard (2001) compartilha análises e problematizações acerca dos modelos cognitivos e discursivos que sustentam, no pensamento hegemônico ocidental bem como no campo da dança, entendimentos sobre corpo, sensação e percepção. O autor questiona as implicações desses modelos nas políticas de criação, fruição e formação em dança, propondo, em contraponto, pensar em tais noções a partir de uma concepção singular de corporeidade e de temporalidade. Dessa forma, Bernard (2001) delinea o que seria o território de acontecimento e a matéria específica do ato de dança, considerando-o como orquestração das temporalidades que movem a corporeidade e o conjunto de suas ficções sensoriais. É construindo tramas conceituais, ao mesmo tempo em que toma diferentes obras artísticas contemporâneas como referência, que o filósofo analisa possibilidades de criação nas interlocuções entre dança e outras organizações poéticas, como o texto escrito, a música e a imagem.

Ao procurar, portanto, esquivar-se do conceito tradicional de corpo e seus determinismos orgânicos, quanto das formulações puramente fenomenológicas e psicológicas, Bernard (2001), sublinhando a corporeidade como rede intensiva e espectral, movida constantemente por uma dupla originalidade histórica, individual e cultural, permite discernir, no interior do próprio sentir, as operações de variação e de mudança de um poder ficcionário e autoafetivo. Este poder, segundo Bernard (2001, p. 116), produz uma “temporalidade imanente e intrínseca” à experiência sensório-perceptiva. O movimento é gestado numa contínua projeção da sensação, de seu “desdobramento fictício” e em seu funcionamento cruzado, num simulacro.

Como afirma Perrin (2019), a publicação francófona em dança era praticamente inexistente antes da criação, em 1985, pela Editora Chiron, da coleção *La recherche en danse* e das publicações da editora belga *Contredanse*, que publicou a revista *Nouvelles de danse*, entre 1990 e 2000, tendo também publicado, em 1999, *Poétiques de la danse contemporaine*, de Laurence Louppe. A pesquisadora também aponta a importância, a partir de 1999, das Edições do *Centre National de la Danse*, com a publicação da tese de doutorado de Isabelle Ginot (1999b) e, em 2001, com a edição do livro *Da criação coreográfica*, de Michel Bernard.

Para Roquet (2020)<sup>49</sup>, as pesquisas de Bernard, que nutriram os escritos do livro aqui traduzido, foram e ainda são referências para o desenvolvimento das produções acadêmicas do Departamento de Dança da Universidade de Paris 8. Sobre a obra *Da criação coreográfica* (BERNARD, 2001), Roquet (2020) afirma que, para ela, trata-se de um pilar e de uma referência incontestável, explicando que, nessa obra, o autor fundou boa parte de um pensamento que tem sido, desde a sua emergência, desdobrado, retomado e tensionado por outros pesquisadores, a exemplo de suas reflexões críticas sobre a noção de corpo, a elaboração da teoria do imaginário e da alteridade e, sobretudo, a teoria do sentir<sup>50</sup>:

Entre o corpo e o sentir, temos ‘tudo’ com Michel Bernard [...]. O que fazemos não se sustenta sem seu chão, seus fundamentos epistemológicos. Quer dizer, a sua crítica ao conceito de corpo, a imbricação por ele sugerida entre o agir e o sentir, as suas teorias do imaginário e da alteridade fazem com que, por exemplo, Hubert Godard tenha um grande reconhecimento pelo seu trabalho (ROQUET, 2020, informação verbal, tradução nossa).

Por outro lado, Roquet (2020, informação verbal, tradução nossa) sublinha o reconhecimento mútuo entre esses pesquisadores, ambos de grande relevância para a pesquisa em dança na França, atestando que Michel Bernard dizia: “Se você olhar o mar, eu sou uma pequena barca que nada sabe fazer e Hubert, seu trabalho, é uma lancha que corre lá na frente em alto mar e que estará sempre à frente de todo mundo. Cada um reconhecia a importância fundamental do trabalho do outro”.

A pesquisadora explica que, a seu ver, para a noção de percepção na dança, mesmo com as expressivas contribuições de muitos outros filósofos e pesquisadores do campo das neurociências, as proposições de Bernard (2001, informação verbal), em *Da criação coreográfica*, permanecem extremamente relevantes, pois “insistia em desenvolver pesquisas e reflexões que estivessem minimamente conectadas ao campo da dança, às necessidades, aos

<sup>49</sup> Em entrevista a mim concedida, no dia 19/11/2020. As considerações de Christine Roquet (2020), no tópico sobre a obra *Da criação coreográfica* (BERNARD, 2001), são oriundas dessa entrevista.

<sup>50</sup> Bernard (2001) substantiva o verbo *sentir* enquanto ação, ato dinâmico, contingente e paradoxal, que não se reduz a um estado de passividade. Desse modo, ele se distancia de algumas concepções e abordagens, sobretudo das ontológicas e cognitivas, de Platão à Kant, passando por Descartes, que definiram a sensação como “um estado receptivo ou impressivo” (BERNARD, 2001, p. 116), sustentando perspectivas idealistas, racionalistas e psicologistas. Bernard (2001) se alinha mais com a abordagem fenomenológica de Erwin Straus (1989), quando, a partir de Merleau-Ponty (1964) e da obra *Du sens des sens* (STRAUS, 1989), tenta se desviar da abordagem cartesiana e situar o *sentir* na relação primordial do ser com o mundo, “como um modo de comunicação’ direto, selvagem e irracional com o meio” (BERNARD, 2001, p. 106). Segundo Bernard (2001, p. 106), para Straus, o sentir é entendido como “experiência originária e empática”, que enreda ser e mundo, ao mesmo tempo que os constitui como instâncias do vivente. Portanto, para esse filósofo e neuropsiquiatra, o sentir carrega “uma dimensão existencial da relação vital”, é o que confere as “espessuras” (STRAUS, 1989 *apud* BERNARD, 2001, p. 105-107) das instâncias sentiente e sentida. Por esta razão, como explica Bernard (2001, p. 105), Straus fala do “sentir”, em vez de “sensação”, para, justamente, distinguir sua abordagem de uma compreensão redutora desse fenômeno, apenas enquanto “simples reflexo enganador do ser ou como forma primitiva de conhecimento”.



discursos, às questões que emergiam do fazer artístico”. Roquet (2020) diz ainda que Bernard mantinha um profundo respeito à história do pensamento filosófico ocidental e que a estruturação metodológica de seu pensamento – urdindo todo um panorama histórico-filosófico para, em seguida, tratar o problema do corpo na dança – revela o reconhecimento da importância das produções de filósofos e outros teóricos que o precederam.

Sobre essa forma de organização das reflexões vistas na obra *Da criação coreográfica*, em que Bernard (2001) elabora várias revisões críticas, um amplo arcabouço teórico, Rolando Huesca (2003, p. 2, tradução nossa) lança a provocadora pergunta: “Michel Bernard não nos entrega mais uma reflexão sobre a ‘corporeidade’ do que um manuscrito sobre a criação coreográfica, como anuncia o título?”. Mesmo sugerindo, judiciosamente, que Bernard (2001) não entrega o que seria esperado em relação às expectativas geradas pelo nome dado ao livro, Huesca (2003, p. 2, tradução nossa), extrapolando o campo da estética, qualifica o ensaio de “sábio e culto”, e, no que se refere às provocações que ele mesmo faz, exclama que

Pouco importa! Essas reservas em nada afetam o alcance das análises avançadas, pois, para o pesquisador de ciências humanas, esse texto brilha também pelo seu aspecto estimulante. Propondo suas grades de análise, ele oferece, por meio da ‘penetração analítica’ de seu objeto, úteis alicerces, a serem criticados ou usados, para desenvolver estudos de história, de sociologia ou de psicologia que tenham o cuidado de não ocultar o problema da ‘corporeidade’ (HUESCA, 2003, p. 2, tradução nossa).

Ainda na sua crítica, Roland Huesca (2003, p. 1, tradução nossa) reconhece o relevante papel de “princípio de conhecimento” operado pelo conceito de corporeidade, caracterizando-o como “um fundo original que permite compreender os fenômenos empíricos que se manifestam nos comportamentos dançados”. Além disso, ele enumera, como matéria de análise do livro, o “ato de dançar, a dinâmica sensorial, o ‘poder ficcionário’ do corpo, o processo de criação ou, ainda, de recepção do espetáculo coreográfico”.

Ao examinar como esta obra, aqui em estudo, se insere na produção textual do autor, é bom notar que a obra *O corpo* (BERNARD, 1995) já surge como um primeiro ensaio teórico, no qual o filósofo empreende uma “viagem analítica e crítica sobre as diferentes abordagens que pretendem identificar, compreender e explicar nossa experiência corporal, mistificando-a insidiosamente e sub-repticiamente” (BERNARD, 2002, p. 523, tradução nossa).

Em 1976, na sua tese (supracitada) sobre a expressividade do corpo, Bernard faz uma exploração mais aprofundada que marca, como o próprio autor pretende, o seu ingresso definitivo no campo da estética. Nessa pesquisa, o filósofo busca averiguar a pertinência da

sua hipótese, que examina a “inadequação e o caráter falacioso, e até fundamentalmente perverso, do conceito ocidental de ‘corpo’” (BERNARD, 2002, p. 523, tradução nossa).

Em 1989, Bernard participa de um colóquio internacional em Montréal com a apresentação de uma comunicação cujo título, *Da corporeidade como “anticorpo” ou da subversão estética da categoria tradicional de “corpo”* (tradução nossa), sintetiza o eixo de sua pesquisa até aquele momento. O texto foi publicado em 1991 pela Universidade do Québec, compondo obra coletiva sob o infeliz título – como o próprio Bernard pondera – *O corpo reunido* (BERNARD, 1991, tradução nossa). A infelicidade dessa designação é que a motivação do discurso do filósofo era mostrar como a arte contemporânea simultaneamente coloca em xeque o entendimento de corpo, como unidade definitiva, e desmantela este conceito em proveito do de *corporeidade*. Como explica o autor, este último “se define, à maneira de Anton Ehrenzweig, como espectro sensorial e energético de intensidades heterogêneas e aleatórias” (BERNARD, 2002, p. 524, tradução nossa).

No texto acima citado, correspondente à comunicação em Montréal, Bernard (1991) atenta para as implicações ideológicas e axiológicas do uso da palavra corpo. Segundo o autor, essa palavra projeta, na experiência vivida, pelo mecanismo da linguagem, uma sujeição às exigências de uma “intencionalidade significante”. Isto se daria por meio de operações de identificação e de cognição, funcionando como instrumentos de poder: “essa palavra engaja, *a priori* e radicalmente, o modo existencial de seu enunciador, quer dizer, a maneira de perceber, de expressar, de agir, de pensar e, obviamente, de falar, modelada e difundida por uma cultura” (BERNARD, 2002, p. 254, tradução nossa).

O texto *De la corporéité comme ‘anticorps’ ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de ‘corps’* inaugura, como primeiro capítulo, o livro *Da criação coreográfica* (BERNARD, 2001). A obra mostra um compilado de escritos surgidos por ocasião de conferências na Universidade de Paris 8 e em outros espaços formativos, como na Universidade de Nice. A estes escritos, somam-se artigos publicados em revistas reconhecidas como prestigiosos veículos de difusão do pensamento contemporâneo em artes e em dança, como *Nouvelles de danse* e *Marysas*. Ainda, esses textos preexistentes são acrescidos de outros que compõem a obra em exame. Nela, Bernard (2001), de modo audacioso, trilha um caminho para a compreensão das possibilidades estéticas e das implicações artísticas e políticas do que chama de agentes e elementos da criação coreográfica. Porém, na pavimentação de tal caminho, o autor apresenta, como um pré-movimento<sup>51</sup>, uma

---

<sup>51</sup> Hubert Godard (2001) chama de pré-movimento o agenciamento do peso que cada corporeidade faz em relação à gravidade. Essa organização, sempre em negociação frente às cambiantes circunstâncias da vida, é

argumentação adensada e exaustivamente referenciada acerca da corporeidade dançante e de suas operações sensório-motoras, perceptivas e expressivas.

A primeira unidade do livro, compreendendo seis capítulos e intitulada *A corporeidade dançante*<sup>52</sup>, dedica uma longa investigação das matérias primeiras de um projeto coreográfico: a *corporeidade dançante*, o *acontecimento da dança*, o *processo perceptivo* e o *funcionamento da sensorialidade*. Aqui, ele desenvolve a noção de *corporeidade* e expõe uma análise semântica da palavra *organismo*, perscrutando as abordagens epistemológicas predominantes na formulação de acepções para esta palavra. Ainda nessa parte da obra, Bernard (2001) indaga-se sobre o advento da dança, introduzindo uma interlocução privilegiada com o pensamento de Paul Valéry (1960a) e fazendo uma análise do corpo em situação de espetáculo. O autor também consagra essa primeira unidade à investigação do trabalho da sensorialidade, afirmando a articulação entre dizer, sentir e agir. Bernard (2001) sublinha, desse modo, as conexões entre o funcionamento da corporeidade e da sensorialidade na realização e percepção do ato dançado e nos processos de criação coreográfica.

Na segunda unidade, *O processo de criação coreográfica*, o autor adentra a materialidade dos processos de criação coreográfica, com quatro temas de discussão que tratam da relação entre a singularidade da dança e procedimentos de criação e de produção estéticas oriundos de algumas práticas artísticas: *dança e texto*; *dança e imagem*; *dança e musicalidade*; *dança e aleatoriedade*.

Na terceira unidade, *O processo de recepção e de memorização*, na esteira das proposições levantadas acerca da corporeidade dançante e de seus funcionamentos sensório-motores e perceptivos, são abordados os processos de recepção e de memorização ligados às experiências de fruição de obras coreográficas. Bernard (2001) aponta a reescrita de uma obra por meio do jogo perceptivo do espectador, que, por sua vez, percebe as proposições coreográficas a partir de suas histórias individual e coletiva, interferindo, assim, na recepção da produção artística.

---

produtora de atitudes que conferem um “colorido” (ROQUET, 2017, p. 263) ao gesto. O pré-movimento é assegurado pela camada profunda de nosso sistema muscular, envolvendo os “músculos gravitacionais” (GODARD, 2001, p. 14) que, em grande parte, não seguem a ordem consciente da vontade. Desse modo, por estarem em estreita ligação com nossas paisagens afetivas e emocionais, os músculos profundos, agenciadores posturais do pré-movimento, mobilizam nosso imaginário e engendram a carga expressiva do movimento.

<sup>52</sup> A partir daqui, títulos e subtítulos das unidades e capítulos da obra *Da criação coreográfica* (BERNARD, 2001) serão traduções sugeridas pela autora.

A quarta unidade, intitulada *Coreógrafos, dançarinos, formadores e correntes coreográficas*, é dedicada à corrente coreográfica do butô e às especificidades e contribuições dos coreógrafos, dançarinos e formadores Mary Wigman, Dominique Dupuy e Alexander.

Por fim, na quinta e última unidade da obra, Bernard (2001, p. 263) problematiza “As condições da integração da dança no sistema educativo francês ou as ambiguidades de um triplo postulado”. Neste ponto, o filósofo procura restabelecer a importância dos processos corporais – instigadores da sensorialidade e do imaginário – nas ações educacionais.

Com a síntese apresentada, nota-se que, em *Da criação coreográfica*, Bernard (2001) desdobra e desloca investigações experimentadas em trabalhos precedentes. O autor aprofunda o questionamento sobre os usos a que o vocábulo *corpo* se presta, ao beneficiar um projeto capitalista que mercantiliza a experiência sensível, tornando utilitárias as produções imanentes às práticas corporais. Ao se investir filosoficamente nesse exercício, por meio dos conhecimentos da dança cênica, e do que comportam como alternativa e resistência ao *corpo*, Bernard (2001) indis põe este conceito, mobilizando forças problematizadoras àquele projeto de saber/poder técnico-científico. Como dito, tal projeto sustenta-se numa tradição filosófica ocidental, adepta de um pensamento metafísico, identitário e racionalista. Como ele afirma,

o corpo é, antes, um enunciado e um modo singular de enunciação que implicam uma encenação e uma atuação. A tal ponto que estas desenham, em filigrana, uma estratégia secreta de gestão da experiência vivida de nós mesmos, dos outros e do mundo. Forjando o simulacro de um referente idêntico, reconhecível e inteligível, essa forma de designação desvenda o trabalho específico de um modo particular de percepção, de expressão, de ação e de conceitualização, no qual se trai a originalidade de uma *práxis* cultural (BERNARD, 2001, p. 18).

Com efeito, por meio de incursões, desdobramentos e transformações, partindo de proposições filosóficas, como as de Merleau-Ponty, Deleuze e Guattari, o autor não só questiona a palavra *corpo*, como, também, reformula a compreensão dos processos sensório-perceptivos ao analisar o que seria uma situação de espetáculo, observando o que ela desvela sobre o funcionamento da sensorialidade. Para o Bernard (2001, p. 18), o trabalho de ativação cênica possibilita atestar “a desconstrução dessa realidade ontológica conferida ao ‘corpo’ pela tradição filosófica ocidental”. De acordo com M. Bernard (2001, p. 87-89), a cena não é um lugar neutro, ao contrário, pela teatralização, com a correlata “desrealização” que ela engendra do corpo, são destituídos os parâmetros formais que permitem delimitá-lo, defini-lo como realidade única e permanente. Logo, na cena, “o corpo parece perder simultaneamente sua *forma* e, deste modo, sua *identidade*”, da mesma maneira como o espectador, tomado pelo acontecimento da fruição estética, também se desrealiza, ou seja, “perde a sua autonomia ontológica para se dissolver na relação fictícia produzida pela teatralidade cênica”. O

“processo de desconstrução da corporeidade”, promovido pelo trabalho cênico, também rompe com o imperativo metafísico que atribui ao corpo um “estatuto de poder significante” e que opera com um tipo de intencionalidade que pretende fazer dele o “referente privilegiado de todos os signos”. Esta operação significativa se dá descolada da experiência material e energética do corpo, de sua heterogeneidade e instabilidade, e, por isso mesmo, de sua capacidade de produzir as mais diversas ficções.

A desconstrução perceptiva do corpo – desvelada pela situação espetacular, mas que ocorre, em outra medida, na mais cotidiana das experiências corporais –, encontra-se imbricada a um mecanismo que Bernard (2001, p. 90) considera ainda mais radical, intrínseco a todo ato perceptivo: diz respeito ao próprio funcionamento da sensorialidade, que se dá por meio de “interferências cruzadas de projeções múltiplas e heterogêneas”, regendo a totalidade do ato de sentir. Tal mecanismo habita e anima cada modalidade da sensorialidade, seja “no seio da própria sensação, entre sensações de órgãos diferentes, entre o sentir e o dizer, ou se preferirmos, entre o sentir e o ato de enunciação da fala e da escrita, e, *in fine*, entre corporeidades distintas”.

A leitura do fenômeno sensorial advém da articulação que Bernard (2001, p. 95) experimenta entre a própria interpretação da “teoria quiasmática da sensorialidade”, avançada por Merleau-Ponty (1964), com a concepção de “mecanismo enunciativo”, que ele propõe apoiado nos estudos de Greimas e Courtés. Com efeito, ao sugerir o cruzamento entre o sentir e o ato de enunciar, Bernard (2001, p. 117) prolonga o achado de Merleau-Ponty (1964) – que já observava uma correspondência entre o ver e o dizer – ao passo que recupera a noção de mecanismo de “debreagem”, usado no campo da linguística para nomear a emissão e o agenciamento de elementos linguísticos, tanto fonéticos quanto escriturais, como modo de criar enunciados capazes de funcionar como “realidades-substitutas”. Tal procedimento envolveria, portanto, a produção e a projeção de simulacros críveis, passíveis de substituir, por meio da enunciação, o próprio ser do enunciador, como, também, suas ações, o espaço e o tempo por ele vividos e, até mesmo, funcionar como representante de sua imaginação. Bernard (2001, p. 117) afirma: “Assim, o ato de enunciação realmente implica uma crença da mesma ordem daquela que torna possível o ato teatral: o enunciado é, nesse sentido, o arquétipo e o protótipo dos simulacros e, por consequência, da cena teatral primordial, do modelo teatral originário”.

Como aponta o primeiro apanhado acima exposto, Bernard (2001), em *Da criação coreográfica*, perscruta forças em jogo nos processo de criação coreográfica, descortinando e conectando estratos que vão desde o estudo histórico-filosófico da instância sensível, onde e

pela qual a dança é produzida – o corpo, ou melhor, o que ele chama, sustentando o caráter imanente da sua abordagem, de corporeidade – até a análise das possibilidades de interface da dança em experimentação junto a outras linguagens estéticas.

A obra promove um exercício reflexivo que coloca conhecimentos e conceitos da dança e da filosofia em movimento de constante encontro. E, como instâncias relacionais, os encontros impelidos pela obra assumem diferentes modulações, alternando momentos de convergência, de divergência, de tensão, de oposição, de consenso e de dissenso entre os pensamentos – filosóficos, científicos e artísticos – que formularam, no Ocidente, categorias e noções que orientam as experiências do movimento, tais como corpo, sensação e percepção. Assim, de modo não linear, o autor vai mapeando as afetações do pensamento ocidental no campo das práticas corporais, e, mais especificamente, entendendo e questionando como essas implicações epistemológicas, oriundas da tradição científico-filosófica do Ocidente, envolvendo as noções acima apontadas, produziram experiências e modos de ser/estar, de sentir e de se relacionar. Bernard (2001) analisa e problematiza como essas experiências e modos orientaram, por sua vez, regimes de fruição, de expressão e de criação no campo da dança contemporânea.

Dessa forma, no contexto artístico-cultural visto no tópico anterior – e sua ambiência de questionamento, reformulação e inversão das políticas de criação e de formação em dança –, o livro, provocado por experiências coreográficas do século XX, surge como exercício filosófico que examina e indaga as instâncias que fundam artisticamente a linguagem da dança. Ressoando com a rebeldia expressada, muitas vezes radicalmente, pelos artistas contestatários dos anos 1990 em corpo-manifesto estético, ético e político, Bernard (2001), à maneira de uma rebeldia filosófica, opera por meio da subversão da entidade produtora de dança: o corpo. Parece ser esta a estratégia e a escolha ética e política desse autor para pensar na criação coreográfica ao mesmo tempo em que problematiza os modelos institucionais, cognitivos e discursivos, dos quais ele denuncia os efeitos perversos.

Escapando do automatismo que toma a instância *corpo* como uma realidade óbvia, o filósofo escrutina esse axioma, insistindo nas perigosas implicações éticas e estéticas de seus usos. Bernard (2001) propõe criações conceituais bem mais conectadas com as dimensões sensíveis e cambiantes da vida humana, possibilitando manifestações e deslocamentos teóricos e práticos. Ao sugerir a noção de corporeidade, na qualidade de rede em constante transformação, o autor indica rotas que libertam os regimes de sensação, percepção, expressão e, portanto, de criação, principalmente no contexto da experiência da dança cênica ocidental. Por meio de suas experimentações conceituais, Bernard (2001) entende o campo de produção

da corporeidade como espaço aberto à emergência das ficções sensório-perceptivas, dos desejos de enunciação/expressão e, por isso mesmo, das idiosincrasias históricas, culturais e afetivas de cada ser vivo.

#### ***1.4.1 O funcionamento sensorial***

Para Bernard (2001), a acepção de corporeidade que as fenomenologias de Husserl e Merleau-Ponty oferecem ainda permanecem atreladas a uma preocupação ontológica, tomando a corporeidade como realidade orgânica que preenche a consciência ou a relação desta com o mundo. Bernard (2001), em *Da criação coreográfica*, tensiona esse entendimento de corporeidade, vinculado, como dito, a uma ontologia, para experimentá-la, conceitualmente a partir da observação e análise das experiências artísticas, sobretudo, as da dança contemporânea. Ao propor uma outra compreensão de corporeidade, como “funcionamento material reticular de nosso sistema sensorial”, Bernard (2001, p. 86) faz interface com o pensamento filosófico de Deleuze e Guattari, especialmente com os conceitos de rizoma e de corpo sem órgãos (CsO). Ele toma de empréstimo a perspectiva da imanência, que parece permiti-lo fazer uma leitura particular de Merleau-Ponty, sobretudo, da noção de quiasma sensorial, deslocando-a para um plano em que ela é trespassada pelas noções de força, de intensidade e de acontecimento. É esse cruzamento filosófico peculiar que possibilita Bernard (2001, p. 86) dizer ser o corpo uma “rede sensório-motora instável de intensidades”.

Para a elaboração de sua teoria ficcionária da sensação – uma das maiores contribuições teóricas do livro para o campo das artes do corpo – Michel Bernard (2001) recorre, principalmente, no âmbito da filosofia, a Merleau-Ponty e Gilles Deleuze. Entre os quais o autor não sugere uma aliança conceitual, mas, antes, capta pensamentos de ambos, como constructos teóricos, para reconsiderar os entendimentos de corpo e de sensação. São estes dois importantes fundamentos que ele investiga exaustivamente, em *Da criação coreográfica*, para a constituição de suas hipóteses sobre o ato de sentir.

Uma leitura mais superficial poderia levantar fortes suspeitas em relação ao movimento reflexivo que o autor faz, justamente, esse de trazer para o seu campo de referências dois filósofos de ascendências e produções distintas. Porém, no próprio livro, mais especificamente no capítulo seis da primeira unidade, ele explica que o que lhe interessa é puxar fios, como pistas analíticas, do universo de cada um desses autores, para, em seguida, fazer as suas próprias costuras e invenções conceituais. E Bernard (2001) não o faz como

tentativa de conciliação de pensamentos distintos, mas como questionamento, deslocamento e complementação do que foi por eles sugerido.

Na própria compreensão do autor, observando como a problemática da sensação foi trabalhada por diferentes perspectivas epistemológicas, o modo de abordagem dessa questão em Merleau-Ponty difere do de Deleuze, pois o primeiro desenvolve uma abordagem fenomenológica e existencial e o segundo, uma “problemática do sentir que podemos qualificar de ‘rizomática’” (BERNARD, 2001, p. 108). Considerando importantes obras desses dois autores e a própria análise que Bernard faz delas, podemos dizer que, no tocante ao que nos interessa, a saber, a corporeidade e seus processos sensíveis, Merleau-Ponty seria o filósofo da carne e do sentir, e Deleuze seria o filósofo do devir e da sensação.

O primeiro, a partir de um entendimento próprio do funcionamento do sentir, concebe uma ontologia da carne, introduzindo uma inflexão em relação às abordagens clássicas da filosofia, da psicologia e da fisiologia, que reduziram o corpo a um organismo mecânico, subordinado ao *cogito* ou a um objeto dependente de uma consciência. Para elaborar o que seria, segundo Chauí (2002), uma nova ontologia, Merleau-Ponty confere uma importância axial ao movimento do sentir. Isso justamente por considerar que o ser das coisas, a existência das coisas tal como as conhecemos, está no sensível, ou melhor, na sedimentação e na atualização das experiências que elas tecem no mundo sensível, tendo a carne<sup>53</sup> como o tecido que entrelaça esse “estofa primordial”, que seria o sensível das coisas como elas se apresentam no mundo (SANTOS, 2017, p. 70).

O segundo, emblemático filósofo da diferença, relaciona a sensação a um “devir de forças sensíveis” (BERNARD, 2001, p. 107), sugerindo uma estreita ligação entre a noção de sensação e a de força, sendo esta uma espécie de onda energética que deflagra a sensação, que depende, portanto, de que uma força se exerça sobre um corpo (DELEUZE, 2007). No pensamento deleuziano, a sensação só pode ser entendida “como o encontro de uma onda que percorre o corpo com as forças que agem sobre ele” (DELEUZE, 2007, p. 52), por ser tomada num movimento de devir que, por sua vez, produz diferença e não está subordinado às formas representacionais. Em Deleuze, o devir, segundo Bernard (2001, p. 108), trata de “um agenciamento ou uma conexão de uma multiplicidade heterogênea e variável de forças ou de intensidades que percorre e anima a totalidade do mundo material e vivente, inorgânico e orgânico”.

---

<sup>53</sup> A carne seria o princípio constitutivo do Ser, tecido de que este feito, assim como eram, para a filosofia antiga, os elementos água, terra, fogo e ar, considerados primordiais para o surgimento do Ser. Ver: Merleau-Ponty (2000).



É possível já avançar, com o exposto logo acima, que a sensação é trabalhada, em Merleau-Ponty, a partir de uma lógica fenomênica-ontológica e, em Deleuze, a partir de uma lógica acontecimental. No entanto, o que parece interessar Bernard (2001), e será matéria de exame nas próximas linhas, é como esses dois autores, à sua maneira, ao tentarem circunscrever a sensação em benefício de seus projetos filosóficos, conferiram-lhe algumas características e qualidades que Bernard (2001) recupera para pensar sobre o advento da sensação em si, na sua própria existência e particularidade funcional. Ou seja, em *Da criação coreográfica*, o autor parte de algumas compreensões da noção de sensação, entre elas as sugeridas por Merleau-Ponty e Deleuze, apresentadas pelo o que ele nomeia de “problemáticas extrínsecas” (BERNARD, 2001, p. 102) – por apreender e analisar a sensação num determinado campo de problema, com o intuito de fazer aparecer outras noções, como a de carne e a de devir – a fim de recuperar pistas que o permitam situar o funcionamento intrínseco à sensação. E sua intenção, abertamente revelada no livro, não é a de alcançar um objetivo filosófico outro, mas a de reconhecer a própria importância da sensação, em suas modalidades enunciativas/expressivas, como força determinante da constituição da corporeidade.

#### 1.4.1.1 Os diálogos conceituais entre Bernard e Merleau-Ponty

Bernard (2001, p. 107) se interessa pela tentativa que Merleau-Ponty faz de abandonar as explicações empiristas ou psicologistas, como também intelectualistas ou reflexivas, ao empenhar-se em analisar a “experiência primordial que nos imerge inelutavelmente no mundo e que a ele nos liga como o coração ao organismo por meio de seu movimento de diástole e sístole”. Ainda assim, Bernard (2001) considera, sem deixar de reconhecer as contribuições e os desvios promovidos por Merleau-Ponty, que a abordagem deste filósofo, de certa forma, também se inscreve nos trilhos de uma ontofenomenologia existencialista, avançada por Husserl e tensionada por Straus. E isso porque Merleau-Ponty, como nota Bernard (2001, p. 115), reporta a sensação ao tecido, a “carne”, que entrançaria e constituiria o próprio sentir, a corporeidade e o mundo, como textura do “Ser ‘Elemental’” – assim como o são os elementos água, ar, terra e fogo – “no qual banha o Universo”. Nessa perspectiva extrínseca, a sensação apareceria, portanto, subordinada à análise e explicação desse “Ser originário e elemental”.

Na obra *O corpo*, Bernard (2016) inclui a abordagem fenomenológica de Merleau-Ponty, conferindo-lhe o subtítulo “meu corpo como estar no mundo”, numa parte de seu livro

nomeada de “O corpo como relação”. Para Bernard, parece que, de saída, interessa-lhe os dois aspectos: o da relação e o da ação.

Na mesma obra, é a partir dos conceitos de imagem do corpo e de esquema postural que ele faz interlocução com o pensamento de Merleau-Ponty (1945, 1964), que, por sua vez, entende o corpo como “*ancorado*, enraizado em uma certa situação que polariza todas as suas ações”, e o esquema corporal como “uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo”, mantendo uma correspondência com hábitos posturais e gestuais em conexão com “projetos do sujeito sobre o mundo que o circunda” (BERNARD, 2001, p. 82-83).

Ao analisar diferentes casos de agnosias e apraxias, Merleau-Ponty (1945) introduz a relação corpo-espaço na compreensão da experiência corporal e do funcionamento perceptivo do corpo: “o corpo é o veículo do estar-no-mundo. E ter um corpo é, para um ser vivo, reunir-se a um meio definido, se confundir com certos projetos e neles engajar-se continuamente” (BERNARD, 2016, p. 85). Merleau-Ponty, segundo Bernard (2016, p. 89), para além da dimensão objetiva do corpo, “como conjunto de órgãos à disposição de um saber prévio de um mundo contemplado e reconhecido à distância”, entende-o como instância gerada e geradora de ações que enredam o sujeito ao espaço-mundo.

A partir do modo como Bernard (2016) compartilha a sua leitura de Merleau-Ponty, ainda na obra *O corpo*, considerando o que ele retém e sublinha do pensamento deste filósofo, podemos perceber o interesse do primeiro pela perspectiva merleau-pontyana da experiência corporal – não reduzida, aqui, a reflexos condicionados pelo meio, nem a representações simbólicas conferidas por uma consciência que comandaria os movimentos do corpo no espaço – e pela abertura que essa concepção lhe oferece para pensar sobre a relação entre o advento da expressividade e o funcionamento da sensorialidade. Merleau-Ponty (1945 *apud* BERNARD, 2016, p. 99) afirma que “o corpo é eminentemente um espaço expressivo”: neste caso, como Bernard (2016, p. 99) explica, “o espaço corporal, segundo Merleau-Ponty, não é neutro, mas sim carregado de ‘valores’ ou significações distintas, que ele deixa imediatamente transparecer ou, mais precisamente, ‘exprimir’”. E o corpo, por seu turno,

é a origem de todos os outros [espaços], o que projeta para fora as significações, dando-lhes lugar, o que faz com que elas passem a existir como coisas, em nossas mãos, sob nossos olhos. Neste sentido, nosso corpo é aquilo que desenha e faz viver um mundo, ‘nosso meio geral de termos um mundo’ (BERNARD, 2016, p. 99).

Na obra acima citada, podemos, portanto, observar que Bernard (2016) já enfatiza o entrelaçamento existencial que Merleau-Ponty propõe entre corpo, mundo e ação, e que será argumento de discussão no livro publicado seis anos mais tarde. Para explicar tal

entrelaçamento, Merleau-Ponty (1964) cria a noção de quiasma, um modo de funcionar por meio de operações de cruzamento que enredam não só corpo e mundo natural e cultural, mas também “pressupõe que haja, no próprio corpo, uma unidade, por um lado, dos cinco sentidos, e por outro, entre sentidos e movimento, isto é, na verdade, o sentido cinestésico e, enfim, esta sensório-motricidade e a palavra” (BERNARD, 2016, p. 100).

Tal perspectiva de corpo, “justa e efetivamente um sistema de equivalências e de transposições intersensoriais” (BERNARD, 2016, p. 102), será problematizada e desdobrada em *Da criação coreográfica*. E isso, junto com as outras operações de cruzamento que afetam o corpo, considerando, com Merleau-Ponty (1964), que o entrelaçamento dos sentidos precisa ser entendido na relação entre corpo e demais corpos, ou seja, na relação entre corpo e mundo, na qual o corpo é, ao mesmo tempo, a instância que sente e que é sentida, que se sente ao sentir: “De maneira geral, o corpo é sentiente sensível, o que implica que é ao mesmo tempo parte do mundo e o que lhe dá uma existência” (BERNARD, 2016, p. 102).

O tecido que entrelaça corpo/mundo é o que Merleau-Ponty (1964) chama de “a carne”, por meio do qual, como “o reverso e o anverso” (BERNARD, 2016, p. 103), o corpo “adere” aos outros corpos. Essa adesão sugerida por esse autor, segundo Bernard (2016), faz com que haja uma abertura do corpo para com o corpo do outro, e isto a ponto de engendrar uma reversibilidade intercorporal<sup>54</sup> através dos sentidos, da motricidade e da expressividade. Nesse funcionamento se dá o quiasma que Merleau-Ponty (1964), em *O visível e invisível*, nomeia de intercorporeidade.

O próprio Bernard (2016, p. 103) reconhece que esta ideia de intercorporeidade, levada mais adiante, conduziria a “caminhos metafísicos”. Não obstante, ele afirma que “por mais difícil e hermética que possa parecer à primeira vista”, ainda assim, ela constitui uma argumentação fértil que pode ser verificada em práticas da terapêutica psicossomática e psicomotora. Campo este que, no pensamento ocidental do século 1920, instituiu saberes e fazeres acerca do corpo<sup>55</sup>, tendo frequentemente contribuído e dialogado com o campo da pesquisa das artes do corpo em movimento.

---

<sup>54</sup> Reversibilidade da experiência entre um corpo e outro diz respeito ao funcionamento sensível que opera na relação entre corpos. Quando Merleau-Ponty fala de “corpos”, trata-se dos corpos que estão disponíveis no mundo. No prolongamento que faz da reversibilidade intracorporal para a realidade intercorporal, é que ele sugere sua ontologia da carne, observando o que seria uma reversibilidade ontológica, um movimento que habitaria o ser das coisas. Neste ponto, Merleau-Ponty parece “pensar uma filosofia para além do sujeito” (SANTOS, 2017, p. 76), como o fez em seus textos iniciais, quando inscreve o sujeito como incarnado.

<sup>55</sup> Ver: Bernard (1995).

## As cinco pistas

Em *Da criação coreográfica*, Bernard (2001) extrai, de *O visível e o invisível*, o que ele chama de cinco pistas interessantes avançadas por Merleau-Ponty (1945, 1964), assumindo que o manejo estético-filosófico que fará delas pode distanciá-las do contexto teórico em que surgiram, como também pode levar ao esvaziamento ou à negação da intenção de Merleau-Ponty, quando as apontou e as esboçou.

Bernard (2001) destaca as duas primeiras pistas com a ajuda de um estudo que faz Certeau (1982), num artigo intitulado *A loucura da visão*, em que analisa o pensamento de Merleau-Ponty. Ao reconhecer, a partir deste filósofo, a existência de um paradoxo que organiza a visão, uma espécie de loucura que a distancia e a aproxima do mundo, Certeau (1982), nas palavras de Bernard (2001, p. 112), prolonga “a análise da experiência da visão conduzida por Merleau-Ponty”, apontando que toda percepção, como advento que surge no tempo, é permeada por uma historicidade, seja porque a própria percepção é transformada pelo instante de seu acontecimento, seja porque ela se torna um acontecimento das coisas, justamente por ocorrer dentro do mundo visível, num regime de coexistência com o objeto de sua busca. Sendo assim, a partir de Merleau-Ponty, trabalhado por Certeau (1982), Bernard (2001, p. 112) entende que “cada percepção é, então, ‘a invenção de uma temporalidade’”.

A segunda pista diz respeito à noção de “fé perceptiva”, à qual Merleau-Ponty (1964) dedica boa parte de seu livro *O visível e o invisível*, que pode ser entendida como adesão primária ao mundo da experiência, uma crença naquilo que se experimenta, anterior às significações e sem qualquer julgamento ou dúvida em relação à existência da coisa percebida. Segundo Bernard (2001), Certeau faz uma observação perspicaz sobre o trabalho de Merleau-Ponty, ao notar que a fé perceptiva, em relação à coisa percebida, de modo semelhante à ligação que o ato de dizer entretém com a coisa dita, vale dizer, “implica uma adesão prévia e irrefletida não ao conteúdo do enunciado e à sua verdade, mas à sua existência, ao ser da fala emitida” (BERNARD, 2000, p. 112).

As demais pistas se ligam ao que Bernard (2001, p. 113) chama de “teoria do ‘quiasma’”, noção à qual Merleau-Ponty (1964) consagra um complexo capítulo em *O visível e o invisível*, associada à ideia de fé perceptiva. Quando este filósofo emprega o quiasma para dizer sobre o fenômeno perceptivo, segundo Bernard (2001, p. 113-114), ele sugere a existência de “correspondência cruzada”, isto é, a presença de alteridade por meio, “de um lado, um duplo processo de projeção de simulacros, como equivalentes ou metáfora; de outro, um dispositivo que os torna solidários e, de certa forma, consonantes”. Essas três pistas são: a

correspondência que existe, dentro de um mesmo órgão sensorial, entre suas faces passiva e ativa, de ser, ao mesmo tempo, tocante e tocado; a correspondência e a reversibilidade entre vocalizar e perceber; e “a sinergia’ que governa as relações entre os ‘sentires’ de corpos visíveis diferentes no jogo da intercorporeidade” (BERNARD, 2001, p. 144).

É a partir dessas pistas e do processo de reversão que delas decorre, apontado por Merleau-Ponty (1964) como quiasma, que Bernard (2001), em *Da criação coreográfica*, sugere a existência de quatro quiasmas principais. Que, segundo o autor, operam simultaneamente no funcionamento sensório-expressivo de toda corporeidade.

### **Reversibilidade: o quiasma como ferramenta conceitual e método de análise**

A noção de reversibilidade, que Bernard (2016) já aponta na obra *O corpo* como importante achado de Merleau-Ponty, é o que ele analisa e aprofunda, justamente sob o signo do quiasma, como chave de leitura privilegiada para compreender o funcionamento da sensorialidade, apresentando-a, em *Da criação coreográfica*, como eixo para a elaboração de sua teoria ficcionária da sensação.

Como aponta Santos (2017), a reversibilidade, para Merleau-Ponty, é revelada pela experiência ambígua do corpo, de ser sentiente sensível, e que esse filósofo estende para a relação entre corpos, reconhecendo que eles, na experiência sensível, fazem parte como de um grande órgão, uma intercorporeidade. E, ainda, essa reversibilidade, nota Merleau-Ponty (1964), está presente na carne do mundo, já que a existência das coisas, assim como acontece com o corpo vivido, dá-se por meio da carne. Portanto, toda coisa que assume um estatuto de Ser, por ser carne do mundo, também está sob “a mesma lógica de reversibilidade carnal que o corpo próprio” (SANTOS, 2017, p. 76).

A reversibilidade seria um movimento de sentir-se ao sentir algo, que abrangeria todas as manifestações do sensível, um movimento que consiste em estar em constante relação, jamais alcançando um ponto de chegada, como objetivo final. A reversibilidade, dita quiasma, é uma situação, mais do que uma posição, em que o vivente está como coisa que afeta e que é, simultaneamente, afetada. Não se trata de uma fusão, nem de uma identificação, mas de “uma circularidade” (GOMES, 2016, p. 85) presente no corpo/mundo.

O entrelaçamento nas operações sensíveis é o que comporia o princípio elemental da carne, como textura ontológica do mundo. A carne sendo, assim, o tecido em que se dá o movimento da reversibilidade, onde banham as coisas do mundo, onde mundo e coisas se dão na qualidade de Ser, nas relações que entretêm entre si. Bernard (2001) explica a

correspondência que Merleau-Ponty faz, sob o prisma da fenomenologia, entre corpo, carne e sensação:

Maurice Merleau-Ponty nos mostra que a categoria ‘corpo’ dissimula o funcionamento estranho e singular de um ‘tecido’ ou de um ‘entrelaçamento’ de múltiplas sensações heterogêneas e reversíveis. A um só tempo passivas e ativas, essas sensações constituem, num jogo de correspondências ‘quiasmáticas’, o que ele chama metaforicamente de ‘a carne’: um ser ‘em várias camadas ou de várias faces’, ‘ser de latência’, trama ‘de certa ausência’ (BERNARD, 2001, p. 20).

Em *Da criação coreográfica*, a partir do que foi sugerido por Merleau-Ponty, o autor dá nome aos quiasmas, posto que em *O visível e o invisível* apenas a noção de intercorporeidade aparece nomeada. Bernard (2001) identifica, prolongando a compreensão que faz de Merleau-Ponty, quatro quiasmas: intrassensorial, intersensorial, intercorporal e para-sensorial. A existência desses quiasmas aparece sugerida na obra de Merleau-Ponty (1964), mas ligada a um projeto especificamente ontológico:

propor uma nova abordagem filosófica e, mais particularmente, reflexiva do ser da Natureza, numa só palavra, uma nova metafísica desta, o que, para mim, fê-lo desconhecer toda a riqueza e a complexidade estética, no sentido etimológico do termo, de sua importante descoberta (BERNARD, 2001, p. 95).

É a força da dimensão estética que Bernard (2001) tenta restituir, em *Da criação coreográfica*, na sua teoria ficcionária da sensação, tomando fôlego junto ao campo das artes, sobretudo da dança, e articulando-a com seu entendimento do “mecanismo enunciativo do ato de sentir” (BERNARD, 2001, p. 95). Por meio dele, identificando o quiasma para-sensorial, aprofunda e desdobra a reversibilidade já intuída por Merleau-Ponty (1964) entre fonação e audição, estendendo esse entrelaçamento aos processos de enunciar e sentir.

#### 1.4.1.2 Deleuze: Corpo Sem Órgãos, sensação e as críticas que faz à Merleau-Ponty

Em *Da criação coreográfica*, logo no segundo capítulo da primeira unidade, no qual Bernard (2001, p. 25) esboça um “ensaio de análise do conceito de organismo”, ele situa o pensamento de Deleuze (1996), em parceria com Guattari, como subversivo e fecundo, dada a formulação que ambos fazem da noção de CsO, como “uma contestação radical do poder hegemônico do modelo do organismo” (BERNARD, 2001, p. 69). Tal noção, para Bernard (2001, p. 69), oferece um triplo interesse: faz uma distinção entre corpo e organismo, reconhecendo este último como “um modo de gestão [...], um modo de conhecimento”, ao mesmo tempo que desvincula o corpo de uma representação anátomo-fisiológica,

apresentando-o como processo singular, como fluxo e circulação de intensidades, que dribla as formas preconcebidas e atreladas a uma consciência.

Para Bernard (2001, p. 69), esse modelo do CsO “recusa, a justo título, a visão fenomenológica do ‘corpo próprio, sujeito significante’, presente no mundo, tal como Husserl, Merleau-Ponty, Straus e, obviamente, Galimberti o propuseram”. Ainda, segundo Bernard (2001, p. 70), a abordagem esquizoanalítica e rizomática tem o mérito de ser não apenas denúncia do modelo de organismo, mas se dedica a expor o mecanismo de sedimentação de um padrão e de uma ordem epistemológica e sociopolítica que o sustenta, ao mostrar “como esse modelo é engendrado enquanto estratificação de um devir de uma multiplicidade intensiva imanente ao desejo (o CsO)”.

No entanto, Bernard (2001, p. 70-71) também traz algumas queixas em relação à formulação que Deleuze e Guattari fazem do CsO, isso porque, assim como para os fenomenólogos, ele acredita que esses filósofos “sofreram inconscientemente a influência subterrânea” da “magia da discursividade orgânica” e não questionaram o “poder enunciativo” que fez com que esse modelo obtivesse tanto sucesso e repercussão.

Como exemplo, Bernard (2001, p. 70) cita o fato de Deleuze e Guattari caracterizarem o CsO recorrendo a palavras semelhantes às aquelas utilizadas para definir o organismo, como fusão, totalidade e continuidade, diferenciando-as por “parâmetros anexos: multiplicidade (em vez de unidade), intensidades (em vez de formas orgânicas), circuito ou fluxo (em vez de estrutura)”. E também por Deleuze e Guattari (1991 *apud* BERNARD, 2000, p. 70), em suas rigorosas críticas à psicanálise, reduzirem essa “multiplicidade em fusão” ou “continuidade interrompida das intensidades” ao desejo. Ao proceder dessa forma, eles estariam deixando de lado, em favor de restaurar a positividade deste último, o funcionamento da sensorialidade como “mecanismo fundador da corporeidade” (BERNARD, 2001, p. 70), presente antes de qualquer modulação operada pelo desejo.

A última queixa se deve ao fato de esses filósofos afirmarem que o organismo nada mais seria do que um estrato do CsO, desconsiderando que “o organismo não é uma realidade em si, mas um modelo cognitivo implementado por uma operação discursiva”. Por esta razão, Bernard (2001) estima que eles não questionam suficientemente o próprio modo de enunciação a que recorrem, ao ainda convocar o modelo de organismo para sustentar a afirmação que sugerem.

Apesar das ressalvas, o que parece interessar majoritariamente a Bernard (2001, p. 107-108) na filosofia de Deleuze, é o modo como ele questiona a noção de carne, proposta por Merleau-Ponty como Ser primordial, atrelando a sensação a um “devir de forças

insensíveis”. Para Bernard (2001), Deleuze sugere uma quarta categoria de problemática que ele nomeia de “rizomática”, como alternativa ao modo de compreensão do sentir indicado pela perspectiva fenomenológica e existencial de Merleau-Ponty.

Em *O que é a Filosofia*, Deleuze e Guattari (1991 *apud* BERNARD, 2001, p. 108) afirmam que a carne não é a sensação, definindo o ser dela – a carne – como “o composto das forças não-humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações”.

Em *Francis Bacon: lógica da sensação* (DELEUZE, 2007), obra à qual Bernard recorre predominantemente para situar a questão da sensação em Deleuze, é possível perceber, já com o instigante título, que este filósofo marca a possibilidade de conceituar, a partir da obra pictural de Francis Bacon, a sensação como força produtora de modos de pensar e de ser insubordinados às formas representativas.

Nessa obra Deleuze (2007) toma a sensação como composto de forças, como o que permite fazer passagens, atravessamentos pela potência vital, quer dizer, pelo Devir, em seus diferentes níveis, ordens e estratos sensíveis. Tal pensamento é permeado de referências estéticas e se configura com uma complexidade de invenção conceitual extremamente refinada. Num esforço de síntese (e correndo, certamente, o risco de perder grande parte da riqueza do exercício filosófico de Deleuze), podemos apreender a sensação como instância ligada aos movimentos do devir, visto que esse autor a concebe como onda, vibração que acontece nos corpos que a experimentam como encontro de forças na relação criada por estes mesmos corpos, quando encarnam em outros corpos. Em *Da criação coreográfica*, Bernard (2001) resume a abordagem de Deleuze da seguinte forma:

a ótica deleuziana da sensação nos remete à postulação de um devir intensivo de uma potência vital primordial ou de forças invisíveis que transbordariam os limites visíveis e as restrições do funcionamento de nosso organismo e que envolveriam a totalidade da própria Natureza, até mesmo do Universo. A sensação seria apenas a emanção serial e variável dessas forças que o artista seria convocado a captar para torná-las visíveis, audíveis, táteis ou olfativas (BERNARD, 2001, p. 110).

Assim como o faz, segundo Deleuze (2007, p. 68), Van Gogh, ao pintar “a força inaudita de uma semente de girassol”.

Para apresentar sua problemática intrínseca, envolvendo a sensação, Bernard (2001) se vale das críticas que Deleuze faz à filosofia da carne, extraindo três pontos que, para ele, vêm colaborar com as cinco pistas, aqui já citadas, destacadas a partir do pensamento de Merleau-Ponty.



O primeiro ponto, anteriormente mencionado, diz respeito ao questionamento que Deleuze faz do conceito de corpo orgânico e, por extensão, de corpo próprio, com seus contornos psicológicos, ao qual Merleau-Ponty frequentemente recorreu. Concordando com Deleuze, Bernard (2001, p. 115) acredita que Merleau-Ponty, apesar de experimentar significantes desvios em relação ao modelo anatômico, ainda permaneceu vinculado à “descrição fenomenológica da experiência psicológica do corpo próprio como ser supremo”, não realizando, até as últimas consequências, a desconstrução iniciada em *O visível e o invisível*. Bernard (2001) lamenta que o fato de Merleau-Ponty ter identificado a estrutura quiasmática da sensorialidade não o tenha conduzido “a um tipo de implosão da autonomia ontológica dos órgãos” e ao reconhecimento da corporeidade como “rede de intensidades diversas e específicas”, como o fez Deleuze (2007) em seu modelo rizomático da sensação.

O segundo ponto que interessa a Bernard (2001, p. 115), no bojo da fricção que o pensamento de Deleuze provoca no de Merleau-Ponty, é que esse modelo rizomático promove um deslocamento do “Ser originário e elemental” para “um devir primordial”. Com isso, a existência da sensação, uma vez inscrita num fluxo impermanente, intenso e intensivo, é entendida como movimento, associada a uma elasticidade, descolando-se do que foi preconizado pelos modelos cognitivos, que a postulam como fenômeno estático e homogêneo de impressão da realidade. Para Bernard (2001, p. 115), Deleuze ratifica sua hipótese de que “sentir é um processo de variação, quer dizer, a efetuação de uma diferença sempre autoafetiva, em uma só palavra, de uma dinâmica de projeção de uma dualidade”.

O último ponto que Bernard (2001, p. 115-116) destaca da concepção de sensação em Deleuze – para ele “o mais revelador e mais fecundo para nossa compreensão da dança” – é o modo como o filósofo enfatiza o caráter sintético da sensação, como onda que move o órgão e provoca uma diferenciação, apontando-a como “bloco de sensações”. Para Deleuze (2007), o trabalho do artista consiste em capturar as forças desse bloco por meio da extração de perceptos e afectos. Que, segundo ele, por serem complexos de sensações que extrapolam a experiência de quem as sente, distinguem-se da percepção e dos sentimentos e afeições. Situando a sensação dessa maneira, para Bernard (2001, p. 116), “Deleuze nos conduz, ao que parece à sua revelia, a nos questionarmos sobre a natureza e o motor desse movimento imanente do sentir”.

Provocada pela leitura que faz de Deleuze, a instigação filosófica de Bernard (2001) é dita, por ele mesmo, intrínseca à sensação, pois investiga o funcionamento e a lógica do ato de sentir em seu próprio curso. O filósofo, em *Da criação coreográfica*, coloca a sensorialidade no centro de seu projeto, ou seja, não reporta o sentir a outros movimentos conceituais, como

o faz Deleuze (2007), ao associar a sensação ao Devir. É desse modo que Bernard (2001) irá elaborar sua teoria ficcionária da sensação, correlata à hipótese que ele chama de transvocalização: a partir das pistas que depreende dos pensamentos de Merleau-Ponty e de Deleuze, engendrando cruzamentos com outros campos e autores, como os empréstimos que toma de Valéry (1960b) e a recuperação que faz da noção de debreagem, advinda dos linguistas Greimas e Courtés (1979).

#### 1.4.1.3 A teoria ficcionária da sensação: a hipótese da transvocalização e o conceito de orquesalidade

Com a abordagem ancorada no próprio fenômeno sensorial, Bernard (2001, p. 66) propõe uma determinada concepção do mecanismo enunciativo/expressivo, na qualidade de “transvocalização”, entendido como desejo de simulação, de projeção de ficções – e que se dá para além da palavra, da emissão de signos linguísticos –, trabalhado pela dupla história “coletiva e individual, cultural e pulsional”. Para ele, tal mecanismo seria a matriz vocal “que rege e funda” o ato de sentir e, corolariamente, os atos de expressar e de dizer. Como Bernard (2001) explica,

toda sensação é, necessariamente, a um só tempo, “ex-pressiva” e enunciativa, na medida em que deriva de uma mesma dinâmica imanente de diferenciação autoafetiva, em uma só palavra, de um mesmo processo corporal e singular de simulação. O desejo de se projetar num *análogon* virtual move simultaneamente, articulando-as, nossas maneiras de sentir, de expressar e de dizer. Longe de se oporem ou, em último caso, de se contradizerem, elas se alimentam de uma mesma pulsão e efetuam o mesmo jogo corporal de projeção especular ou de desdobramento fictício: aquele que define e caracteriza nosso ‘imaginário radical’. Há, portanto, um entrelaçamento ou uma imbricação subterrânea, secreta e sutil da sensação, da expressão e da enunciação, uma vez que elas são todas as três habitadas, animadas e atravessadas pela mesma força singular e permanente de produção incessante de ficções (BERNARD, 2001, p. 118).

A dinâmica da enunciação, desvendada pelo o que Bernard (2001, p. 91-92) chama, a partir de Merleau-Ponty, de terceiro quiasma sensorial, produz, portanto, toda a nossa sensorialidade. Ele se refere a um mecanismo de simulação que anima cada sensação em seu desejo de apreensão do real, subtendendo o desejo do enunciador de se projetar em palavras e/ou gestos. Como linguagem, tais figuras, nesse real, supostamente representariam e atestariam “a existência autêntica de seu próprio ser [do ser do enunciador]”. Trata-se, assim, de um jogo dinâmico especular de projeção que produz ficções, ou seja, desdobramentos fictícios de caráter autoafetivo: o trabalho de uma sensação afeta seu próprio funcionamento,

assim como ressoa e interfere no trabalho das outras sensações e no modo como percebemos e nos relacionamos com outras corporeidades e com o meio que nos circunda.

Na sua teoria ficcionária da sensação, Bernard (2001, p. 172) explica que a matriz vocal que funda o mecanismo enunciativo – funcionando, no que se refere à sensorialidade, numa rede quiasmática – possui quatro dimensões: a de uma “*dinâmica pulsional* ou energética”; a de uma produção de diferença (“*diferenciação*”); a de uma “*imanência*”, devido ao fato de essa diferença produzida habitar e mover a própria corporeidade que a produz; e a de uma “*autoafecção*”, posto que a “diferença imanente afeta a si mesma ou só se afeta por meio do jogo de sua própria percepção”.

Uma vez construído esse chão que permite uma singular compreensão dos processos sensorio-perceptivos e expressivos, para abordar o que seria a originalidade do ato de dançar, Bernard (2001, p. 173-174) analisa a produção de musicalidade da qual, segundo ele, a “*orquesalidade*” se nutre. Sobre este termo, é necessário fazer uma breve consideração quanto ao modo como ele aparece aqui traduzido.

Em sua tese de doutorado, intitulada *Dancidade: gesto como campo de circulação de forças*, a professora e pesquisadora Laura Seidler de Oliveira (2012) propõe a invenção do termo *dancidade*, a partir do conceito de *orchésalité* (BERNARD, 2001). Para Oliveira (2012, p. 19-21), *dancidade* seria um “estado eminentemente de movimento, de criação e de relação em todos os níveis, dos mais profundos aos mais superficiais”, ou ainda, “estado de gerenciamento e investimento e como a insistência nos ‘movimentos do movimento’, por assim dizer, um estado cambiante, sensível e não definido”.

Como a própria autora considera, os dois termos não são idênticos, portanto, não caberia tomar *dancidade* como tradução para *orchésalité*.

Assim, a noção de dancidade parte da ideia de Bernard mas, foi ganhando um corpo novo e aí esta pesquisa acrescenta que além de uma ressonância dinâmica ou cinética e transmutação visível do fluxo da nossa musicalidade corporal ou modulação cinética singular deste tecido multissensorial e ficcional da nossa corporeidade que as faz ressoar simultaneamente, a dancidade, como aqui é preferido chamar, é um estado sensível, modulável, convergente e que produz relações potentes (OLIVEIRA, 2012, p. 183).

Neste estudo tradutório, opto pelo neologismo *orquesalidade* como tradução para *orchésalité*, referindo-me à explicação dada pelo próprio autor, que justifica a escolha da palavra *orchésalité* (um neologismo na língua francesa) “em referência à sua origem grega *orchésis*” (BERNARD, 2001, p. 23). Como apontado por Bernard (2001, p. 167), em nota de rodapé, *orchésis* designa dança e também se refere ao espaço dedicado à dança e à orquestra no teatro grego. Ademais, a tradução *orquesalidade* intenta remeter-se ao ato de orquestração

da musicalidade inerente aos fenômenos sensoriais ficcionários, que subentendem a própria emergência da corporeidade dançante. Ato que, para esse autor, singulariza o campo de realização da dança.

Ademais, a professora e pesquisadora Christine Roquet, em entrevista a mim concedida, em 19/11/2020, estima que, na França, a palavra *dancidade*, caso fosse tomada como tradução para o termo *orchésalité*, poderia provocar certa confusão, pois a pesquisadora Alice Godfroy (2015a, 2015b), situando-se no cruzamento entre dança e literatura, cunhou o termo *dansité*<sup>56</sup> para tratar da dimensão de movimento que um texto literário comporta na posição de mobilizador de dança. A autora observa, portanto, uma “*dansité* da poesia contemporânea” (WAUTIER, 2019, p. 2, tradução nossa). Embora possam ser encontradas ressonâncias entre as noções de *orchésalité* e *dansité*, pois esta última também se dedica a dar conta da emergência do gesto – reportando-o à experiência interna ao corpo, como materialidade anterior às definições estéticas das linguagens artísticas –, ambas possuem seus próprios percursos epistemológicos, desencadeando produções conceituais distintas. Como explico aqui, a noção de *orchésalité* procura designar a singularidade do ato dançado por meio da musicalidade do sentir, ligada à temporalização que atravessa o funcionamento quiasmático e ficcionário da sensorialidade.

A orquesalidade seria, justamente, o modo como Bernard (2001) designa os quatro traços<sup>57</sup> característicos da dança, configurando-se como “a ressonância dinâmica ou cinética e a transmutação visível do fluxo aleatório de nossa musicalidade corporal”, isto é, como transmutação, por meio da corporeidade dançante, da “matriz temporal e simuladora” (BERNARD, 2001, p. 191) que subentende todo percurso sensório-perceptivo. Para tanto, ele propõe um entendimento de musicalidade pautado pela noção de temporalidade que, por seu turno, funda-se na matriz vocal, como produtora e guia do conjunto das atividades expressivas da corporeidade.

<sup>56</sup> Sobre o conceito de *dansité*, ver: Godfroy (2015a) e Godfroy (2015b).

<sup>57</sup> Tais traços, para Bernard (2001, p. 82), observados a partir de uma estreita interlocução com Paul Valéry, de forma resumida, são: uma “*dinâmica de metamorfose indefinida*”, considerando a busca da corporeidade dançante por “negar sua aparente unidade e identidade na multiplicidade, diversidade e disparidade de seus atos”, criando, segundo os dois autores, uma temporalidade singular que, como segundo traço, revela-se num jogo de “*tecedura e de destecedura*” da corporeidade dançante. Michel Bernard (2001, p. 82) explica que esta última, em seus “deslocamentos, posturas, atitudes, gestos e mímicas”, desfaz-se, e se recompõe como “as malhas de uma teia de Penélope, indefinidamente desfeita e recomeçada: a teia do tempo com o que ela, a dançarina, joga, ginga por meio das mil e uma facetas de seus membros e sentidos”. O que convoca o terceiro traço, que seria o do “diálogo incessante e conflituoso com a gravidade”, implicando um último: o da “*pulsão autoafectiva ou autorreflexiva*”, como especifica Bernard (2001, p. 82), o “desejo constitutivo de todo processo expressivo, no sentido etimológico da palavra, de retorno da corporeidade para e sobre ela mesma”.

Apoiando-se na compreensão cruzada entre vocalidade e temporalidade, o autor chama de transvocalização “o próprio processo da temporalização corporal”, um fenômeno de dinâmica projetiva, fonte de nossa corporeidade expressiva.

toda expressão visível de nossa corporeidade é a transmutação de nossa vocalidade singular como dinâmica imanente de diferenciação autoafetiva ou processo de produção inconsciente e paradoxal de uma diferença que tende, estranhamente, a se anular no fantasma de uma identidade nostálgica. É o que chamei de fenômeno de ‘transvocalização’ (BERNARD, 2001, p. 118).

É o que sustenta a musicalidade do corpo, tornando-se visível, primeira e privilegiadamente, na ação de dançar. Logo, para Bernard (2001, p. 172), a musicalidade tem sua raiz no “processo temporal do sentir”, já que habitada e orquestrada por essa “alteridade primordial que anima e afeta o processo sensorial e motor de toda corporeidade: a da temporalização imanente de seu trabalho ficcionário de projeção, constitutivo do mecanismo de enunciação”.

Por meio da teoria ficcionária da sensação, Bernard (2001) propõe a sua própria problemática em torno da questão sensório-perceptiva, investigando a hipótese da transvocalização como fenômeno de construção da corporeidade expressiva. Ele permite, com isso, cartografar, nas malhas do sentir, o campo de acontecimento da dança, nomeado por ele de orquesalidade. Desse modo, a produção conceitual que o autor realiza, em *Da criação coreográfica*, possibilita situar a singularidade do ato de dançar na orquestração das temporalidades plurais que mobilizam a teia conexas de sensações e imaginários. Este gerenciamento é o que produziria metamorfoses na corporeidade, tornando-a coisa dançante ao jogar com suas próprias paisagens sensíveis, motoras e afetivas. Corporeidade dançante que, ao mesmo tempo, segundo Bernard (2001), juntando-se a Godard (2003), encontra-se emaranhada às dinâmicas gravitacionais e ao mundo que a circunscreve.

Ousaria afirmar que a contribuição maior do projeto filosófico de Bernard (2001), no livro aqui traduzido, não parece estar na análise, como o título poderia deixar pensar, de estratégias, procedimentos, metodologias ou modos de organização e composição da criação coreográfica. Ainda que o faça, sobretudo, na segunda unidade do livro, não se observa uma pretensão ordenadora ou um compromisso catalográfico que pudesse orientar, como um manual, práticas de criação em dança.

Uma contribuição notável que se pode apontar é que ao reconhecer o ato de sentir como fenômeno eminentemente expressivo, dedicando-se a investigar seu complexo funcionamento quiasmático, pulsional, ficcionário e projetivo, Bernard (2001) abre uma preciosa perspectiva epistemológica para compreender e experimentar a noção de corporeidade. Situando a sensação e seu entrelaçamento com o imaginário, no centro da

compreensão dessa rede material e energética imprevisível, o filósofo afirma a existência da corporeidade como elemento criador de modos de ser, de pensar, de se relacionar e de produzir, capaz de subverter discursos e práticas de poder autoritárias e amordaçantes. Ao tomar as expressões coreográficas como terreno privilegiado de análise, onde a corporeidade se revela com tanto vigor, Bernard (2001) afirma e reivindica o reconhecimento da força da linguagem da dança como relevante campo do saber, no qual é possível orquestrar formas de temporalidade não hegemônicas do sentir.

Por tal razão, podemos dizer, para finalizar este apanhado sobre o que está conceitualmente em jogo na obra, que Bernard (2001) não convida o leitor – e falo, sobretudo, do leitor interessado pelas artes coreográficas – a conhecer um modo determinado de conduzir a criação coreográfica. Por outro lado, ele o instiga a criar uma atitude estética e ética de permanente experimentação do que, no seu texto, aparece como elemento central da dança: o trabalho com a sensação, ou melhor, com a corporeidade sensorial e motora advinda dos eventos da orquesalidade. A aposta no “trabalho do sensível” anima e produz múltiplos imaginários e sentidos, seja nas práticas e nos pensamentos pedagógicos tanto quanto na cena e na pesquisa acadêmica, ao carregar um significativo componente político de resistência e por possibilitar o engendramento de outras formas de expressar e de conhecer por meio das criações sensíveis da corporeidade dançante.

### **1.5 Tensões e conexões: a tradução da obra e a atualidade das produções acadêmicas e cênicas em dança no Brasil**

A partir do que foi compartilhado nesta introdução – sobre a obra, seu contexto e alguns de seus principais conceitos operantes –, acredito ser possível considerar que a abordagem de Bernard (2001, p. 121), como ele próprio observa, pode inaugurar novos horizontes de pesquisa e promover profundas reviravoltas nas práticas de danças cênicas. Essas incidências podem ocorrer na esfera da criação, pois vincula “as três maiores dimensões espetaculares”, a saber, expressividade, teatralidade e musicalidade, à dinâmica ficcionária que funda nossa corporeidade e que se refere, como dito mais acima, à relação de coextensividade entre sensação e imaginário; no âmbito da formação, visto que a abordagem da sensação e a transformação que ela provoca, na “preparação corporal e psíquica dos dançarinos”, conduzem a um deslocamento pedagógico da forma do movimento à “qualidade do sentir”; e também, no discurso de/sobre dança, isto é, no modo como a percepção da

prática de dança é enunciada, seja de forma oral ou escrita, pois prevê uma articulação com a própria produção dessa percepção, dada em relação ao “sentir do artista”.

Essas três perspectivas de pesquisa interessam-nos para pensar e problematizar, neste trabalho de tradução, os modos como a obra pode instigar e fomentar discussões e experimentações, envolvendo os fazeres/saberes das produções cênicas e acadêmicas em dança, no cenário nacional. Em toda a sua heterogeneidade, podemos mapear invenções estéticas e poéticas, com alguns marcadores culturais e políticos, que irrompem com força e urgência em nossa pesquisa em dança. Ela, cabe salientar, abrange, muitas vezes de forma articulada, pesquisa artística e acadêmica.

Carmen Luz (2020, p. 288-289), artista da dança, em seu artigo *Sobre não esquecer e lembrar*, convoca a imagem de “uma seta lançada da encruzilhada à dança de nosso tempo”<sup>58</sup>. Para a autora, tempo esse de “distribuição desigual do medo e da esperança” – mas também de “demolições e florações no deserto” –, em que se busca fazer frente “à crítica aos processos contemporâneos de defesa identitária, à controvérsia da representação, ao elogio da dança voltada para si mesma e à cultura racializada da dança”. Nesse cenário, Luz (2020, p. 295-297) observa, como modo de intervenção afirmativa no presente, em resistência ao “racismo institucional” e à “colonialidade estruturante da dança cênica brasileira”, que um “*corpomentonegro*”, inscrito numa oscilação contínua entre “o corpo social e o da dança”, vem criando estéticas, éticas e políticas antirracistas no âmbito de nossa produção cênica.

Concomitante à urgente questão do corpo e da cultura negra na dança, questões conexas, pautando problematizações e subversões de raça, gênero e sexualidade, emergem como um caldeirão de contrarreferências que transborda das margens, ou melhor, das periferias, ao centro do movimento/pensamento de dança. As pesquisas em dança vêm interagindo com as mais diversas vozes, desenvolvendo, junto a elas, suas poéticas, suas elaborações intelectuais, técnicas e estéticas. É desse modo que observamos, sobretudo nos últimos anos, os pensamentos decolonial e contra-colonial, assim como os pensamentos feministas e *queer*, por meio dos estudos culturais e de gênero, penetrando de modo contundente as produções em dança<sup>59</sup>. Com essas novas interseções e interlocuções, tais produções, especialmente as que envolvem a dança contemporânea, reivindicam o

<sup>58</sup> Essa imagem/reflexão emerge em reação à resposta que Clyde Morgan dá à pergunta feita pela autora: “Por que dançar?”. A esta pergunta, ele responde: “Para não esquecer ou para lembrar” (LUZ, 2020, p. 288).

<sup>59</sup> Para citar alguns autores com quem as produções em dança vêm dialogando: Quijano, Djamila Ribeiro, Eduardo Oliveira, Paulo Freire, Catherine Walsh, Judith Butler, Grada Quilomba, Lelia Gonzales e Ailton Krenac.

reconhecimento de ancestralidades e referências contra-hegemônicas, anticoloniais, anticapitalistas e antipatriarcais.

Citando, não exaustivamente, algumas pesquisas de mestrado e doutorado dos últimos cinco anos e inscritas nesse cenário nacional em transformação, temos: *O corpo da dança negra contemporânea: diásporas e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos*, tese de doutorado de Fernando Ferraz (2017); *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Accogny*, tese de Luciane da Silva (2018); *Processos de aprendizagem e criação em danças afroancestrais: proposições pedagógicas e modos de fazer*, dissertação de Gerson Moreno (2018); *Òkòtò: dança desobediente afrocentrada, caminhos para a formação em dança no ensino superior sob os estudos das relações étnico-raciais brasileiras*, dissertação de Jadiel Santos (2018); *Casamento de preto: um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo*, tese de Deise de Brito (2019); *Falarfazendo dança afrogaúcha: ao encontro com mestra Iara*, dissertação de Manoel Alvez Neto (2019); *Samba de pareia na encruzilhada: traduções de uma Dança Afrocentrada*, dissertação de Edeise Santos (2019); *Corpos dissidentes na encruzilhada: o encontro poético com mulheres trans, travestis e profissionais do sexo*, dissertação de Leandro Oliveira (2020); e *Danças de enfrentamento: redes de ocupações e resistência no interior do Ceará*, tese de doutorado de Alysson Amâncio (2020).

Ainda, como um termômetro dos deslocamentos no campo da pesquisa em dança, temos os congressos da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança (ANDA), cujas temáticas se voltam para problematizações que têm movido os trabalhos de pesquisadores na contemporaneidade brasileira. Como exemplo disso, o VI e VII congressos da ANDA trazem, respectivamente, os seguintes argumentos: *Que Danças estão por-vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo* e *Dança como insurgência e criação de outros modos de ser*. Tais congressos abrigaram eixos temáticos como: “Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras”, “Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos”, “Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades” e, ainda, “Corpo e Política: implicações e conexões em danças”. A organização de eventos como esses mostram uma franca ampliação das perspectivas a partir das quais é possível produzir conhecimentos cênicos e acadêmicos em dança, afirmando o importante papel desta arte como legítima área de conhecimento, capaz de incidir, dialogar e ser afetada por questões políticas, sociais e culturais.

E, para apontar alguns trabalhos artísticos como marcadores desses movimentos contra-hegemônicos na cena, enumero alguns projetos contemplados pelo Laboratório de



Criação<sup>60</sup> do Programa de Formação em Dança da Escola Porto Iracema das Artes que, desde 2015, configura-se como importante espaço de investigação e criação artística do Estado do Ceará: *Um corpo sob suspeita*, dos artistas Edmar Cândido e Eric Vinícius; *Ibirapema, o forró que eu faltei*, da Omí Cia. de Dança; *Guerreiras*, de Aspásia Mariana, Alex Hermes e Caroline Holanda; *Afrontamento*, de Wellington Gadelha, Darwin Marinho e Aline Furtado; *Corpos Embarcados*, de Circe Macena, Marina Brito e Alisson Barbosa; *Cavalgada Selvagem*, de Thales Luz, Diogo Braga e Natália Coehl; *CorpoCatimbó*, de Viana Júnior, Gerson Moreno e Pai Mesquita de Ogum; *Iracema*, de Rosa Primo, Carolina Wiehoff e Raisa Christina; *Librando Bem*, de Clarissa Costa, Jhon Morais e Luciene Feitosa; *Soft Fúria - O vogue e a expansão da cena Ballroom no Estado do Ceará- Um olhar Afro-Brasileiro*, de Bruno Gomes, Dandara Lima e Antonio Lindon; *Lança de Cabocla*, de Tieta Macau, Juliana Rizzo e Wellington Gadelha; *Corpos/Danças (des)fronteirizadas*, de Alysson Amancio, Luiz Renato e Kelyenne Maia; *E aí, população: teimosias, saberes e dançares*, de William Angelo, Ana Claudia e Mateus Henrique; *Solta o ponto batidão*, de Gabriela Dalyla, Cabulosa e Átila Bruno; *Corpo social que transcende: criação cênica a partir da corporeidade feminina das catadoras de pequi do Cariri cearense*, de Faína Jorge, Andencieli Martins e Mestra Maria de Tiê; e *Capoeiragem – educação do corpo e legado cultural*, de Flávio Santos Praciano, Gelmo Sousa e José Edson.

No texto e na cena, tantos corpos rebeldes, em situação de resistência e de afirmação de suas diferenças, que, assim como a seta de Carmen Luz, apontam para urgências de nosso presente histórico, interrogando-se sobre narrativas do passado e abrindo possibilidades de futuro para a dança no Brasil. Essas pesquisas acadêmicas e artísticas dizem de corpos que reivindicam passagem, implodem formas hegemônicas e reinventam corporeidades dissidentes. Elas parecem emergir de relações locais, entre corpo e territórios culturais, junto a exercícios éticos/políticos, orientadas por pensamentos e práticas afropindorâmicas, que promovem tensões e diálogos com referências oriundas de culturas europeias e estadunidenses.

As danças produzidas por essas corporeidades certamente não cabem na palavra *corpo*, em tudo o que ela carrega de colonizador, normatizador e normalizador. Ainda, por trabalharem a partir de experiências sensório-motoras sócio-historicamente contextualizadas, apostando na dimensão investigativa e ritualística, em vez da reprodutivista, elas desviam dos

---

<sup>60</sup> Mais informações sobre o programa e os projetos, ver: <https://portoiraacemadasartes.org.br/laboratorio-de-danca/>. Acesso em: maio. 2023.

imperativos de dança e de movimento instituídos pelos saberes/fazeres dominantes nas culturas eurocentradas.

Nesse sentido, acredito que recorrer às proposições conceituais de Bernard (2001), presentes em *Da criação coreográfica*, não sugere anular, nem contrariar as experiências contra-hegemônicas emergentes no campo da dança. O exercício do pensamento, na filosofia de Bernard, carrega um apelo inventivo, como também subversivo: como já relatado neste texto, a produção filosófica do autor, assim como a sua atividade institucional no campo da formação em dança, inscreveram-se na contramão das exigências estético-políticas do século XX, ainda vigentes no século XXI. Bernard (2001) problematiza o projeto médico-científico-filosófico de *corpo* e suas tendências padronizadoras e alienadoras, bem como investe numa abordagem teórica, tendo, como referência, o trabalho da sensorialidade, em estreito diálogo com o pensamento insurgente da produção artística, ligada, sobretudo, às experiências da dança contemporânea. Por esse caminho, o autor opera num front de resistência às forças opressoras que silenciam diferentes modos de ser corpo e impõem condutas autoritárias e hierarquizadas à criação, formação e pesquisa em dança.

Como Bernard (2001) expõe e denuncia, a complexa herança normalizadora e normatizadora que sustenta o conceito de *corpo*, no campo da dança, age como prepotente instrumento de poder, de caráter capitalista, promovendo separações estéreis – entre sensação e pensamento, entre estética e política – que enfraquecem os processos de criação coreográfica e os subjagam à lógica econômica da utilidade. Se efetuarmos uma leitura da obra a partir das especificidades de nossas realidades terceiro-mundistas, talvez possamos fazer dialogar nossos embates com a denúncia que o autor faz desses componentes opressores presentes na palavra *corpo*, escancarando também a faceta colonizadora do conceito. E se, a partir desse prisma, pudéssemos disparar múltiplas provocações, tais como: numa determinada cultura, que corpos são autorizados a estarem em cena? Quais valores determinam essa escolha? Que identidades são celebradas e quais as rechaçadas? Que mecanismos de ativação cênica são operados e quais as consequências estéticas/políticas desses procedimentos? O que é feito da potência criadora, insurgente e transformadora do processo sensório-perceptivo que anima toda produção dançada? O que é calado e o que é enunciado? Que projeto de mundo, no texto e na cena, esse corpo enunciador sustenta?

Ao afirmar que o complexo sensório-preceptivo, portador da corporeidade, não funciona como mero sistema estático de recepção e tradução do mundo, Bernard (2001) dá a ver a propriedade contraditória e criadora, já que ficcionária, da sensorialidade. Essa teoria ficcionária da sensação confere a possibilidade de considerar a

existência, no interior de nosso sentir, de um poder ilimitado de mudanças ou de variações, quer dizer, de uma variabilidade e de uma mutabilidade incessantes e, por isso mesmo, de uma temporalidade imanente e intrínseca, que faz da visão, ou da mais simples audição, uma passagem, ou melhor, um movimento escondido (BERNARD, 2001, p. 116).

No que tange à dança, o movimento seria a parte visível dos processos pulsionais de simulação, diferenciação e imanência que trabalham toda sensação:

Assim, longe de apenas especificar um movimento que lhe seria exterior ou estranho, a sensação, na realidade, é o laboratório que o molda, modula e individualiza, por meio de sua maneira de jogar com a dinâmica de projeção ficcionária que dela é o motor originário (BERNARD, 2001, p. 120).

Ao fortalecer, na arte da dança, o trabalho com a materialidade do sentir, o filósofo parece acreditar nessa arte como vigorosa fonte de produção de ficções, de modos de expressar, de enunciar o ser do corpo. Por isso mesmo, a dança seria um campo frutuoso de elaboração de narrativas outras, de reivindicação de existências múltiplas, rompendo com as opressoras expectativas técnicas e estéticas que ditam modos de ser na cena, na sala de aula, na vida. A obra, deslocada para diferentes circunstâncias sociais, políticas e culturais, pode perguntar ao leitor sobre essas ficções sensório-perceptivas que pedem passagem em determinada atualidade histórica, sobre os simulacros e imaginários produzidos junto às corporeidades dançantes em seus intercâmbios, seus diálogos com um território específico. No âmbito artístico-acadêmico brasileiro, por exemplo, quais as projeções enunciativas prementes em nossas danças? E quais projeções futuras queremos produzir?

Aqui, atento para o fato de que, segundo Bernard (2001), essa força projetiva e ficcionária da sensação, intensificada pela corporeidade dançante, inscreve-se nas histórias individuais e coletivas de um sujeito. Por tal razão, funciona sempre de maneira localizada, e não universalizada, autoafetando-se e afetando as relações intercorporais, produzindo uma rede de modulações e transformações sensório-perceptivas, que incidem nos regimes expressivos e, portanto, de criação, de formação e de fruição em dança. Lembro, igualmente, que Bernard (2001, p. 95) afirma que sua abordagem é uma “Tentativa que não tem outra pretensão senão a de estimular, tanto quanto possível, a reflexão, a um só tempo, sobre a corporeidade e, sobretudo, sobre a criação coreográfica”. O autor também diz que “a corporeidade espetacular [que ele tenta analisar em seu livro] é um convite para outro olhar e, por isso, para outra forma de abordagem e de análise do teatro e da dança” (BERNARD, 2001, p. 23).

Apoiada no que está dito acima, considero que a obra *Da criação coreográfica* (BERNARD, 2001) abre perspectivas de trocas e de incorporações diversas que podem funcionar como ferramentas conceituais, instigando o pensamento por meio do dispositivo da problematização. Olhando para o campo fértil de nossas recentes produções em dança, que conceitos/movimentos, consonantes ou dissonantes com os de corporeidade e de sensorialidade ficcionária, estamos inventando, aqui no Brasil, para dizer de nossas experiências em dança? O que vimos demolindo e o que fazemos florescer?

### **1.6 Perspectivas para o ensino de técnicas de dança em consonância com proposições conceituais da obra *Da criação coreográfica***

Como já explicado na introdução, Bernard (2001) promove uma subversão do conceito de corpo ao propor a noção de corporeidade como devir material e energético, moldado pela historicidade de um imaginário, a um só tempo, social e individual. Tal concepção de corporeidade, permeada pela compreensão poética que o autor oferece da dança, proporciona a emergência da ideia de corporeidade dançante, como modo singular de viver o instante de dança, de criar e recriar a si mesmo como fruto da experiência única do movimento.

Esse modo de pensar/dizer sobre o corpo que dança, quando assumido como referencial pedagógico para a elaboração de metodologias de ensino, é capaz de driblar processos de ensino/aprendizagem que apenas instrumentalizam os saberes técnicos que compõem a corporeidade dançante, evitando que a experiência da dança seja pautada por uma expectativa utilitária, livrando o movimento “do peso de suas correntes instrumentais que o alienam aos imperativos econômicos e técnicos” (BERNARD, 2002, p. 83). A dança irrompe, segundo Bernard (2002), justamente quando o movimento se esquia de uma finalidade imposta. No evento, o corpo se liberta das predeterminações técnicas, estéticas e econômicas, podendo gingar com as forças postas pela gravidade e pela razão, embriagando-se num intenso devir. O movimento de devir é aquele que se metamorfoseia em formas e sentidos sempre transitórios, numa impermanência entre imersão em si mesmo, em suas possibilidades sensorio-motoras e num movimento de fusão com o mundo:

Ele tende, então, a se refletir como num espelho, a se especular, jogando inocentemente com as restrições simultâneas da força da gravidade e da ordem racional: assim, ele desconstrói e perverte, a seu bel-prazer, o fluxo temporal segundo as fantasias de seu imaginário sensorial, enquanto o converte espacialmente, tornando-o visível e figural (BERNARD, 2001, p. 83).

Para o filósofo, a dinâmica temporal da corporeidade dançante é o que permite a emergência de seu jogo expressivo, enraizado, como acima dito, em seu imaginário sensorial. No pensamento de Bernard (2001), é essa disposição temporal e sensível do funcionamento da expressividade em dança que faz com que o movimento dançante seja um acontecimento que subverte qualquer finalidade exterior à sua realização.

Como vimos mais acima, o autor considera que o funcionamento sensório-perceptivo compreende a produção e a projeção de simulacros, como ficções gestadas por forças pulsionais que, por sua vez, são mobilizadas pelo desejo enunciador da corporeidade. Bernard (2001) anuncia que o reconhecimento desse poder ficcionário da sensação pode oferecer preciosos efeitos teóricos e práticos, precisamente porque é ele que enreda sensorialidade, imaginário e expressividade. Portanto, ao considerar que o imaginário se constitui junto ao processo sensório-perceptivo e que a expressividade é a face que emerge dessa coextensividade entre sensação e imaginário, na ótica do filósofo, um dos imprescindíveis trabalhos da dança, como possibilidade de existência poética da corporeidade, consiste em fazer mover a sensorialidade para fazer mover o imaginário e vice-versa.

Tal pensamento sobre corporeidade, dança e sensação sugere importantes implicações pedagógicas, pois, quando coloca o trabalho da sensação e do imaginário no centro dos questionamentos técnicos e estéticos da dança, ele tem o poder de afetar diretamente os modos de encarar o ensino/aprendizagem do movimento dançado. Acredito poder dizer que a abordagem que Bernard (2001) faz da sensação, e o entendimento de corporeidade dançante que daí decorre, vem me permitindo remexer nas cartografias do ensino de dança e investigar outros caminhos para percorrê-las. Considero que as noções de corpo, de sensação e de dança são incontornáveis forças moventes que compõem tais cartografias. Assim, uma vez tais forças deslocadas de uma perspectiva puramente mecânica, instrumentalizadora e racionalista, o desenho dessas cartografias também experimenta uma desestabilidade. Por exemplo, ao sugerir uma compreensão de dança articulada à musicalidade do sentir, e da própria sensação como produção de ficções, o pensamento desse filósofo permite restituir a dimensão poética da técnica como campo de agenciamento das coordenadas sensório-motoras e expressivas da corporeidade dançante. Cartografia que, inclusive, passa a se configurar na atenção que se dá e na costura que se faz das relações, dos espaços-entre: corpo docente/corpo discente, corpo/espaço, sensação/forma, técnica/criação, corpo/pensamento, etc. Se pensarmos numa pedagogia que toma para si a intenção de mover as conjugadas esferas da sensação e do imaginário, sendo os estudos técnicos um precioso caminho para a experimentação desses

modos de fazer mover, a aula de dança não mais se reduzirá à reprodução de passos, orientada pela só finalidade de se alcançar modelos dominantes de corpo e de dança.

Assim sendo, as criações metodológicas que experimento, no papel de artista-docente da dança, estão profundamente ligadas ao conceito de sensação articulado pelo autor e à torsão que esse conceito permite fazer na noção de técnica. O referido conceito é posto em experimentação na sala de aula com o propósito de promover a mobilização e transformação do “imaginário sensorial” (BERNARD, 2001, p. 83), como estratégia de ensino/aprendizagem de saberes técnicos em dança, e isso como modo de fortalecer uma experiência de técnica mais próxima de um processo de criação coreográfica do que de execução de protocolos biomecânicos. Por meio desse exercício metodológico, procuro estimular, impulsionar histórias perceptivas e desejos de enunciação de si, ensejando, ao mesmo tempo, a contínua invenção de sentidos – acerca do próprio corpo e do mundo que o circunda – na experiência do movimento dançado.

Por sua vez, o conceito de orquesalidade, ao recorrer à teoria ficcionária da sensação para circunscrever o campo de produção poética próprio à dança, tem estimulado a formulação de perguntas que me auxiliam a repensar na noção de técnica e a recriar referenciais metodológicos para compor uma aula de dança.

Relembro, aqui, que esse conceito é trabalhado a partir de uma compreensão intrínseca da sensação e que é por meio dele que Bernard (2001) tenta mapear o campo ímpar de acontecimento da dança, distinguindo os quatro traços que a caracterizam e que, em última instância, dizem sobre seus próprios modos de jogar com o processo ficcionário da sensorialidade. É nessa investigação acerca do trabalho, por assim dizer, adverbial da dança, ou seja, do modo como a ação de dança modula e intensifica, de forma única, esse poder ficcionário da sensação, que Bernard (2001) cunha o conceito de “orquesalidade”. A denominação, na pesquisa do filósofo, expressa o pujante jogo, próprio à dança, de fiar e desfilar as malhas da temporalidade da corporeidade pela implicação de todos os nossos sentidos na organização do ato sensorio-motor.

A orquesalidade, portanto, seria o trabalho intensivo que a dança faz de orquestrar as musicalidades que emergem, ao mesmo tempo, da própria sensorialidade da corporeidade e da sua relação com outras corporeidades e com o espaço que a circunda, transmutando, na esfera do perceptível, essas musicalidades em movimentos coreográficos, ou seja, criando seu específico regime de expressividade. A musicalidade corporal de que Bernard (2002) fala está ligada à temporalidade do sentir e sua criação de ficções. Se essa musicalidade, como ele insistentemente afirma, encontra-se enraizada na sensorialidade, ela não é uma constante

fechada, uniforme e monotônica, podendo diversificar-se, transfigurar-se em inesperados tons, cores e texturas, como uma figura movendo-se sobre um variável fundo sensório-perceptivo e afetivo, que anima e habita os traços e rastros do movimento perceptível.

Essa musicalidade varia, segundo Bernard (2001), com:

as modalidades de tratamento qualitativo e quantitativo da matéria sensorial, por meio do jogo diferenciador dos operadores energéticos e espaço-temporais, e, por fim, pelo emprego seletivo dos mecanismos bipolares, musculares e articulares da corporeidade (BERNARD, 2001, p. 178)<sup>61</sup>.

São conjuntos de fatores que, combinados, abrem um campo infinito de emergência e interferência no que diz respeito à musicalidade corporal. Tais fatores envolvem o modo como o corpo se organiza, seu agenciamento postural, a escolha das partes do corpo que movem e dos gestos realizados, como, também, a amplitude, a velocidade e a duração do movimento; compreendem, ainda, mecanismos de funcionamento que Bernard (2001, p. 181) enxerga como pares dinâmicos antinômicos. São aqueles que põem em jogo as paisagens musculares e articulares do corpo, produzindo, na experiência do movimento, diferentes formas de relação com o espaço e o tempo, por exemplo, os pares apoio/impulso, contração/descontração e simetria/dissimetria. Além disso, o autor enumera três fatores extrínsecos que atravessam a musicalidade corporal, afetando a sua musicalidade intrínseca – a relação da corporeidade com outros corpos humanos, com objetos e com a gestão topológica e espacial (aquela que rege a natureza de suas trajetórias espaciais e o modo como a corporeidade as realiza).

Mais do que uma lista de fatores, esse esforço de enumeração que Bernard (2001) realiza dá visibilidade à miríade de recursos sensório-motores, portanto, de recursos expressivos, de que a experiência dançada dispõe para fazer emergir, modular e transformar a musicalidade corporal. Esse imenso poder de orquestração sensório-perceptiva é o que a leitura atenta desse filósofo pode não só nos fazer compreender, mas desejar experimentar na condição de artistas do corpo e da dança. É, ao menos, o que me tem mobilizado a buscar/pensar/inventar proposições metodológicas de ensino de saberes técnicos, cujas poéticas se nutrem do jogo com a matéria sensorial, que dá vida expressiva ao movimento dançado.

Desse modo, a teoria ficcionária (BERNARD, 2001), bem como o modo como o filósofo reivindica o trabalho com a sensorialidade no campo da criação coreográfica, inaugura, a meu ver, um terreno fecundo para problematizar hábitos perceptivos e despertar

---

<sup>61</sup> Em *De la création chorégraphique*, Bernard (2002, p. 174-186) detalha cada categoria de fatores que impulsionam e diversificam as musicalidades corporais intrínseca e extrínseca.

sensações outras na esfera do ensino de saberes técnicos em dança. No caso de minhas experiências docentes, ao tomar como referencial metodológico a relação imbricada entre sensorialidade e imaginário, busco ensejar a experiência técnica por meio da investigação de coordenadas sensório-motoras que cartografam determinado movimento que se deseja ensinar/aprender. Acredito que, por esse caminho, o estudante pode não só compreender, a partir da originalidade histórica e afetiva de sua corporeidade, a cartografia que dá suporte para a emergência do movimento, mas, também, por meio de variações na esfera do sensível e do imaginário, vivenciar possibilidades de modulação das coordenadas sensório-motoras.

E já que os referenciais sensíveis não funcionam como pontos cardeais, como dados fixos, mas como texturas e intensidades mobilizadas por forças pulsionais e afetivas, a confecção de um saber técnico apresentaria a oportunidade de colocar a corporeidade em situação de criação de diversas paisagens expressivas, fruto de seu imaginário e sentir. Esse poder de criar e recriar diferentes paisagens ou, como diria Bernard (2001), ficções, abriria, talvez, a possibilidade de vivenciar a dimensão técnica da dança de modo indissociável da dimensão expressiva, assumindo, assim, o saber produzido pelo próprio acontecimento do movimento como campo de força poética da dança.

Ao estimular a prática da sensorialidade como encontro com a alteridade radical e com a alteridade posta pelo mundo, enredando história individual e coletiva, as experiências metodológicas de ensino/aprendizagem, aqui relatadas, aliam-se com a perspectiva lançada por Bernard (2001, p. 118) em que “cada acontecimento sensorial constitui, antes de ser a descoberta de um objeto reconhecido e identificado, um encontro vivido, a um só tempo, passiva e ativamente com a materialidade bruta do que nos circunda”. Tal acepção de sensação, por sua vez, concorre para um entendimento do trabalho artístico sugerido pelo autor, a partir da interpretação de Anton Ehrenzweig: “o artista é aquele que explora a riqueza imaginária das relações transversais do espectro sensorial” (BERNARD, 2001, p. 270). Bernard (2001), quando propõe uma abordagem intrínseca da sensação, afirma, ao mesmo tempo, a sua aposta na arte da dança como campo mais fecundo para revelar o funcionamento paradoxal e ficcionário de nossa sensorialidade. Por isso mesmo, segundo ele, a dança também seria reveladora do trabalho de tecedura e destecedura da temporalidade que compõe a existência humana. Ela seria um valioso modo de perceber o sujeito em sua condição de corporeidade e, como tal, como ser temporal, que se faz e se desfaz em seus atos de enunciação, na tentativa de produzir simulacros de si mesmo e das coisas à sua volta.

Ainda, para Bernard (2001, p. 271), o desejo de educar e o de produzir artisticamente seriam um modo de lidar com a “temporalidade da condição humana do corpo enunciador”, e,



por isso mesmo, colocar-se-iam como tensionadores dos mecanismos de identificação, de reprodução e de disciplina vistas nas lógicas institucionalizantes. Nessa perspectiva, pelo trabalho de criação metodológica de ensino de saberes técnicos de dança, as experiências pedagógicas que compartilho neste texto trazem o compromisso de fazer/pensar dança como prática e pensamento de produção de outros de si e de mundos outros, driblando qualquer tentativa de engessamento identitário da corporeidade e de economia utilitária e rentista do movimento.

Com efeito, acredito que, precisamente por engendrar um contínuo exame de si, o corpo que se experimenta em seus territórios sensório-perceptivos instaura, na sua existência e por meio do intensivo trabalho de produção de imaginários sensíveis, uma contingência temporal e espacial que inaugura um permanente reposicionamento de suas realidades. Essa operação, que Bernard (2001) chama de ficcionária, inscreve-se na articulação transversal entre sentir, expressar, pensar e agir, criando modos, sempre renovados, de estar consigo e com o mundo. É a partir dessa compreensão de corpo, dança e sensação, que a aposta pedagógica que faço respalda-se na dimensão revolucionária e política do sentir, como contraponto às experiências apassivadoras e alienadoras da arte, sobretudo, no ambiente educacional. Bernard (2001, p. 269), de sua parte, afirmava que “longe de se reduzir, como se costuma repetir de bom grado, à promoção do Belo, a experiência artística, ao contrário, é a experiência do questionamento de todos os valores estabelecidos”.

O compromisso sociocultural e político que as artes carregam em seu bojo, no campo da dança, segundo o pensamento desse filósofo, ao qual procuro aderir, parece implicar um deslocamento que propõe a insubordinação em relação à imagem do movimento, como representação do que a dança deve ser, na direção de um imaginário do movimento, como ficção sensorial criada no cerne da experiência corporal. Reconhecer e reivindicar essa força vista na arte da dança não aponta, como uma leitura apressada poderia supor, para um fechamento da dança sobre si mesma. Lembremos que o próprio Bernard (2001) afirma que a separação entre as artes se trata mais de um imperativo institucional, herdado das aspirações da modernidade ocidental, do que uma realidade do fazer artístico, já que, para ele, as diferentes experiências artísticas comungam do manejo da matéria sensível como impulso primeiro de suas criações.

As proposições filosóficas de Bernard (2001), sobretudo, em torno da criação, mas também da educação coreográfica, ao vincular a originalidade da dança ao seu modo de trabalhar com a natureza enunciadora e temporal da sensação, em vez de restringir os modos de ser dessa arte, mira na libertação do gesto diante de modelos preconcebidos, para deixá-lo

existir como expressão de sentidos e afetos, animando a historicidade sensório-perceptiva. Historicidade esta intimamente ligada às escritas coletivas da história que conecta corpos numa determinada conjuntura sociocultural e política, expressando, assim, um estar no mundo, conferindo uma atualidade à dança como modo de intervenção na realidade com a qual a corporeidade dançante se relaciona.

Com esse território cruzado, apresentado nesta introdução, que conecta um pensamento contemporâneo de dança, bem como referenciais teórico-práticos da Análise de Movimento, significativamente alicerçados na filosofia de Bernard, venho tentando, especialmente, no campo dos estudos técnicos, assentar um chão epistemológico para apoiar reflexões e criações poético-pedagógicas. A teoria ficcionária da sensação, assim como as noções de corporeidade dançante e de orquesalidade, ajudam-me a experimentar, no interior de uma proposição metodológica de ensino, modos de desterritorializar categorias engessadas de corpo e de dança, bem como modelos técnico-estéticos autoritários. Com efeito, quando Bernard (2001) nos possibilita perceber o jogo que a corporeidade dançante realiza com a temporalidade da existência carnal e afetiva, por meio de sua musicalidade sensorial, ele permite, ao mesmo tempo, abrir um frutuoso campo de pesquisa pedagógica, que põe o trabalho com o imaginário e a sensorialidade no centro do ensino/aprendizagem. A contrapelo dos imperativos tecnicistas, reprodutivistas e utilitaristas, ao juntar-me a essa ótica, empenho-me em propiciar, numa aula de técnica de dança, o contato do estudante com a trama sensível presente na constituição do movimento, para que ele explore a musicalidade paradoxal e errática de sua corporeidade, orquestrando sua presença expressiva.

### **Notas sobre tradução**

Para a realização do objetivo central desta pesquisa, foi necessário aliar-me a uma concepção de tradução que me apresentasse uma visão peculiar de texto original, percebendo-o de forma articulada à própria linguagem, seus alcances e limitações. As análises de duas autoras foram de grande relevância para que, na qualidade de pesquisadora em formação, experimentando o ofício de tradutora, eu pudesse perspectivar os caminhos possíveis para esta tradução.

O ponto de partida para a efetuação deste projeto envolveu, portanto, algumas perguntas, tais como: o que seria uma boa tradução? O que faz uma tradução ser considerada fidedigna? E, ainda, que relações se estabelecem entre texto original e texto traduzido?

Em *Oficina de tradução*, Rosemary Arrojo (2007, p. 10) se debruça sobre os mecanismos da tradução, afirmando que ela “implica necessariamente uma definição dos limites do poder dessa capacidade tão ‘humana’ que é a produção de significados”. Segundo a autora, numa visão tradicional, sustentada por teóricos como Catford (1980) e Eugene Nida (1964), a tradução é concebida como transporte de significados, tomando o texto original como objeto estável, transportável, de contornos bem definidos. Nesta perspectiva, seria possível controlar seu conteúdo e garantir a transposição do texto, na sua totalidade, de uma língua à outra. Tal visão concorre para uma concepção mecânica do ofício do tradutor, que devém o encarregado de exercer a função de transportador: “transporta a carga de significados, mas não deve interferir nela, não deve ‘interpretá-la’” (ARROJO, 2007, p. 13).

Teórico pioneiro da concepção tradicional, Alexander Fraser Tytler<sup>62</sup> acredita que uma tradução deve “reproduzir totalmente, em outra língua, as ideias, o estilo e a naturalidade de um texto original” (ARROJO, 2007, p. 14). Tal posicionamento, como aponta Arrojo (2007), sustenta-se num ideal de linguagem motivado pelo desejo de se alcançar verdade única e absoluta por meio de uma linguagem supostamente universal, que escaparia às arbitrariedades da interpretação.

Cristina Rodrigues (2000), por seu turno, mostra que, ao longo da constituição do campo epistemológico da tradução, algumas vertentes teóricas foram elaboradas com orientações mais tradicionalistas, como aquelas apontadas por Arrojo (2007), mas também a partir de concepções que questionam o pensamento tradicional de tradução, como é o caso de André Lefevere (1981, 1982, 1983 *apud* RODRIGUES, 2000, p. 13). No entanto, Rodrigues (2000) indica que a grande maioria dos autores mantém a noção de equivalência como parâmetro central da tradução, ou seja, as proposições de sistematização do processo tradutório miram-se num processo de transferência ou de substituição: substituição de material textual de uma língua, buscando o seu equivalente numa outra.

Contudo, alguns autores, na contemporaneidade, abrem novos possíveis para se pensar sobre tradução. Questionam e ampliam a noção de texto original, de fidelidade na/da tradução e procuram desmontar as oposições que fundamentaram o referido campo teórico: tradução literal *versus* tradução livre, tradução fiel *versus* tradução criativa e equivalência formal *versus* equivalência dinâmica (RODRIGUES, 2000).

Arrojo (2007) acredita que traduzir não é a simples transferência de significado de um texto reduzido a um “receptáculo de conteúdos estáticos e mantidos sob controle, que podem

---

<sup>62</sup> BASSNETT-MCGUIRE, S. *Translation studies*. London; New York: Methuen&Co, 1978.

ser repetidos na íntegra” (ARROJO, 2007, p. 38). Ela afirma que o texto, visto como signo, não é uma representação fiel de um objeto estável, e, por isso, passa a ser uma “máquina de significados em potencial” (ARROJO, 2007, p. 23). Distanciando-se de uma concepção essencialista de texto original, esta autora ressalta a necessidade da tradução se efetuar como prática contextualizada e sugere a imagem do palimpsesto para entender o texto como algo que pode ser reescrito de acordo com determinada cultura e período histórico. Portanto, Arrojo (2007) não acredita numa apreensão neutra do significado, sem interferências subjetivas, imune aos contextos socioculturais, e considera o percurso tradutório como sendo suggestionado pela interpretação, gerando uma produção de sentidos.

Rodrigues (2000, p. 165), em *Tradução e Diferença*, destaca a impossibilidade de reprodução de significado e de sintaxe do texto de partida, sublinhando que “as palavras só têm valor ao estarem inscritas em uma cadeia de substituições, e que a tradução recoloca, em outra língua e em outra cultura, as palavras em outras cadeias de substituições, ou seja, transforma o original”. Rodrigues (2000, p. 203) questiona, assim, o entendimento de texto original na qualidade de texto-fonte, lembrando que o texto se manifesta como movimento de signos capazes de produzir e não de carregar sentidos. Segundo a referida autora, o tradutor “constrói uma interpretação que, por sua vez, também vai ser movimento e desdobrar-se em outras interpretações”. Desta maneira,

o texto traduzido é “outro” texto, que mantém outro tipo de relações entre os elementos, exatamente porque as coerções impostas pelas línguas levam a diferentes possibilidades de contextualizações, de remissões, de encadeamentos, de atribuição de valores entre os elementos. Essas concepções poderiam levar a se pensar que a tradução é totalmente impossível. No entanto, o que é impossível não é a tradução, mas a noção de tradução de que se parte para pensar nessa impossibilidade: uma concepção que espera que a tradução repita o “texto original”, que seja sua perfeita equivalência, que reproduza seus valores (RODRIGUES, 2000, p. 206).

Ao levar em consideração essas referências, o presente trabalho não pretende apresentar uma tradução isenta de interpretação, calcada num ideal de equivalência integral, de forma e de sentido, entre uma língua e outra. Investindo num movimento que assume a diferença, este exercício tradutório almeja “incorporar o modo de significação do original, fazendo com que original e tradução sejam reconhecíveis como fragmentos de uma língua maior” (RODRIGUES, 2000, p. 208). Desse modo, aproximei-me de uma abordagem que se dá numa relação de complementaridade, tal como explica Rodrigues (2000), recorrendo a Derrida (1987a *apud* RODRIGUES, 2000, p. 224): “uma tradução esposa o original quando os dois fragmentos unidos, tão diferentes quanto possível, se completam para formar uma língua maior, no curso de uma sobrevivência que muda todos os dois”.

Nessa perspectiva, o trabalho aqui apresentado comunga com a concepção de tradução que opera por adesão à obra, mas que, neste encontro, transforma-a, driblando os procedimentos arraigados em oposições ou em equivalências identitárias entre texto original e texto traduzido. Como intenção maior, este exercício de tradução procura estar em afinidade com o objetivo balizador desta pesquisa: partilhar saberes e estimular reflexões na comunidade artística, sobretudo acerca da linguagem da dança. Empenhei-me em entender e fazer entender o texto de partida de modo contextualizado, considerando a importância da obra na trajetória de pesquisa do autor, o pensamento que ele produziu previamente à obra traduzida, as noções e os conceitos com os quais operou e as interlocuções com outros autores.

Por conseguinte, as escolhas no decorrer da tradução pretenderam estar conectadas com as produções teóricas contemporâneas que andam animando as discussões entre artistas, pesquisadores e professores da área da dança. Especialmente, assumo como referência lexical e sintática, as produções que se indagam acerca do estatuto do corpo e de suas implicações técnicas e estéticas, bem como as que recorrem, no campo da dança, ao pensamento situado nos desdobramentos das produções dos filósofos da diferença, filósofos que arriscam a fabricar conhecimento na imanência<sup>63</sup>.

Ao longo da tradução da obra *Da criação coreográfica* (BERNARD, 2001), decisões foram necessárias e, mesmo sem caráter definitivo tampouco exaustivo, vislumbrando uma futura publicação, alguns critérios tradutórios foram estabelecidos:

– Sobre títulos de obras:

- Nomes de obras teóricas presentes no corpo do texto serão traduzidos quando é sabida a existência de publicação em língua portuguesa.
- Nomes de obras teóricas presentes no corpo do texto, e não publicadas em língua portuguesa, serão transcritos na língua apresentada pelo autor, com a tradução entre colchetes, quando necessário.
- Nomes de obras artísticas serão transcritos na língua apresentada pelo autor, com tradução inserida entre colchetes, quando necessário.

– Sobre notas de rodapé:

---

<sup>63</sup> Aqui, faz-se referência àqueles filósofos que, como Deleuze, Guattari, Foucault, Derrida, instigados pelas proposições filosóficas de Nietzsche e suas críticas à razão iluminista, investiram num exercício filosófico de problematização das evidências do pensamento, fundado na representação clássica de caráter identitário, essencialista e universalista. Acerca da filosofia da imanência, Bento Prado Jr. (1996 *apud* MATOS, 2012, p. 29) diz que, em Deleuze, ela coloca sob tensão as formulações transcendentais, no que propõe uma aventura “nômade” (SCHÖPKE, 2004 *apud* MATOS, 2012, p. 29) de itinerância do pensamento, assentada na experiência, na “nervura do real” (CHAUÍ, 2016).

- Em certas situações, sobretudo para sinalizar alguma escolha de tradução ou informação que possa interferir na fruição e compreensão do texto, notas de rodapé serão inseridas, e/ou acrescentadas de informação, precedidas da indicação “nota da tradutora”.

– Sobre citações:

- Em caso de citação direta de obra já traduzida em língua portuguesa, será considerada a tradução publicada em português.
- Em caso de expressiva incongruência entre uma citação direta feita pelo autor e a tradução dela, publicada em língua portuguesa, será considerada a primeira. No entanto, em nota de rodapé, será incluída a tradução sugerida na obra em português, precedida pela sinalização “na publicação em português”.
- Em caso de citação direta de obra, cuja tradução não é sabida pela tradutora, a tradução virá sinalizada por “tradução nossa”.

## REFERÊNCIAS

- ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BAE, T. *et al.* Etat de grève à Kerguéhennec = Estado de greve em Kerguéhennec. *Mouvement*, n. 2, 1999. Disponível em: [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=4&ch\\_id=6](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=6). Acesso em: jul. 2019.
- BARTHES, P. *et al.* Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains. *Mouvement*, n. 3-4, 1999/2000. Disponível em: [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc\\_id=4&ch\\_id=6](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc_id=4&ch_id=6). Acesso em: jul. 2019.
- BERNARD, M. *Critique des fondements de l'éducation*. Généalogie du pouvoir et/ou de l'impouvoir d'un discours. Paris: Éditions Chiron, 1988.
- BERNARD, M. De la corporéité comme anticorps ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle du corps. In: GARNIER, C. (dir.). *Le corps rassemblé*. Montréal: Agence d'Arc; Université du Québec à Montréal, 1991. p. 19-24.
- BERNARD, M. De la corporéité fictionnaire. *Revue Internationale de Philosophie*, n. 222, p. 523-534, 2002.
- BERNARD, M. *De la création chorégraphique = Da criação coreográfica*. Pantin: Centre National de la Danse, 2001. (Collection Recherches)
- BERNARD, M. *Généalogie du jugement artistique suivi de considérations intempestives sur les derives actuelles de quelques arts*. Paris: Éditions Beauchesne, 2011.
- BERNARD, M. *L'expressivité du corps: recherches sur les fondements de la théâtralité*. 2. ed. Paris: Éditions Chiron, 1986.
- BERNARD, M. *Le corps*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- BRUNEL, L. *Trisha Brown*. Paris: Éditions Bougé, 1987
- BRUNEL, L. *Nouvelle Danse Française: dix ans de chorégraphie, 1970-1980*. Paris: Albin Michel, 1980.
- CARRER, C. F. Deleuze e a crítica aos postulados da imagem dogmática do pensamento. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, v. 5, n. 2, p. 38-49, jul./dez. 2019.
- CATFORD, J. C. *Uma teoria lingüística da tradução: um ensaio em lingüística aplicada*. Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CERTEAU, M. La folie de la vision. *Revue Esprit*, juin. 1982.
- CHAUÍ, M. *A nervura do real: imanência e liberdade em Espinosa*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. v. 2.

CHAUÍ, M. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DAMÁSIO, C. Análise funcional do corpo no movimento dançado (AFCMD): uma visão francesa – o ponto de vista daquele que dança. In: WOSNIAK, C.; MEYER, S.; NORA, S. (orgs.). *Seminários de dança: o avesso do avesso do corpo – educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 75-83. Disponível em: <http://festivaldedancadejoinville.com.br/acervo/wp-content/uploads/2017/09/IV-Seminarios-de-Danca-O-Averso-do-Averso-do-Corpo.pdf>. Acesso em: set. 2022.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, G. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.

DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectivas, 1974a.

DELEUZE, G. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectivas, 1974b. p. 259-271.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3.

GADELHA, R. C. P. *A dança possível*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda, 2006.

GALLO, S. *Deleuze e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GERMAIN-THOMAS, P. La politique de la danse contemporaine en France: une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation. *Quaderni*, 83, 2013-2014. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/quaderni.761>. Acesso em: dez. 2020.

GINOT, I. À propos de la danse contemporaine française. In: GINOT, I. *Dominique Bagouet: un labyrinthe dansé*. Paris: Centre national de la danse, 1999a. p. 293-294.

GINOT, I. *Dominique Bagouet: un labyrinthe dansé*. Pantin: Centre National de la Danse, 1999b.

GINOT, I. Un lieu commun. *Repères*, n. 11, p. 2-9, mars. 2003.

GINOT, I.; LASSIBILLE, M.; LAUNAY, I.; PAGÈS, S.; PERRIN, J.; ROQUET, C. Le département danse de l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis: quelques repères. *Recherches en danse*, v. 1, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/danse.644>. Acesso em: nov. 2020.



GINOT, I.; LAUNAY, I. L'école, une fabrique d'anti-corps? Autre "terrain" nouveau débat. *Art Press, Médium Danse*, n. 23, 2002. Disponível em: <https://hal.science/hal-02495677/document>. Acesso em: ago. 2019.

GINOT, I.; MICHEL, M. *La danse au XXème siècle*. Paris: Éditions Larousse, 1998.

GODARD, H. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (org.). *Lições de dança 3*. Tradução: Silvia Soter. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 11-35.

GODFROY, A. *Danse et poésie: le pli du mouvement dans l'écriture*. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël. Paris: Champions, 2015a.

GODFROY, A. *Prendre corps et langue*. Études por une dansité de l'écriture poétique. Paris: Ganges Arts et Lettres, 2015b.

GOMES, J. R. *A experiência do tocar e a reversibilidade da carne em Merleau-Ponty*. 2016. 108 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/9594/2/arquivototal.pdf>. Acesso em: jun. 2021.

GRAINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GREIMAS, J.; COURTÉS, J. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette-Université, 1979.

HINZ, G. Pensar o gesto dançado: entrevista com Christine Roquet. *Revista Cena*, n. 22, p. 244-258, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/72632/42463>. Acesso em: mar. 2020.

HUESCA, R. Michel Bernard, De la création chorégraphique. *Questions de communication*, n. 3, 2003. Disponível em: <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7540>. Acesso em: jan. 2020.

IZRINE, A. L'acte chorégraphique, em art politique. In: *L'art en présence: les centres chorégraphiques nationaux, lieux ressources pour la danse*. Belfort: Association des centres chorégraphiques nationaux (ACCN), 2006. p. 12.

KASTRUP, V. Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devir-mestre. *Educação & Sociedade*, v. 26, n. 93, p. 1273-1288, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-73302005000400010>. Acesso em: maio. 2019.

KATZ, H. *Um, dois, três... Dança é o pensamento do corpo*. 1994. 191 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontífice Universidade Católica, São Paulo, 1994.

KATZ, H.; GREINER, C. A natureza cultural do corpo. In: SOTER, S.; PEREIRA, R. (orgs.). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2002. p. 77-98.

KUYPERS, P.; TAVARES, T. J. R. S.; OLSSON-FORSBERG, M. Buracos Negros: uma entrevista com Hubert Godard. *O Percevejo Online*, v. 2, n. 2, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2010.v2i2.%p>. Acesso em: set. 2023.

- LIMA, R. A. F. de. Leitura do gesto na formação do artista da dança contemporânea: o singular nos estudos das técnicas sistematizadas e nas experiências compositivas em dança. *Cena*, n. 22, p. 236-243, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.73094>. Acesso em: jul. 2019.
- LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- LOUPPE, L. *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Bruxelles: Contredanse, 2007.
- LUZ, C. Sobre não esquecer e lembrar. In: BRYAN-WILSON, J.; ARDUI, O. (orgs.). *Histórias da dança*. São Paulo: MASP, 2020. v. 2, p. 287-299.
- MARQUES, I. *Ensino de dança hoje: textos e contextos*. São Paulo: Cortez; 2011.
- MATOS, L. *Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- MATOS, L. Writing in the flesh: body, identity, disability. In: SHAPIRO, S. (ed.). *Dance in a world of change: reflections on globalization and cultural difference*. Champaign: Humans Kinetics, 2008. p. 71-92.
- MAYEN, G. *CNDC, Un pas de deux France-Amérique: 30 années d'invention du danseur contemporain au C.N.D.C. d'Angers*. Montpellier: L'Entretemps, 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Tradução: José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard, 1945.
- MILLER, J. Dança e educação somática: a técnica na cena contemporânea. In: WOSNIAK, C.; MEYER, S.; NORA, S. (orgs.). *Seminários de dança: o avesso do avesso do corpo – educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 147-162. Disponível em: <http://festivaldedancadejoinville.com.br/acervo/wp-content/uploads/2017/09/IV-Seminarios-de-Danca-O-Averso-do-Averso-do-Corpo.pdf>. Acesso em: set. 2022.
- NIDA, E. A. *Toward a science of translating*. Netherlands: E. J. Brill, 1964.
- OLIVEIRA, L. S. *Dancidade: gesto como campo de circulação de forças*. 2012. 204 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: [https://www.helenitasaearp.com.br/\\_files/ugd/38bc2b\\_d48d8bc31a83472ea034f52455e97362.pdf](https://www.helenitasaearp.com.br/_files/ugd/38bc2b_d48d8bc31a83472ea034f52455e97362.pdf). Acesso em: mar. 2020.
- PAGÈS, S. *Le « moment Cunningham »: l'émergence d'une référence incontournable de la danse en France... Repères, cahier de danse*, n. 23, p. 3-6, 2009.
- PAGÈS, S. *Le butô en France: malentendu et fascination*. Pantin: CND, 2015.

PAPIN, M. *1968-1981: Construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France: désirs, tensions et contradictions*. 2017. Tese (Doutorado em Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, spécialité Danse) – Universidade de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. v. 1.

PERRIN, J. *Questions pour une étude de la chorégraphie située: synthèse des travaux 2005 – 2018*. 2019. 291 f. Musique, musicologie e arts de la scène. Université de Lille, Centre d'Etudes des Arts Contemporains, 2019. Disponível em: [https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/tel-02208299v2/file/Perrin\\_2019\\_HDR\\_vol1.pdf](https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/tel-02208299v2/file/Perrin_2019_HDR_vol1.pdf). Acesso em: jan. 2020.

PRIMO, R. *A dança possível: as ligações do corpo numa cena*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

PRIMO, R.; ROCHA, T. (org.). *Bienal internacional de dança do Ceará*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

ROCHA, T. Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer. In: WOSNIAK, C.; MEYER, S.; NORA, S. (orgs.). *Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica*. Joinville: Letra D'Água, 2009. p. 55-70.

ROCHA, T. *O que é dança contemporânea? uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROCHA, T. Por uma docência artista com dança contemporânea. In: BRIONE, H.; GONÇALVES, T.; PARRA, D.; VIEIRA, C. (orgs.). *Docência- artista do artista- docente: seminário dança teatro educação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012. p. 32-49.

RODRIGUES, C. *Tradução e diferença*. São Paulo: UNESP, 2000.

ROQUET, C. Da análise do movimento à Abordagem Sistemática do gesto expressivo. *O Percevejo Online*, v. 3, n. 1, jan./jul. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2011.v3i1.1.p>. Acesso em: abr. 2019.

ROQUET, C. Ler o gesto, uma ferramenta para a pesquisa em dança. *Revista Cena*, n. 22, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.7373>. Acesso em: abr. 2019.

SANTOS, R. Do corpo à carne: Merleau-Ponty e a radicalização do sensível. *Peri*, v. 9, n. 2, p. 69-80, 2017. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/peri/article/viewFile/2845/2244>. Acesso em: set. 2022.

SOTER, S. Sobre técnicas e métodos. In: WOSNIAK, C.; MEYER, S.; NORA, S. (orgs.). *Seminários de dança: o que quer e o que pode ser (ess)a técnica*. Joinville: Letradágua, 2009. p. 90-116.

STRAUS, E. *Du sens des sens*. Contributions à l'étude des fondements de la Psychologie. Traduction: Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand. Grenoble: Jérôme Millon, 1989.

VALÉRY, P. L'âme et la danse = A alma e a dança. In: VALÉRY, P. *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1960b. t. 2, p. 160-172.

VALÉRY, P. *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1960a. t. 2.

WAUTIER, C. R. « Littéradanse », quand la danse contemporaine s’empare du texte littéraire. *Recherches en danse*, avril. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/danse.2028>. Acesso em: fev. 2021.

**DA CRIAÇÃO COREOGRÁFICA**  
**MICHEL BERNARD**

**TRADUÇÃO: ROSA ANA FERNANDES DE LIMA**

### **Itinerário de uma pesquisa: do corpo ao tempo ou da dança como ato fundador**

A título de preâmbulo, gostaria de tentar retratar o meu itinerário filosófico e estético, mais exatamente, as diferentes fases de uma pesquisa conduzida sobre o corpo ao longo de, aproximadamente, trinta anos, para destacar, se possível, a sua lógica imanente. Assim, gostaria de, ao mesmo tempo, responder a uma questão que me é posta com frequência: “Por que você, que é de formação estritamente filosófica, manifesta um interesse tão vivo, tão permanente pela corporeidade artística em geral, e pelo teatro e pela dança em particular? Ademais, por que, no decurso dos dez últimos anos, você parece dedicar toda a sua atenção ao processo de criação coreográfica e sua recepção, e consagrar a maior parte de seus trabalhos à análise da prática da dança, a ponto de ter fundado, no seio da Universidade, um Departamento de Dança cuja finalidade é a de articular pesquisa e criação coreográfica?”. Como resposta, manifesto, aqui, o pleno engajamento numa exploração rigorosa, apaixonada e alegre do ato de dançar.

Esta pesquisa terá assumido o aspecto de uma investigação obstinada e radical das implicações epistemológicas, ontológicas e estéticas da experiência dita “corporal” e, antes de tudo, da palavra – enganosa até – “corpo”, que pretende designá-la. Mas uma investigação também das modalidades artísticas que tal experiência reveste no seu emprego espetacular, teatral e coreográfico, ou seja, dos mecanismos de seu poder criador. Ao longo trabalho analítico, caberia a imagem geológica de uma perfuração empírica do solo de nossa condição corporal, a fim de desvendar as suas raízes profundas e a sua força originária; ou a imagem geográfica de uma ascensão até as fontes do rio dessa experiência fundante e de sua dinâmica criadora. Esta investigação terá conhecido quatro etapas principais.

A primeira se situa mais ou menos entre 1960 e 1974, entre o desligamento da cátedra de psicopedagogia da Escola Normal Superior de Educação Física e Esportiva de Paris para meninos, a publicação do livro *O corpo* (1972) e, consecutivamente, a criação, em 1974, da coleção *Corps et culture* pela Éditions Universitaires. Tal etapa se caracterizava por uma vontade de interrogação sistemática da própria categoria “corpo” nos discursos que pretendiam enunciá-la e esclarecê-la. Tratava-se, aí, de uma fase essencialmente “crítica” de desmitificação e desmistificação da palavra e do conceito. Ela consistia, no fundo, na tentativa de desvendar as implicações epistemológicas, filosóficas, sociais, políticas e, mais geralmente, ideológicas, como também das condições e modalidades de enunciação, de seu uso tanto retórico e polêmico quanto prático e institucional – enfim, de seu poder.

Na época, a tentativa era motivada pela necessidade de analisar e avaliar a nova corrente, ou melhor, esse modo dominante da cultura ocidental que chamamos, de forma simplista, de “o retorno ao corpo”, verdadeira apologia ao corpo libertador ou salvador. Mito invasivo cujo mecanismo Marcuse (1963) denunciou como “dessublimação repressiva” (*Eros e civilização*) e do qual Baudrillard descreveu as múltiplas astúcias subterrâneas e dissimuladas em *A sociedade de consumo* (1974), *A troca simbólica e a morte* (1976), *Da sedução* (1979), ou ainda, *Simulacro e simulação* (1981). Assim, esforcei-me, através de um panorama crítico de abordagens ou de perspectivas sobre o corpo, para realizar uma revisão e trazer certa elucidação sobre a significação e o valor do fenômeno corporal na cultura das nossas sociedades industriais ocidentais.

Porém, tratava-se apenas de uma problemática inicial, de um preâmbulo e de uma programática de numerosos trabalhos mais especializados, incumbidos de sondar as fundações e de revelar os subterfúgios dos múltiplos setores do vasto celeiro de desconstrução do corpo. Daí, a ideia de uma coleção *Corpo e cultura* destinada a acolher tais trabalhos. De uma dezena de obras publicadas, as áreas mais amplamente exploradas foram as do esporte, do campo político, da prática docente em geral, da educação física em particular, e da prática psicanalítica. Tais pesquisas deveriam ressaltar a inexistência de entidade corporal em proveito de experiências híbridas, variáveis, instáveis e contingentes. Que desenham um tipo de rede pulsional, sensorio-motora e afetiva, determinada pelos jogos de interferências selvagens de duas trajetórias históricas: a de nosso imaginário individual ou “radical” (Castoriadis), cuja configuração resulta de nossas experiências da infância, singulares e complexas, tecidas no meio familiar e extrafamiliar; e a de nosso imaginário “social”, fruto dos costumes, *habitus*, regras, ritos e crenças da sociedade global, a partir dos quais se constitui um reservatório de mitos, símbolos, valores que regem nosso comportamento cotidiano. O que chamamos geralmente de “corpo” é apenas – podemos assim dizer, extrapolando um propósito de Gilles Deleuze – uma “roupa de Arlequim” que tentamos, com mais ou menos sucesso, submeter, em vista da inteligibilidade e da eficácia, à esfera unitária dos códigos dominantes de leitura. O mais célebre dos códigos sendo, obviamente, o da medicina ocidental e, mais exatamente, o da anatomia e da fisiologia racional oriundas do século XIX.

Ora, entre as consequências desta empreitada de desconstrução, a revisão e a reavaliação da dimensão expressiva comumente atribuída à categoria de “corpo” são, sem dúvida, as mais importantes. Revisão e reavaliação sobre as quais tive que me deter como parte de uma tese de doutoramento: *A expressividade do corpo: os avatares de um conceito e*

*as artimanhas do discurso*. No meu percurso teórico, tal tese constitui a segunda etapa, a que cobre o fim dos anos 1970 e culmina em 1976, com a sua defesa e subsequente publicação, amputada de uma primeira parte, essencialmente epistemológica, e com mudança de subtítulo: *A expressividade do corpo: pesquisas sobre os fundamentos da teatralidade* (BERNARD, 1986). O subtítulo traduz suficientemente o lugar privilegiado ocupado pela reflexão sobre as artes do espetáculo no ensino da filosofia e da estética que eu conduzia, desde 1968, na Universidade de Nanterre e que conjugava três polos principais, o da corporeidade, o da linguagem e o da educação. A interrogação sobre as condições e o mecanismo do poder expressivo do corpo exigia, então, que fosse feita a difícil e crucial pergunta sobre a passagem da expressão ao signo e, conseqüentemente, das condições de possibilidade da significância corporal, ou seja, do próprio ato teatral.

Eis o que não poderia deixar de conduzir a uma exploração sempre mais precisa do processo de teatralidade e de seus avatares espetaculares, não somente nas artes cênicas propriamente ditas – o teatro, a mímica, as marionetes, a arte lírica e, como veremos adiante, a dança –, mas também na música e nas artes plásticas.

A terceira etapa de minha busca coincidiu com minha nomeação, em 1984, à cátedra professoral de estética teatral da Universidade de Avignon (período de criação do Instituto de Pesquisas Internacionais sobre as Artes do Espetáculo) e se prolongou no Departamento de Teatro da Universidade de Paris 8, em 1987. Além do aprofundamento de meus conhecimentos em linguística, dediquei a década de 1980 à análise do processo de enunciação discursiva, por meio das múltiplas teorias de uma nova e promissora vertente do campo linguístico, a pragmática, tal como a concebe a Escola anglo-saxã, representada por Austin e Searle.

A análise da enunciação linguística, desse modo, deveria confirmar a análise da corporeidade expressiva e a ela se juntar, devendo ambas conduzir ao núcleo último e rítmico do ser humano: a temporalidade radical do corpo. Merleau-Ponty (1945, p. 484) escrevia, em sua *Fenomenologia da percepção*, que “Todos os problemas são concêntricos àquele do tempo”<sup>64</sup>. Ora, a temporalidade radical, trama de nossa corporeidade, não seria o que todo dançarino busca tornar visível, orquestrar e, de uma maneira geral, submeter aos jogos

---

<sup>64</sup> [Nota da tradutora] Na publicação em português: “Não existem problemas dominantes e problemas subordinados: todos os problemas são concêntricos. Analisar o tempo não é tirar as conseqüências de uma concepção preestabelecida da subjetividade, é ter acesso, através do tempo, à sua estrutura concreta [...]. Portanto, precisamos considerar o tempo em si mesmo, e é seguindo a sua dialética interna que seremos conduzidos a refazer nossa ideia do sujeito” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 550).



imprevisíveis de seu imaginário? Questão que a mim se impôs, no final dos anos 1980, ao passo que revelava a razão profunda de minha paixão conjunta pelo teatro e pela dança.

Essa questão inaugura uma quarta e última fase de pesquisa. Mesmo estando presente em 1985, durante o colóquio “O corpo na dança contemporânea” (do qual participavam seis coreógrafos de diferentes gerações: Dominique Dupuy, Caroline Marcadé, Karine Saporta, Daniel Larrieu, Jackie Taffanel e Andy Degroat, como também meu amigo Daniel Charles, filósofo da música contemporânea), a problemática conheceu sua sistematização a partir da abertura da formação “Dança”, em 1989, como parte da Unidade de Formação e de Pesquisa “Artes-Filosofia-Estética” da Universidade de Paris 8. Desde então, dediquei-me inteiramente a analisar, de um lado, a especificidade do ato de dançar (como corporeidade temporalizada), a singularidade de sua dimensão espetacular, os novos códigos corporais forjados e efetuados pela dança contemporânea e, mais radicalmente, a dinâmica sensorial que a move e constitui seu poder “ficcional”; de outro lado, os processos de criação coreográfica inventados e trabalhados de acordo com a diversidade de suas fontes e dos materiais empregados; e enfim, a singularidade do modo de recepção, *a fortiori*, de memorização, do espetáculo coreográfico. Três categorias de análise que convocavam uma quarta: a da especificidade da relação pedagógica na sala de dança – vasto trabalho por vir – e aquela, mais sociológica, do estatuto do ensino da dança em nosso sistema institucional francês.

Na maioria inéditas, as análises reunidas nesta obra, produzidas em diferentes contextos – daí, as inevitáveis repetições – se completam e se respondem: o ato de perceber um espetáculo coreográfico é apenas, no fundo, uma forma de reescrita da temporalidade própria à escrita espetacular da dança. Ato que obedece também ao processo de projeção ficcional que rege a sensorialidade e a enunciação linguística. Esses trabalhos constituem, então, as diferentes facetas de um mesmo questionamento, versando sobre a temporalidade que nos habita e atravessa, tecendo, assim, a trama corporal de todo o nosso ser. A dança não somente a torna visível e sensível, como nela também joga, como para melhor nos significar, ainda que de maneira paradoxal, na nossa precariedade e nossa permanência, nossa fragilidade e nossa força, nossa dependência e nossa autonomia, enfim, nosso “impoder” (tal como entendia Artaud) e nosso poder.

## REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, J. *De la séduction = Da sedução*. Paris: Galilée, 1979.
- BAUDRILLARD, J. *L'échange symbolique et la mort = A troca simbólica e a morte*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.
- BAUDRILLARD, J. *La société de consommation: ses mythes, ses structures = A sociedade de consumo*. Paris: Éditions Gallimard, 1974.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacres et simulation = Simulacro e simulação*. Paris: Galilée, 1981.
- BERNARD, M. *L'expressivité du corps: recherches sur les fondements de la théâtralité*. 2. ed. Paris: Éditions Chiron, 1986.
- BERNARD, M. *Le corps = O corpo*. Paris: Éditions Universitaires, 1972.
- MARCUSE, H. *Éros et civilisation = Eros e civilização*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard, 1945.

## UNIDADE I – A CORPOREIDADE DANÇANTE

### 1. Da corporeidade como “anticorpo” ou da subversão estética da categoria tradicional de “corpo”<sup>65</sup>

Quando, em 1971, as Edições Universitárias me propuseram escrever um livro sobre “o corpo”, essa palavra ressoou bruscamente em toda a sua estranheza e captou totalmente minha atenção, a ponto de ocultar o cortejo de sensações, imagens e ideias que habitualmente a acompanha e constitui seu significado comum. Ou seja, em vez de ir direta e espontaneamente ao que ela denotava e conotava, minha consciência se deteve ao próprio fato de sua designação, seu estatuto de enunciado ou de produto de um ato de enunciação.

E interroguei-me: por que tal designação? A qual desejo e, mais radicalmente, a qual intencionalidade ela responde? Quais são as suas implicações? Escolher empregar, pronunciar e escrever essa palavra não seria já postular a existência de uma configuração empírica una e permanente, validá-la, *a priori*, como objeto possível da ciência e, por meio disso, operar uma petição de princípio e se enclausurar num perfeito círculo vicioso?

Não somente a palavra não é inocente do ponto de vista axiológico ou ideológico, mas também veicula e efetiva, por meio da debreagem enunciativa<sup>66</sup> que ela implica, o simulacro da experiência vivida que ela mesma pretende designar e creditar como realidade objetiva, como ser em si e para si. Ou seja, a palavra “corpo” se apresenta como autofundadora de seu referente: ela legitima, *a priori*, a crença que secretamente anima os procedimentos ou abordagens pelas quais ela apreende esse referente e que é, obviamente, a emanação de uma cultura específica e de sua história.

É tão verdade que tal palavra, ou o seu equivalente exato, não existe em todas as línguas: em algumas línguas orientais, no chinês, por exemplo, não há nenhum termo denotando a existência do corpo como substância autônoma identificável, mas somente lexemas designando estados ou situações. São caracterizados por posturas, atitudes, gestos, movimentos e mímicas: corpo em pé, sentado, inclinado, andando, correndo, batendo, pegando, rindo, gritando, enfim, bem longe de ser o objeto evidente de uma experiência universal e necessária, o corpo é, antes, um enunciado e um modo singular de enunciação que

<sup>65</sup> Texto de uma comunicação (levemente redesenhada) dada, em 1990, no Colóquio Internacional de L’UQAM, em Montréal, e publicado na obra coletiva *Le corps rassemblé*, Universidade do Québec, em Montréal, Éditions Agence d’Arc, 1991.

<sup>66</sup> Retomo aqui a distinção feita por Greimas e Courtés (1979) entre a debreagem enunciativa, que projeta os actantes da enunciação, e a debreagem enunciva, que projeta os actantes do enunciado. Buscar: “*Debreagem*”.

implicam uma encenação e uma atuação. A tal ponto que desenham, em filigrana, uma estratégia secreta de gestão da experiência de nós mesmos, dos outros e do mundo. Forjando o simulacro de um referente idêntico, reconhecível e inteligível, tal forma de designação desvenda o trabalho específico de um modo particular de percepção, de expressão, de ação e de conceitualização, onde se trai a originalidade de uma práxis cultural<sup>67</sup>.

O vocábulo “o corpo” é, pois, um signo linguístico que, diferente de outros, engaja, *a priori* e de forma radical, o modo existencial de seu enunciador: escolhê-lo como enunciado é implicitamente consentir uma maneira de perceber, de exprimir, de agir, de pensar e, obviamente, de falar que, de certa forma, baliza e caracteriza o ambiente de uma cultura e o campo das possibilidades oferecidas aos indivíduos que o reivindicam. Tal maneira consiste, neste caso, em submeter todas essas funções ao propósito identificatório, cognitivo, de troca e de controle, enfim, de domínio, próprias à intencionalidade significante. Caso seja verdade, como afirma Umberto Eco (1988, p. 32-59), que a ordem semiótica não se reduz à categoria dos signos linguísticos, sendo ela correspondente apenas a uma das quatro modalidades de produção do signo (a da réplica, ao lado da do reconhecimento, da ostensão e da invenção), e que um signo linguístico, aliás, não se limita a estabelecer uma relação de substituição entre um significante e um significado, é também tão verdade, por outro lado, que o emprego da palavra “corpo” enfatiza o que Julia Kristeva chama de “ideologema do signo”, como estrutura binária de equivalência, fundada na reversibilidade do sistema mercantil, e, por consequência, como instrumento de dominação e manipulação, portanto, de poder.

Com efeito, o uso desse tipo de signo linguístico, por designar a dimensão material e sensível de nossa experiência, implica a desnaturação e até a falsificação dos cinco processos que constituem e asseguram a relação que estabelecemos conosco, com o Outro e com o mundo. Essa falsificação se dá por meio de cinco reducionismos conexos:

1. O do processo sensorial da *percepção* a um processo cognitivo de *informação*: perceber não é mais a experiência carnal, aleatória e ambivalente de um encontro ou de um contato circunstancial, mas a tentativa de identificação de sua causa e referente. Erwin Straus denunciou veementemente essa confusão em sua obra *Du sens des sens* (STRAUS, 1989), na qual, justamente, verifica-se a tendência em fundar, de modo contrário, uma abordagem tão somente fenomenológica do ser sentiente. Com Eco, porém, essa perspectiva, traduzida em termos semióticos, consiste em constatar que se a percepção, a princípio, é sempre interrogativa e condicional, dada a complexidade de suas implicações contextuais, ela se

---

<sup>67</sup> A título de ilustração, ver a obra coletiva dirigida por: GODELIER, M.; PANOFF, M. (dir.). *La production du corps*. Paris: Éditions des Archives contemporaines, 1999.

torna, então, assertiva e apodíctica pela anulação ou ocultação dessas implicações, reduzindo-se, assim, a uma pura e simples equivalência (ECO, 1988).

2. O do processo pulsional e energético de *ex-pressão*, no sentido etimológico da palavra – a meu ver, o único legítimo – a um processo de *comunicação*: a dinâmica imanente e autoafetiva que a constitui transforma-se num poder instrumental de emissão e de transmissão de signos. O lexema “corpo” é, assim, o produto e a garantia de uma expressividade desviada ou distorcida.
3. Igual e paralelamente, a *ação* como força intensiva de gasto energético se reduz à sua finalidade utilitária e relacional: a categoria “corpo” se torna, por conseguinte, o suporte, o veículo e o termo de uma capacidade de *adaptação* biológica.
4. Correlativamente, o *pensamento* que o acompanha e que é postulado por meio dessa categoria ou desse lexema, transforma-se em lógica organizacional de uma *programação* tecnocrática: ele deixa absorver a força inovadora e imprevisível de seu imaginário pela racionalidade calculadora.
5. Enfim, último reducionismo implícito ao uso da categoria “corpo”, a *pragmática* material da emissão e da poética da fala é assujeitada à hegemonia da *função semântica* de transmissão da mensagem, quer dizer, ao imperativo do que convém chamar, aqui, de comunicação: a vocalidade é, de certa forma, infiltrada e neutralizada pela soberania de um “corpo” postulado como fornecedor e veículo de troca de significações.

Em suma, o modelo tradicional de “corpo” não está isento de pressupostos que acarretem pesadas consequências. Herdeiro de uma tradição teológico-metafísica que o tinha feito suporte de uma visão ontológica ordenada do mundo, ele se viu investido do projeto técnico-científico de um capitalismo triunfante e por ele invadido: nossa experiência cotidiana se encontra, *a priori*, informada e normalizada pelo imaginário social e pelo discurso que esse modelo engendra e promove. Como tentei mostrar em meu livro, intitulado ironicamente de *O Corpo*, só vivemos a relação com nós mesmos, com os outros e com o mundo pela intermediação de nossa história, a um só tempo, coletiva e individual, cultural e pulsional. Assim, a categoria “corpo” regra e governa, por meio de suas implicações, a complexidade, a contingência e a fugacidade aparentes de nossa mais banal experiência.

Ora, parece que o advento da arte contemporânea – e, mais particularmente, a profunda reviravolta que ela introduziu na compreensão do processo de criação – contribuiu para desconstruir esse modelo, repondo em questão a sua hegemonia. Inspirados, estimulados e encorajados pelas visões ou reflexões de artistas como Cézanne, Artaud, Klee, Kandinsky, Bacon ou Cage, numerosos pensadores tão diferentes, até mesmo divergentes, como Merleau-

Ponty, Ehrenzweig ou Deleuze, revelam-nos que o ato criador não é o feito do poder inerente a um “corpo” como estrutura orgânica permanente e significante. Pelo contrário, tal ato resulta do trabalho de uma rede material e energética móvel, instável, de forças pulsionais e de interferências de intensidades disparatadas e cruzadas.

Assim, de um ponto de vista estritamente fenomenológico, Merleau-Ponty (1964, p. 179) nos mostra que a categoria “corpo” dissimula o funcionamento estranho e singular de um “tecido” ou de um “entrelaçamento” de múltiplas sensações heterogêneas e reversíveis. A um só tempo passivas e ativas, essas sensações constituem, num jogo de correspondências “quiasmáticas”, o que ele chama metaforicamente de “a carne”: um ser “em várias camadas ou de várias faces”, “ser de latência”, trama “de certa ausência”.

Por sua vez, o psicanalista austríaco Anton Ehrenzweig (1976), autor de *A ordem oculta da arte*, afirma que todo ato de criação se efetua por meio de um “scanning” ou varredura inconsciente de estruturas que a consciência percebe, na superfície, como disjuntas, o que implica a implementação de um modelo de corpo não mais substancialista e permanente, mas reticular e móvel. Concebido como um espectro sensorial, heterogêneo e contingente, esse corpo é trabalhado por um duplo mecanismo antinômico de diferenciação e desdiferenciação (o que Ehrenzweig nomeia de “serialização”). Ou seja, longe de ser a emanção de um corpo-sujeito homogêneo e idêntico, a produção artística é a desconstrução e o desvendamento de sua materialidade sensível instável e aleatória.

Nesse ponto, tal hipótese encontra-se em consonância, porém à sua maneira e numa ótica especificamente psicanalítica, com uma perspectiva que, no entanto, mostra-se como contestação vigorosa da teoria freudiana do inconsciente: a concepção “rizomática” de Deleuze e Guattari (1980, p. 197). Para ambos, com efeito, o corpo-organismo que apreendemos cotidianamente é apenas um “estrato sobre o CsO, quer dizer, um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil”. O que eles nomeiam, aqui, no rastro de Artaud, de “o corpo sem órgãos”, o qual sofreria esse trabalho de normalização, define-se como puro campo de intensidade, uma conexão de múltiplas forças heterogêneas a-significantes, em suma, segundo a terminologia dos autores, “um rizoma”. Não há mais um ser corporal em si, mas um devir energético, perverso polimorfo como “a grande película efêmera”, a qual Jean-François Lyotard (1974, p. 9-56) descreve, pertinentemente, em sua *Economia libidinal* e que se traveste em simulacros de corpos permanentes, volumosos e organizados.

Apesar ou para além das diferenças de abordagem, filósofos e estetas contemporâneos concordam em subverter radicalmente a categoria tradicional “corpo” e em nos propor uma visão original, a um só tempo, plural, dinâmica e aleatória, como jogo quiasmático instável de forças intensivas ou de vetores heterogêneos. Visão esta que, doravante, é oportuno designar por meio do vocábulo “corporeidade”, de conotações mais plásticas e espectrais. Decerto, tal termo não é novo: os tradutores franceses de Husserl, em particular, Paul Ricoeur, empregaram-no, por vezes, como o equivalente de duas palavras alemãs: *Leibhaftigkeit* e *Körperlichkeit*. Mas a significação que lhe confere o fundador da fenomenologia e, *a fortiori*, seus discípulos, é estrangeira da que eu dou a esse vocábulo. Na acepção husserliana (HUSSERL, 1950, p. 460), a corporeidade denota apenas o alicerce do “caráter posicional” ou ôntico do noema, ou seja, a maneira como o sentido de uma coisa (uma paisagem, por exemplo) que se oferece à nossa consciência é “preenchido originariamente” por uma percepção. Noutras palavras, a acepção fenomenológica da categoria “corporeidade” se reduz a designar a modalidade concreta ou sensorial do processo cognitivo e não, como eu acredito fazer, a estrutura ou a trama que subtende a própria sensorialidade, em sua simples materialidade e em sua maleabilidade, independente de toda intencionalidade noética.

Dessa mudança de designação e de ótica estético-filosófica, resultam três consequências importantes que teremos a ocasião de desenvolver. A primeira, e a mais evidente, concerne ao próprio estatuto da arte e da relação entre as artes ou, se preferirmos, da unidade e da pluralidade da arte. Doravante, não há mais arte em si, campo unificado de uma atividade autônoma e transcendente, finalizada por um valor ou uma norma *a priori*, mas um devir fortuito de intensidades, onde jogam e se combinam os dois processos contrários de diferenciação e de conjunção, de distorção e de agenciamento. No artista, os diversos sentidos se respondem numa polifonia sempre renovada e constituem como um estranho tecladomóvel, precário e indefinível sobre o qual ele se deleita em compor variações inauditas.

Por conseguinte, a especificidade e a relativa autonomia de uma arte em relação às outras não seriam justificadas pela independência e originalidade das propriedades dos dados materiais de um órgão sensorial tomado nele mesmo. De um lado, a especificidade artística se enraíza na singularidade da modulação funcional de uma gestão energética e não na realidade objetiva e racional de um produto (quadro, escultura, partitura, peça de teatro, balé, perfume, etc.). De outro, nenhuma modulação é exclusiva ou segregativa, mas necessariamente se articula e interfere junto às outras. Dito de outro modo, o conceito de “corporeidade” implica um entrelaçamento polissensorial ou, se preferirmos, um quiasma intersensorial que convida o artista a uma perpétua viagem, a uma errância infinita: a arte é, por essência, nômade. Seu

aparente sedentarismo e insularidade na clausura de um domínio são apenas a resultante das exigências normativas de uma necessidade social e das restrições institucionais. Na realidade, a arte não pode suportar nenhuma barreira ou limite: é o que quer significar Mikel Dufrenne (1975) quando reivindica *Uma estética sem entraves*, que não tem outra lei senão a da mobilidade de um trabalho artístico sem fronteiras, apátrida e selvagem.

Assim, há um tipo de “espectro estético” onde se conjugam, como sobre a paleta das cores fundamentais, tonalidades energéticas e sensoriais imbricadas: picturalidade, plasticidade, musicalidade, fragrância, sabor, teatralidade e o que, para a dança, eu ousou chamar de orquesalidade (em referência a sua origem grega *orchésis*). Estas duas últimas tonalidades se alimentam não somente uma da outra, mas, também, e sobretudo, das três primeiras.

O que me conduz a revelar e a extrair uma segunda consequência do emprego preferencial do conceito de “corporeidade”: a que concerne à sua efetuação espetacular. Falar de uma corporeidade espetacular implica, com efeito, uma transformação radical da abordagem da dança e do jogo teatral. A teatralidade decorre, segundo a minha hipótese, da estrutura ambivalente da matriz vocal, como motor e veículo da gestão energética que cada um de nós opera (BERNARD, 1986). Se toda “ex-pressividade” envolve, segundo a minha hipótese, o mecanismo antinômico de uma dinâmica de diferenciação imanente, trabalhada ou minada por um vão desejo de autoafecção ou de espetacularidade, é justamente a voz que constitui seu arquétipo e sua fonte, regendo a visibilidade não menos que a audibilidade. Como escreve Bachelard, “a voz projeta visões”. A expressão é, em suma, “transvocalização”. A teatralidade, então, resulta necessariamente desse jogo contrastado ou em contraponto entre uma distorção e uma busca de identidade ou de unificação, melhor ainda, entre uma diferenciação exponencial e uma repetição continuada.

Por conseguinte, em vez de ver o corpo do ator ou do dançarino como uma totalidade morfológica, organizada e significante, ou seja, como uma unidade hierarquizada de formas e signos, somos convidados a considerá-lo como a modulação temporal e rítmica de microdiferenças ou de leves distorções que afetam os operadores da pragmática corporal. Em número de sete (extensão e diversificação do campo de visibilidade, orientação, posturas, atitudes, deslocamentos, mímicas e vocalização), é a partir desses operadores que o dançarino não cessa de multiplicar os jogos especulares e gratuitos ou as metamorfoses gravitacionais. Em resumo, a corporeidade espetacular é um convite para outro olhar e, por meio disso, a outra forma de análise do teatro e da dança.



Mas, desse modo, ela acarreta uma terceira consequência não menos importante: a necessidade de outra maneira de ensinar ou de outro tipo de relação pedagógica. Como tentei mostrar (BERNARD, 1988), o propósito educativo está carregado do peso da sedimentação dos modelos conceituais que regem toda conduta de aprendizagem. Entre eles, o modelo “corpo” é, sem dúvida, o principal ou um dos principais, pois foi tradicionalmente considerado como o suporte, o veículo e o termo da relação com outrem: até hoje, a aprendizagem tem sido sempre assimilada a uma produção de mensagens ou de informações por meio das diferentes vias sensoriais, isto é, a uma lógica de comunicação. Como ironicamente afirmam Deleuze e Guattari (1980, p. 95), ensinar se reduz a “ensinar”. Adotando outra ótica e substituindo o modelo substancialista, semiótico e instrumental pelo modelo reticular, intensivo e heterogêneo de “corporeidade”, perturbamos o mecanismo de poder instaurado por essa logística. Sem, no entanto, se liberar de seu domínio, a nossa percepção, ao acentuar, à maneira do pintor e do músico, as disparidades, a mobilidade e as interferências dos agenciamentos sensoriais, não somente embaça o império das formas e dos signos, mas, também, permite modificar o propósito de dominação que os utiliza. Em vez de programar uma ação sobre um corpo, cujas modalidades funcionais estimamos de antemão, jogamos, como preconiza Bachelard, na e com as *contingências* e com as incertezas de uma vivência relacional e, portanto, da temporalidade de uma experiência. Sem dúvida, tentativa arriscada e, sobretudo, não rentável, mas que tem, ao menos, o mérito de tornar o ato de educar adequado à ética sobre a qual ele pretende se fundar. Desse modo, a recusa teórica do conceito tradicional de “corpo” é, de fato, uma reação e uma proteção imunitária contra a visão filosófica que o conceito veicula, enfim, um verdadeiro “anticorpo”, no duplo sentido da palavra.

## REFERÊNCIAS

- BERNARD, M. *Critique des fondements de l'éducation*. Généalogie du pouvoir et/ou de l'impouvoir d'un discours. Paris: Éditions Chiron, 1988.
- BERNARD, M. *L'expressivité du corps: recherches sur les fondements de la théâtralité*. Paris: Éditions Chiron, 1986. chap. 5 et 6.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux - capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DUFRENNE, M. *Vers une esthétique sans entraves*. Paris: Union Générale D'Éditions, 1975. (Collection 10-18, Série Esthétique, v. 931)
- ECO, U. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris: PUF, 1988.
- EHRENZWEIG, A. *L'ordre caché de l'art = A ordem oculta da arte*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.
- GREIMAS, J.; COURTÉS, J. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette-Université, 1979. P. 79-82.
- HUSSERL, E. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Traduction: Paul Ricoeur. Paris: Éditions Gallimard, 1950.
- LYOTARD, J.-F. *Économie libidinale*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 1964
- STRAUS, E. *Du sens des sens*. Contributions à l'étude des fondements de la Psychologie. Traduction: Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand. Grenoble: Jérôme Millon, 1989.

## 2. Ensaio de análise do conceito de organismo: suas implicações filosóficas ou epistemológicas e suas consequências no discurso e na prática da dança<sup>68</sup>

Palavra homologada, institucionalizada, canonizada e que, em dança, particularmente, até se tornou sagrada e tabu. Geralmente reconhecido e apresentado como sinônimo legítimo de “corpo”, o termo “organismo” suscita e funda explicações científicas, justificações e discursos ideológicos, metafísicos, éticos ou religiosos de caráter dogmático e místico. Daí, múltiplos mal-entendidos e efeitos perversos, entre os quais somente alguns puderam ser percebidos e legitimamente denunciados. É que, apesar de suas aparências racionais e normalizadas, esse vocábulo designa paradoxalmente um conceito arbitrário, contingente, fluido e ambíguo, que a dança, na esteira da biologia, tem, por certo, amplamente explorado. Porém, ela não pode continuar a empregá-lo sem riscos e, portanto, sem precauções, para dar conta da complexa experiência da corporeidade dançante. Estamos, então, no direito de interrogar as condições de validade epistemológica de tal conceito e, *a fortiori*, a legitimidade de seu uso na prática e no discurso coreográfico.

Por isso, é necessário proceder, num primeiro tempo, a uma rigorosa análise semântica e histórica dessa categoria lexical, sublinhando as mutações de suas diversas acepções e, particularmente, a que prevalece em seu emprego fundador como realidade e norma biológica. Daí, num segundo momento, os apontamentos, na esteira de Georges Canguilhem, acerca das significações e implicações epistemológicas do reconhecimento da primazia do organismo vivo, no que se refere ao seu modelo mecânico de explicação.

Todavia, e nós mostraremos num terceiro instante, o conceito de organismo encontra sua justificativa teórica mais sistemática e concreta na argumentação médica e filosófica fornecida por Kurt Goldstein, em 1934. Em sua célebre obra *La structure de l'organisme: introduction à la Biologie à partir de la Pathologie Humaine* [*A Estrutura do Organismo: introdução à biologia a partir da patologia humana*] (traduzida em francês somente em 1951), Goldstein opõe a sua concepção gestáltica e funcional da totalidade orgânica do ser vivo à teoria analítica da reflexologia. Mas, em razão da própria ambiguidade e instabilidade do fenômeno de totalidade que o funda, o conceito de organismo suscitou, no âmbito discursivo, um importante processo de metaforização e extrapolação, em diferentes campos cognitivos, que contribuiu para atenuar o rigor, diluir o sentido e, em definitivo, prejudicar, em certa medida, o valor científico do conceito. Assim, graças à Judith Schlanger (1995), com

---

<sup>68</sup> Texto de uma série de conferências dadas em maio de 1998 aos estudantes do terceiro ciclo do Departamento de Dança da Universidade de Paris 8.

sua notável tese *Les métaphores de l'organisme* [*As metáforas do organismo*], veremos que o sucesso e a inflação dessa categoria se fizeram em detrimento de sua legitimidade epistemológica. Em seguida, tentaremos analisar as numerosas críticas ou reservas que tal conceito, apesar ou por causa de sua própria repercussão e de sua pretensão hegemônica, pôde despertar em filósofos ou pensadores contemporâneos.

Enfim, o último momento de nossa reflexão será dedicado ao lugar ocupado e ao papel exercido por este conceito de organismo na prática e no discurso da dança contemporânea. Dois discursos dominantes serão particularmente analisados, o de Mathias Alexander e o de Bonnie Cohen. Assim, estaremos autorizados a determinar em que medida e segundo qual modalidade, os dançarinos de hoje podem legitimamente recorrer a essa categoria e, naturalmente, dela tirar proveito.

### A SEMÂNTICA DA PALAVRA “ORGANISMO”

“Organismo” deriva etimologicamente do radical grego *órganon*, que designa “a ferramenta”. Aristóteles empregou diversas vezes o termo de duas formas principais. De um lado, escolhendo-o como título genérico de seus cinco *Tratados de lógica*, como, justamente, ferramenta para pensar, a saber, *Categorias*, *Da interpretação*, *Analíticos anteriores*, *Analíticos posteriores*, *Tópicos* e *refutações sofisticas*: o *órganon* aristotélico pretende fornecer as regras de uso da linguagem a fim de torná-la apta a um conhecimento legítimo, ou seja, científico; por outro lado, recorrendo ao termo como modo de explicação do movimento animal, assimilado ao funcionamento de uma máquina e, mais exatamente, de uma máquina de guerra, como atestam, a um só tempo, *De motu animalium* e as *Quaestiones mechanicae*.

Como pertinentemente sublinhou Canguilhem (1952), em *O conhecimento da vida*, nesses textos de Aristóteles, os *organa* designam as partes de máquinas de guerra, como o braço de uma catapulta na iminência de lançar um projétil. Dessas partes de máquinas, são identificadas as que participam à realização do movimento animal, cujo desenrolar, aos olhos de Aristóteles, não é senão o de uma máquina, à imagem das catapultas da época, capaz de restituir uma energia estocada após liberação por desencadeamento.

O que Aristóteles faz aqui é apenas ser fiel a Platão que, em *Timeu*, define o movimento das vértebras como o dos gonzos ou dobradiças, e o assimila a um mecanismo, ou seja, a um ajuntamento de partes deformáveis com restauração periódica das mesmas relações entre elas. Mas também lembremos de que, para Aristóteles (433), a alma é o princípio do movimento. Todo movimento requer um primeiro motor: o que move o corpo é o desejo e o

que explica o desejo é a alma, assim como o que explica a potência é o ato: recordemo-nos da célebre fórmula do *De anima*: “É porque ele deseja, que o próprio ser vivo se move”<sup>69</sup>. Decerto, veremos mais adiante, Descartes recusará essa fórmula no enunciado dos princípios da sua *Physique mécaniste du corps*. Mas, apesar da diferença de explicação e de apreciação do movimento, em Descartes como em Aristóteles, a assimilação do ser vivo a uma máquina pressupõe a elaboração de dispositivos pelo homem em que o mecanismo automático é ligado a uma fonte de energia, cujos efeitos motores se desenvolvem no tempo, longo tempo depois da cessação do esforço humano ou animal que eles restituem.

Apesar disso, convém notar que as analogias mecânicas mencionadas por Descartes não pertencem, contrariamente àquelas invocadas por Aristóteles, às máquinas de guerra, mas, antes, aos autômatos hidráulicos, o que, é óbvio, torna-o tributário, intelectualmente falando, das formas da técnica de sua época, quer dizer, da existência dos relógios e dos relógios de pulso, dos moinhos de água, das fontes artificiais, dos órgãos, etc. Em suma, mesmo com referências técnicas distintas, Descartes, assim como Aristóteles, usa da categoria mecanicista de *organon* para descrever e explicar o funcionamento do ser vivo, na medida em que a construção e o acionamento dessas máquinas implicam a intervenção prévia e indispensável do homem como artífice inteligente, fabricante hábil e artesão competente. Por conseguinte, o animal é não somente o *organon* da espécie humana, na condição de máquina viva submissa, mais ou menos domesticada e controlada pela única máquina que possui o privilégio do pensamento, mas é também um *organon* composto e movido por outros órgãos, como peças essenciais dessa máquina. Portanto, segundo Descartes, o animal é total e legitimamente instrumentalizável e instrumentalizado, posto que desprovido de juízo e de linguagem. Ele está a serviço das necessidades humanas, assim como em Aristóteles o escravo é uma máquina animada e subserviente, dirigida pela cidade dos homens livres.

Mas, justamente, diferente de Aristóteles, a instrumentalização do ser vivo, sustentada por Descartes (1648), não deve ser concebida de maneira política, como uma obediência à ordem de um superior, neste caso a alma, mas, antes, como uma forma puramente mecânica e tecnológica na qualidade de processo causal imanente de um dispositivo material. Logo, o movimento do corpo, como ele nos explica em 1648, em seu pequeno tratado sobre *La description du corps humain*, é somente, a seu ver, a resultante de uma configuração articulada dos órgãos:

---

<sup>69</sup> [Nota da tradutora] Na publicação em português: “O que faz mover sendo movida é a capacidade de desejar [...] o que faz mover seria de uma única espécie: a capacidade de desejar enquanto tal – e antes de tudo o desejável que, mesmo não estando em movimento, move por ser pensado ou imaginado” (ARISTÓTELES, 2006, p. 125).

A alma não pode excitar nenhum movimento no corpo, a não ser que todos os órgãos corporais requeridos para esse movimento estejam bem dispostos, mas, muito ao contrário, quando o corpo tem todos os seus órgãos dispostos para algum movimento, não há necessidade da alma para produzi-los (DESCARTES, 1648 *apud* CANGUILHEM, 1952, p. 142).

Ou seja, pela assimilação do corpo a um mecanismo de relógio, Descartes pretende demonstrar que os movimentos dos órgãos comandam uns aos outros como engrenagens treinadas. Há, então, neste filósofo, a substituição de um tipo de causalidade mágica, pela palavra ou signo, por um tipo de causalidade positiva, graças a mediação de um dispositivo ou jogo de ligações mecânicas. Em resumo, Descartes acaba mecanizando, ao extremo, o conceito instrumental de *organon*: os órgãos que compõem o ser vivo não são somente máquinas, mas máquinas de máquinas que, de modo diferente dos órgãos aristotélicos, não exigem nenhuma alma para impulsioná-los – são totalmente autônomas, são movidas apenas pela sua montagem original.

Ora, precisamente, um terceiro filósofo, Leibniz (1678), vai se propor a harmonizar, conciliar e tirar partido dessa dupla herança um pouco divergente:

Cada vez que lido com cartesianos, eu menciono Aristóteles, quando ele merece, e instituo a apologia da filosofia dos Antigos; porque vejo muitos cartesianos lerem apenas seu único mestre, ignorarem as notáveis contribuições feitas por outros e prescreverem imprudentemente limites a seus espíritos (LEIBNIZ, 1678, p. 53, tradução nossa).

Assim, ele pretende completar e retificar a teoria puramente mecanicista do órgão, anunciada por Descartes, lembrando que, na realidade, sua natureza material consiste na força, essa “força primitiva” que Aristóteles chama de “enteléquia” e que Leibniz (1678, p. 30) concebe pela imitação da noção que temos das almas. Por conseguinte, a seu ver, “cada corpo vivo tem uma Enteléquia dominante, que é a alma no animal; mas os membros deste corpo vivo estão cheios de outros vivos [...] cada um dos quais tem também a sua Enteléquia ou a sua Alma dominante” (LEIBNIZ, 1678, p. 256-257, tradução nossa). A notar aqui que Hans-Georg Gadamer (1998, p. 85, tradução nossa), em sua *Philosophie de la Santé*, retoma o conceito aristotélico de enteléquia para designar não a alma animal, mas a materialidade nua da força que é o corpo “na presença que preenche o espaço, seu próprio ser”. Encontraremos também uma referência semelhante às mônadas em Jean-Luc Nancy (2000).

Ora, o corpo orgânico do ser vivo é, segundo Leibniz (1678, p. 28, tradução nossa) – que neste ponto crê juntar-se a Descartes –, “uma espécie de máquina divina, ou de Autômato Natural, que ultrapassa infinitamente todos os Autômatos Artificiais”, na medida em que ele é não somente “máquina em suas menores partes” (LEIBNIZ, 1678, p. 260, tradução nossa),

mas também é onde todas essas máquinas diversas são pré-regradas por Deus para se corresponderem de forma rigorosa e se responderem mutuamente, como num mecanismo de relógio. Enfim, uma “Harmonia preestabelecida”, segundo a terminologia de Leibniz, permite o acordo das leis da alma com as do corpo, sem que tenham que se comandar de modo recíproco: “Este sistema faz com que os corpos ajam (por impossível) como se não houvesse Almas; e as Almas ajam como se não houvesse corpos; e que ambos ajam como se um influísse sobre o outro” (LEIBNIZ, (1678, p. 28, tradução nossa). Em síntese, cada corpo é uma máquina orgânica, contendo e refletindo um número de órgãos verdadeiramente infinitos que constituem, por seu turno, outras tantas micromáquinas à prova, segundo Leibniz (1678), de todos os acidentes eventuais e, como tais, indestrutíveis. Gilles Deleuze (1988) nos forneceu uma interpretação e uma explicação sutil e rigorosa dessa concepção do corpo orgânico a partir da metáfora central e essencial da época barroca, a da dobra (como Deleuze (1988) escreve, em *A dobra, Leibniz e o Barroco*, “o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito”). Desse modo, no capítulo da *Dobra*, onde estuda “as redobras da matéria”, Deleuze sublinha oportunamente que o orgânico e o inorgânico são constituídos da mesma matéria, mas sofrem a ação de forças diferentes – umas ditas “plásticas”, outras ditas “compressivas ou elásticas” – que produzem duas categorias de dobras distintas: as primeiras, endógenas, as segundas, exógenas, uma vez que o inorgânico é sempre determinado “de fora ou pela circunvizinhança” (DELEUZE, 1988, p. 11). O corpo orgânico define-se, então, pela “sua capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito e de desdobrá-las não ao infinito, mas até o grau de desenvolvimento consignado à espécie” (DELEUZE, 1988, p. 13). Enfim, ele é apenas, como nota Deleuze, uma dobradura ou dobragem original e originária, o que a biologia contemporânea confirma pela determinação do ser vivo como “dobramento fundamental da proteína globular” (DELEUZE, 1988, p. 15).

Ora, para designar essa máquina orgânica decomponível ao idêntico, inteiramente solidária e autossuficiente, Leibniz (1678) é o primeiro a empregar a palavra “organismo”, que ele usa, aliás, para significar também o mundo do indivíduo vivo: a seu ver, o universo inteiro é organismo, uma vez que composto, habitado e organizado por miríades de mônadas, na qualidade de átomos espirituais que, como tais, formam outros tantos micro-organismos. À vista disso, é estranho e paradoxal constatar que algumas décadas mais tarde, Condillac (1951), em seu *Dictionnaire des synonymes*, reservará, com exclusividade, o termo aos minerais e vegetais, excetuando os animais: “Organismo, com efeito, diz-se de minerais, de

vegetais [...] não de animais”<sup>70</sup>. O que, no fundo, é uma maneira de desmanchar o pampsiquismo de Leibniz, ou, antes, seu animismo mecanicista, em proveito da dimensão material e finalista da organização.

Então, não é surpreendente não encontrarmos o termo organismo em Kant (1965, p. 193, tradução nossa) que, sem dúvida, estimava-o demasiado tributário do postulado monadológico, e que se contenta, na *Crítica da faculdade do juízo*, §64 e §65, falar dos seres ou das “criaturas organizadas da Natureza”. Estas, em oposição às coisas produzidas pela arte dos homens, não resultam de uma causalidade externa eficiente, calcada sobre e governada pelo modelo finalista de um conceito ou de uma ideia, mas, antes, envelopam ou contêm em si mesmas a sua própria causalidade e finalidade: não somente suas partes existem para as outras partes e para o todo, quer dizer, como instrumento ou órgão, mas cada um destes é produzido por meio de outros órgãos. O ser organizado organiza a si mesmo e, logo, pode ser chamado de “fim natural”.

Assim, um ser organizado não é simplesmente máquina, pois a máquina possui unicamente uma força motora; mas o ser organizado possui em si uma força formadora que ele comunica aos materiais que não a possuem (ele os organiza): trata-se de uma força motora que se propaga e que não pode ser explicada apenas pela faculdade de mover (o mecanismo) (KANT, 1965, p. 193, tradução nossa).

Em síntese, o conceito de ser natural organizado, que Kant substitui à categoria leibniziana de “organismo”, é por ele definido nestes termos: “Um produto organizado da Natureza é aquele no qual tudo é fim e reciprocamente meio. Não tem nada nesse produto que seja inútil, sem fim ou suscetível de ser atribuído a um mecanismo natural cego” (KANT, 1965, p. 195, tradução nossa). Mas, como deixa entender Kant (1965, p. 194), tal produto só é verdadeiramente inteligível segundo ou pelo o *análogon* ou o modelo conceitual da vida.

Eis a razão pela qual Hegel (1990) – reatando em parte, e à sua maneira, com o projeto metafísico leibniziano de uma explicação totalitária da formação do Espírito – sentirá não somente a necessidade de retomar, ao seu modo, o conceito de organismo de Leibniz, como dele fazer a própria definição da vida, tanto do ponto de vista geológico e vegetal, quanto animal.

Podemos dizer que tal conceito tornou-se, no decurso dos séculos XIX e XX, a categoria central e essencial da biologia que, pela própria expansão, impor-se-á à epistemologia das ciências humanas nascentes, em particular, à sociologia. Sem dúvida, convém sublinhar o lugar eminente que ela ocupa na concepção da sociologia positivista de Auguste Comte, toda calcada na concepção da biologia, ela própria tomada de empréstimo do

---

<sup>70</sup> [Nota da tradução] O autor não informou a paginação dessa citação direta.



“curso de fisiologia” de Blainville, oferecido de 1829 a 1832. Para ambos, o problema biológico está em descobrir a função quando se conhece o órgão, ou o órgão quando se conhece a função; o estudo dos órgãos é a estática ou a anatomia; o estudo das funções é a dinâmica ou a fisiologia; a biologia é a união íntima da estática e da dinâmica. A própria vida se define como um duplo movimento de composição e decomposição, vale dizer, de absorção e de exalação. Decretando impossível, nessa ciência, a experimentação metódica e programada, e reconhecendo, em contrapartida, a patologia como simples experimentação selvagem, espontânea e imanente, ele advoga o estudo comparado dos órgãos, por meio de toda a série animal, como único instrumento de pesquisa. O que torna a classificação dessa série, conforme a terminologia de Auguste Comte, uma “verdadeira hierarquia orgânica”: a posição de um organismo na classificação deve, segundo este autor, fazer conhecer a sua natureza. Ele pressupõe, assim, em oposição a Lamarck, a fixidez das espécies, isto é, um equilíbrio estável entre o meio e o organismo. Do mesmo modo, e paralelamente, na estática e na anatomia, Comte limita a pesquisa aos tecidos e aos órgãos, quase excluindo os exames microscópicos, cujo uso abusivo, segundo ele, faz nascer a ideia “de um quimérico ajuntamento de um tipo de mônadas orgânicas que seriam os verdadeiros elementos primordiais de todo corpo vivo”. Ou seja, para além do tecido, não há mais organização. Ao mesmo tempo, isso implica condenar toda a orientação rumo à teoria celular, que iria renovar a biologia: aos olhos de Comte, tal teoria se confunde com as metafísicas que ele julga confusas, que veem a vida em todos os lugares e que identificam vitalidade com espontaneidade.

Na realidade, a sua concepção da fisiologia, visando apenas a repartir as funções distintas em organismos distintos, com uma ordem totalmente fixa e invariável, reflete explicitamente o espírito afirmado pela sociologia, inscrita num sistema epistemológico perfeitamente estruturado e hierarquizado: assim, para Comte, a físico-química, obrigada a ir sempre das partes ao todo, é inferior à biossociologia que, de forma inversa, procede do todo às partes. Ou seja, todas as ciências positivas se distribuem, com rigor, segundo uma escala ou uma trama cognitiva em que a sociologia gera a unidade e constitui o ponto culminante: elas estudam o meio físico da sociedade (astronomia, física e química), em seguida, o agente social (biologia) e, enfim, a própria sociedade, como pretende fazer a sociologia. Esta possuiria, então, uma racionalidade superior à das outras ciências, por subordinar o detalhe ou os elementos à exigência ou à preocupação com tudo o que deveria funcionar como um organismo.

Porém, em Comte, esse funcionamento orgânico é absolutamente estável e constante: a estrutura social existe em si, com organismos permanentes que persistem em meio às mudanças; há uma estática social que determina os órgãos com total independência da dinâmica social portadora das leis do progresso; leis que se reduzem a uma única: a lei dos três estados – da passagem do estado teológico ao estado metafísico e, *in fine*, ao estado positivista. Para resumir, a dinâmica está subordinada à estática: o progresso vem da ordem. Não existe pensamento menos afetado pela ideia da evolução que o pensamento de Comte.

Interessante notar que, a partir da geração seguinte, na segunda metade do século XIX (Auguste Comte viveu de 1798 a 1857), outro fundador e antepassado da sociologia contemporânea, valendo-se do mesmo paradigma epistemológico do organismo, vai enunciar e desenvolver uma concepção bastante antinômica, pois totalmente evolucionista, para ser mais exato, calcada sobre o transformismo darwiniano. Trata-se de Herbert Spencer (1820-1903) que, em seu vasto programa de “filosofia sintética”, contido na sucessiva publicação dos *First principles*, *Principles of Biology*, *Principles of Psychology*, *Principles of Sociology*, *Principles of Ethics*, expõe sua a visão organicista não só do ser vivo, mas do psiquismo, da sociedade e do conhecimento da ética. Visão que oferece a particularidade de querer deduzir, em oposição tanto a Leibniz quanto a Hegel, o princípio de evolução da natureza puramente mecânica dos processos. Para ele, na condição de engenheiro, trata-se de fazer caber a evolução biológica, psicológica, moral e social numa fórmula em que apenas ações mecânicas aparecem: esta evolução é designada como uma “integração de matéria e uma dissipação concomitante de movimento durante a qual a matéria passa de uma homogeneidade indefinida e incoerente a uma heterogeneidade definida e coerente, assim como o movimento retido sofre uma transformação paralela” (SPENCER, 1995, p. 305, tradução nossa). Nesta ótica, o organismo é somente o epifenômeno do duplo processo mecânico da evolução de uma força material, que, enquanto se conserva, oscila entre dois estados: integração/dissipação, homogeneidade/heterogeneidade.

Se, no final do século XIX, o conceito de organismo se impõe, no campo biológico, no das ciências humanas e da filosofia, é se definindo por um tipo de tensão referencial permanente, melhor, por uma polarização inelutável com o conceito predominante de “máquina”, que foi, paradoxalmente, tanto o modelo metafórico originário em Aristóteles, quanto o paradigma científico e filosófico hegemônico em Descartes, a figura racional, ao mesmo tempo que redutora, da dinâmica vital do cosmos em Leibniz, o *análogon* da estrutura funcional ou organizacional em Kant ou, de maneira mais abrangente, da ordem em Auguste Comte, e, enfim, como acabamos de ver, a matriz do processo evolutivo da matéria em

Spencer. Todas essas acepções de organismo, por assimilação total ou parcial, substancial ou modal, fictícia ou real com a máquina, decorrem de uma problemática truncada, unilateral e, por isso, inadequada e não pertinente. É o que notavelmente demonstrou Georges Canguilhem (1952) em *O conhecimento da vida*, em particular, no capítulo *Máquina e organismo*:

É que o problema das relações da máquina com o organismo, em geral, só foi estudado num sentido único. A partir da estrutura e do funcionamento da máquina já construída, quase sempre se buscou explicar a estrutura e o funcionamento do organismo. Mas raramente se procurou compreender a própria construção da máquina a partir da estrutura e do funcionamento do organismo (CANGUILHEM, 1952, p. 124-125).

Assim, ele acredita na necessidade de levar adiante tal abordagem:

Ora, pensamos não ser possível tratar o problema biológico do organismo-máquina separando-o do problema tecnológico que ele supõe resolvido [...] no sentido da anterioridade a um só tempo lógica e cronológica do saber sobre suas aplicações. Mas gostaríamos de tentar mostrar que não se pode compreender o fenômeno de construção das máquinas mediante recorrência a noções de natureza autenticamente biológicas sem se engajar, ao mesmo tempo, no exame do problema da originalidade do fenômeno técnico em relação ao fenômeno científico (CANGUILHEM, 1952, p. 124-125).

Sem insistir em demasia nesse aspecto puramente epistemológico da demonstração de Canguilhem, proponho expor as grandes linhas de sua demonstração e fundar a especificidade e a primazia do modelo biológico de organismo, desprendendo-o ou libertando-o da tutela do modelo mecânico.

## O MODELO BIOLÓGICO DE ORGANISMO

Para Canguilhem, e para todos os biólogos, o modelo de organismo se distingue do da máquina por meio de quatro fenômenos fundamentais: a autoconstrução, a autoconservação, a autorregulação e a autorreparação. Como sabemos, todo organismo vivo reproduz a si mesmo, tem seu próprio poder imanente de conservação, de regulação funcional e de cura, o que manifesta o estado natural de saúde. Ao contrário, “no caso da máquina, a construção lhe é estranha e supõe a engenhosidade do mecânico. A conservação exige a vigilância e a fiscalização constantes do maquinista”, assim como, aliás, a regulação e a reparação que também necessitam da “intervenção periódica da ação humana” (CANGUILHEM, 1952, p. 144): os supostos “dispositivos de autorregulação” são apenas “superposições, feitas pelo homem, de uma máquina à outra”. Diz Canguilhem (1952, p. 145) que “a construção de servomecanismos ou de autômatos eletrônicos desloca a relação do homem com máquina sem alterar seu sentido”.

Segundo o filósofo, a máquina oferece três propriedades ou características particulares que a tornam inapta a assegurar a substituição integral e unívoca do organismo. A primeira é o seu determinismo racional, unilateral e unívoco, que faz do todo a soma das partes e do efeito a consequência necessária e inelutável da causa. A segunda é a sua rigidez funcional, reforçada por uma terceira propriedade conexas: a normalização,

a simplificação dos modelos de objetos e das peças de substituição, a unificação das características métricas e qualitativas permitindo o intercâmbio das peças. Toda peça equivale a uma outra peça de mesma destinação, dentro, naturalmente, de uma margem de tolerância que define os limites de fabricação (CANGUILHEM, 1952, p. 145).

Paradoxalmente, podemos dizer que a permutabilidade normalizada das peças é a própria condição da monovalência, da unicidade rígida da finalidade da máquina.

O traço paradoxal a opõe de maneira radical ao organismo, no qual se observa, a um só tempo, “uma vicariância das funções” e “uma polivalência dos órgãos” que, mesmo relativas, não são menos essenciais à vida (CANGUILHEM, 1952, p. 145). Canguilhem cita o exemplo da hemiplegia direita, que, em crianças, quase nunca é acompanhada de afasia, pois outras regiões cerebrais asseguram a função da linguagem<sup>71</sup>. Igual e paralelamente, Canguilhem menciona, desta vez como exemplo da polivalência dos órgãos, de um lado, como atesta *a contrario* a gastrectomia, o fato do estômago se revelar como órgão da digestão e como glândula endócrina, por ser responsável pela hematopoese; e de outro, a experiência feita por Courier, biólogo do *Collège de France* nos anos 1940-1950, de transplantar a placenta do útero de uma coelha para o seu intestino: depois de uma ovariectomia, apenas essa placenta peritoneal vem a término – inferindo que o intestino se comporta como um útero (desde esta observação, numerosas outras experimentações confirmaram-na). No organismo, ao contrário da máquina, uma mesma função pode ser realizada por diferentes órgãos. “A vida é experiência, ou seja, improvisação, utilização das ocorrências. Ela é tentativa em todos os sentidos”, mesmo os mais aberrantes, já que “a vida tolera as monstruosidades” (CANGUILHEM, 1952, p. 147). Os monstros são ainda seres vivos, enquanto a máquina ignora toda patologia.

Aliás, a prova da plasticidade orgânica nos é fornecida, do mesmo modo, pela embriologia experimental, um vez que, de encontro à hipótese cartesiana da pré-formação no germe e do mecanismo no desenvolvimento (cf. *La description du corps humain*, - DESCARTES, 1648), os trabalhos de Driesch, Horstadius, Spemann e Mangold, sobre os

<sup>71</sup> Notemos que a teoria do “darwinismo neural”, proposta por Gerald B. Edelman (1994), em sua obra *La Biologie de la conscience*, veio apoiar esse ponto de vista multiplicando os exemplos.

ovos de ouriço do mar, estabeleceram a indiferença qualitativa e quantitativa do efeito em relação à ordem de suas causas. Parece, então, que o organismo possui uma finalidade multipotencial ou polivalente, irreduzível a uma composição de automatismos, mesmo os mais complexos. Canguilhem (1952) afirma que

Enquanto a construção da máquina não for uma função da própria máquina, enquanto a totalidade do organismo não for equivalente à soma das partes descobertas por uma análise, uma vez que esse organismo é dado, poderá parecer legítimo considerar a anterioridade da organização biológica como uma das condições necessárias à existência e ao sentido das construções mecânicas (CANGUILHEM, 1952, p. 150).

Ou seja, convém inverter não só o percurso epistemológico de Descartes, que pretende dar conta do ser vivo apenas por meio da hipótese científica e, mais exatamente, física de seu funcionamento mecânico, mas também, ao mesmo tempo, a relação que ele instaura entre a técnica e o organismo. Como Kant (1965) já notou, no § 75 da *Crítica do juízo*, a produção da vida, por natureza não intencional, é irreduzível à técnica intencional do homem e ao seu modo de racionalização. Esta, bem ao contrário, deve ser compreendida a partir do processo vital que a moveu, induziu ou inspirou. É o que demonstrou Alfred Espinas, no final do século XIX, em sua obra *Les origines de la technologie*, na qual, retomando uma ideia expressa, 20 anos antes, por Ernst Kapp, ele anuncia a sua teoria da ferramenta como projeção orgânica: os instrumentos técnicos inventados e fabricados pelo homem, segundo ele, são sempre, em algum grau, direta ou indiretamente, um prolongamento dos órgãos. Tal teoria, completada e especificada por filósofos alemães, como Alard du Bois Reymond (1860-1922) e Oswald Spengler (1958), foi, na França, consideravelmente reforçada e enriquecida pelas notáveis observações e análise de André Leroi-Gourhan, em seu grande livro *Milieu et technique*, publicado em 1945<sup>72</sup>. Segundo o autor, devemos compreender o fenômeno da construção da ferramenta assimilando-o ao movimento de uma ameba, que projeta para fora de sua massa uma expansão que apreende e capta o objeto exterior de sua cobiça a fim de digeri-lo. Bem mais, ele tende a mostrar que, de maneira geral, a invenção técnica jamais é a pura e simples aplicação de um saber antecedente, mas, sim, frequentemente, a solução de outro problema técnico num domínio diferente: por exemplo, a criação da máquina a vapor beneficiou-se do melhoramento das bombas destinadas a secar minas, assim como, mais tarde, a invenção da locomotiva procedeu-se a partir de uma forma de conversão da transmissão do movimento circular operado pela roca. Por conseguinte, escreve Canguilhem (1952),

---

<sup>72</sup> Análise aprofundada e ampliada por André Leroi-Gourhan nos dois volumes de *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, 1966.

Ciência e Tecnologia devem ser consideradas como dois tipos de atividade em que um não se enxerta no outro, mas cada um toma reciprocamente emprestado do outro ora suas soluções, ora seus problemas. É a racionalização das técnicas que faz esquecer a origem irracional das máquinas (CANGUILHEM, 1952, p. 156-157).

- a saber, seu enraizamento no organismo. É, aliás, por não ter sabido respeitar esse enraizamento que, conforme Friedmann (1955), o taylorismo industrial, dada a sua excessiva mecanização, deve ser banido de todo e substituído por uma técnica de adaptação das máquinas ao organismo humano.

Como podemos ver, em definitivo, a demonstração de Canguilhem (1952) tende não só a considerar a técnica como um fenômeno biológico universal e não mais como apenas uma operação intelectual do Homem, como também, mais fundamentalmente, tende a inscrever o mecânico no orgânico.

[...], não mais se trata, naturalmente, de perguntar em que medida o organismo pode ou deve ser considerado como uma máquina, tanto do ponto de vista de sua estrutura quanto do ponto de vista de suas funções. Todavia, requer-se pesquisar por que razões a opinião inversa, a opinião cartesiana, pôde nascer. Tentamos esclarecer esse problema. Propusemos que uma concepção mecanicista do organismo não era menos antropomórfica, apesar das aparências, do que uma concepção teológica do mundo físico. A solução que tentamos justificar tem a vantagem de mostrar o homem em continuidade com a vida por meio da técnica, antes de insistir na ruptura cuja responsabilidade ele assume por intermédio da ciência (CANGUILHEM, 1952, p. 159).

Aos olhos de Canguilhem (1952), a vida constitui a referência absoluta e incontornável para compreender a máquina que, de forma paradoxal, pretende explicá-la. Mas resta compreender melhor a própria vida e, mais exatamente, a totalidade singular denominada de “organismo”, por meio da qual o filósofo acredita poder defini-la. Ora, é justamente o que tenta fazer Kurt Goldstein em seu livro *La structure de l'organisme* [*A estrutura do organismo*], que, mesmo publicado em 1934 (e traduzido somente em 1951, pelas Edições Gallimard, tendo se passado, portanto, mais de um século), é inegavelmente uma obra decisiva na história da epistemologia e na história das ideias. De um lado, ele oferece a análise mais sistemática e, ao mesmo tempo, a mais concreta, ou a mais ilustrada, do conceito de organismo e, por extensão, do ser vivo e da vida; e, igualmente, de outro, oferece a análise do conhecimento biológico e até mesmo do conhecimento em geral. Assim, parece-me indispensável lembrar-se das grandes linhas dessa análise, a fim de melhor discernir as suas implicações e, eventualmente, as suas ambiguidades.

## **A ESTRUTURA DO ORGANISMO OU UMA ABORDAGEM GESTÁLTICA E NEUROLÓGICA DO SER VIVO**

É importante assinalar que Kurt Goldstein (1878-1965) era médico, neurologista e psiquiatra, e foi como tal que ele dirigiu, de 1918 a 1930, o *Hôpital des blessés du cerveau* [Hospital de doentes cerebrais] de Francfort-sur-le-Main. Ele ensinou nessa cidade, assim como em Berlim e, depois de seu exílio político, em 1933, em Amsterdam, Nova Iorque, Harvard e Boston, assumindo, ainda, a responsabilidade dos laboratórios de neurofisiologia dessas universidades. Ademais, foi colaborador do psicólogo Gelb, amante de filosofia e, em particular, da fenomenologia de Husserl. Amigo de Cassirer, Goldstein se interessou fortemente, à época, pelas hipóteses e pelos trabalhos da *Teoria da Gestalt*. Daí, a sua preocupação em verificá-los, completá-los, até mesmo, retificá-los ou melhorá-los, ocasionalmente (ver a discussão no capítulo 10 de seu livro), em seu próprio campo de pesquisa médica e, mais exatamente, em relação ao seu conceito fundador, o de organismo vivo.

A biologia tradicional pretende compreender a vida estudando como as classes de seres vivos inferiores, considerados os mais simples, permitiram a aparição de formas de vida superiores bem mais complexas. Goldstein se propõe, ao contrário, a concentrar a sua atenção no ser vivo mais complexo, o homem, cujo comportamento, segundo o autor, torna inteligível o de todos os demais. Ele justifica essa perspectiva iconoclasta por meio da denúncia do caráter fundamentalmente abstrato, inadequado e, por vezes, falacioso, do par antinômico simplicidade/complexidade, tal como foi empregado até então pelos biólogos.

Os conceitos simples e complexo apenas podem adquirir um sentido que permite utilizá-los se os definirmos não a partir do observador, mas a partir do organismo no qual os aplicamos. Porém, para o organismo, o que quer dizer *simples* ou *complexo*? Para responder a esta questão precisamos conhecer o organismo (GOLDSTEIN, 1951, p. 10, tradução nossa).

Ora, qual o organismo que se pode melhor captar na sua especificidade senão o do homem? E isso, de maneira mais particular, nas suas formas patológicas, que oferecem segundo Goldstein (1951, p. 10, tradução nossa), “uma visão do todo”, tornando-se mais difícil no caso dos fenômenos normais. Sem pretender deduzir unilateral e precipitadamente o normal a partir do patológico – o que, de modo implícito, sempre procede do postulado analítico do associacionismo –, trata-se, antes, para ele, de destacar “as leis da modificação” ou da transformação de um no outro. Transformação esta que não é em nada diferente daquela que intervém numa experimentação: “nos dois casos, a observação se dá sobre um substrato que sofreu alteração”. Assim, Goldstein acredita poder legitimamente tirar partido, antes de tudo, da observação que ele é levado a fazer no próprio campo médico – as pesquisas sobre a atividade nervosa. Longe de ser apenas um elemento particular do organismo, o sistema

nervoso reflete o seu funcionamento global. Ou seja, a análise do rico material neurológico que Goldstein (1951, p. 12, tradução nossa) tem à disposição, fornece-lhe a chave da totalidade do organismo vivo e, desse modo, da própria vida: “é nos seres vivos que nós alcançaremos a vida”. Tal procedimento o conduz, em seguida, a atribuir, de modo mais geral, como função inicial da biologia, a descrição e a decifração “do enigma dos sistemas” (GOLDSTEIN, 1951, p. 13, tradução nossa), que asseguram a cada categoria específica de seres vivos, a sua adaptação num lugar e num momento determinados. Portanto, em Goldstein, o conceito de organismo se torna não apenas um operador essencial de explicação do ser vivo, mas, também, o instrumento de uma revolução epistemológica fundamental, a da finalidade e da metodologia da biologia ou do conjunto das ciências da vida. Esse é o projeto que ele pretende realizar no e por meio de seu livro e que, para mim, não carece de legítima ambição.

Resta especificar o que convém entender por “organismo”. Tomando como material de observação o homem que sofre de lesão cerebral, Goldstein (1951, p. 57, tradução nossa) crê necessário refutar a teoria reflexológica, segundo a qual o organismo é apenas uma “soma de excitações às quais ele reage conforme leis”. De um lado, o funcionamento do sistema nervoso não obedece ao determinismo unívoco e diferenciado de órgãos isolados ou de regiões anatômicas distintas, mas às suas redes relacionais; de outro, a alteração produzida por uma lesão pode ser observada em domínios funcionais muito diferentes e atingir graus variados, até mesmo provocar sintomas comportamentais estranhos e distantes do órgão lesionado e, assim, afetar a totalidade do comportamento. Enfim, os pretendidos fenômenos parciais – que são os reflexos, mas, também, os instintos e as substâncias químicas do tipo hormonal – são a resultante de uma operação formal de abstração, de um modo de organização perceptiva e, *a fortiori*, conceitual da experiência, de uma modalidade da relação figura/fundo que a constitui: “O fenômeno *isolado*, tal como aparece no reflexo, é, para nós, a *figura*, no quadro relacional, que contém como *fundo* a estrutura funcional, isso decorre claramente do fato de que toda mudança do fundo modifica, por sua vez, o reflexo, a figura” (GOLDSTEIN, 1951, p. 135, tradução nossa). Os fenômenos parciais só ganham sentido e valor em função da totalidade do organismo.

Daí, num segundo momento, a tentativa de elucidação teórica dessa totalidade. Segundo Goldstein (1951), ela se manifesta concretamente em duas categorias de fenômenos: uns, normais, que acontecem na vida cotidiana de cada um; os outros, patológicos ou experimentais, que surgem durante uma intervenção cirúrgica. Os primeiros designam um par aparentemente antinômico de reações sensório-motoras: de uma parte, a aparição de



modificações sensoriais e musculares semelhantes em lugares distintos do corpo, por exemplo, pelo jogo do processo de indução do tônus, modificações que produzem reflexos posturais por cronaxias homólogas; de outra parte, e ao inverso, o acionamento de reações heterogêneas, ou até opostas, a uma excitação, e isto em regiões corporais diferentes ou distantes, como os reflexos antagonistas e simultâneos de flexão e de extensão. Bem longe de depender da intensidade da excitação e do mecanismo relativo de fadiga, que pode afetar um reflexo em detrimento de outro, tais manifestações só se explicariam por meio de dois fatores principais: de um lado, “a significação da excitação” para o organismo total, quer dizer, o perigo mais ou menos iminente ou, ao contrário, “o interesse superior” e o sentido apresentados por uma situação; de outro, a preocupação em relação à economia energética e à adequação à função que assegura a coesão da reação global.

A segunda categoria de fenômenos confirma a prevalência dessa reação: são ou aqueles que, durante uma intervenção cirúrgica, atestam a permanência de uma função fisiológica, como a inervação e a ação muscular apesar das operações de transplante (por exemplo, o transplante de uma porção central de um nervo espinhal seccionado sobre uma porção periférica do nervo facial igualmente seccionado); ou aqueles de extirpação de uma ou de várias extremidades em animais, que, ao impedir o exercício natural do órgão, suscitam, desde a primeira tentativa, os “processos de reajuste” (por exemplo, no modo de caminhar). Verifica-se, então, que uma operação não está ligada a conexões anatômicas determinadas, nem a um trajeto particular de excitação, mas à forma desta excitação, isto é, ao objetivo da ação que, supostamente, ela deve suscitar e servir para a totalidade do organismo.

Daí, decorre o questionamento das duas principais hipóteses neurofisiológicas tradicionais: a das localizações anatômicas e a da intangibilidade do princípio do antagonismo, segundo o qual toda operação é considerada como a resultante de duas forças opostas.

De acordo com a hipótese das localizações anatômicas, existem substratos somáticos, e isso primordialmente no córtex cerebral, que têm uma função específica. Daí, contrariamente às teorias de Gall, Bouchard, Dax e, sobretudo, às de Broca e Wernick, Goldstein estabelece, na esteira de Von Monakow, que

a aparição de um sintoma de uma lesão local e o caráter de permanência que ele pode tomar não dependem unicamente do lugar da lesão primária, mas de muitos outros fatores: da natureza do processo mórbido, do estado do restante do cérebro, das condições de circulação, da constituição psicofísica do doente, da dificuldade de operação cuja perturbação cria o sintoma, da reação do organismo inteiro diante do déficit funcional (GOLDSTEIN, 1951, p. 219, tradução nossa).

Para Goldstein (1951), a localização de uma operação não significa mais a excitação de um determinado lugar, mas, sim, um processo dinâmico que se desenrola em todo o sistema nervoso e até mesmo no organismo inteiro, possuindo, em um lugar determinado, uma determinada forma para cada operação; forma que, pela singularidade de seu relevo, assume relativamente a aparência da figura, no fundo constituído por esse processo global. É tão verdade que convém, a seu ver, revisar e, mais exatamente, retificar a teoria da pretensa “energia específica dos sentidos”, pois não só as impressões sensoriais, como a visão e o toque, são sempre acompanhadas de fenômenos tônicos, afetando o organismo total, como também, essas próprias impressões correspondem-se e evoluem em concordância umas com as outras. Em verdade, “processos fundamentais” são comuns à diversidade dessas impressões. Não se deve mais “falar das transferências entre os efeitos dos diferentes sentidos, mas de uma estruturação homóloga de fenômenos que, de certa forma, dissociam-se apenas nas impressões que os objetivam” (GOLDSTEIN, 1951, p. 229, tradução nossa). Em resumo, a especificidade aparente representa somente uma “determinada estruturação do organismo total”.

O que, novamente, põe em causa a segunda hipótese neurofisiológica – a intangibilidade do princípio do antagonismo –, que toma toda operação como a resultante de duas forças opostas. Trata-se de uma interpretação superficial, pois exclusivamente analítica, a verificar em dois exemplos tópicos: o da inervação recíproca, agonista e antagonista dos músculos, e o do antagonismo entre o parassimpático e o simpático. Assim, na forma (*Gestalt*) global do organismo, a excitação do agonista ou do antagonista constitui apenas uma parte isolada artificialmente: o que é dado a constatar e a descrever é um só aparelhomuscular, cuja excitação se modula de acordo com a intenção ou o propósito da ação.

Do mesmo modo, ao contrário dos trabalhos de Eppinger e de Hess sobre o jogo regulador do antagonismo do sistema simpático e parassimpático, Goldstein sublinha a variabilidade do comportamento dos segmentos do sistema nervoso, sempre tributário da situação das operações globais do organismo. Logo, parece que estas operações são a resultante não de duas excitações opostas e simultâneas, mas, antes, da sucessão destas excitações no tempo e, mais exatamente, de suas alternâncias, moduláveis em função do ambiente. “Esse desenvolvimento por fases não é senão a expressão de pequenas reações de catástrofe que não podem ser evitadas no embate do organismo com o mundo” (GOLDSTEIN, 1951, p. 245, tradução nossa), ou seja, de um “fenômeno de compensação [...] que conduz a uma nova adaptação”.

Então, apenas quando tal compensação é impedida ou contrariada, “quando a realização de uma tarefa correspondente à essência do organismo se torna impossível” (GOLDSTEIN, 1951, p. 251, tradução nossa), aparece esse fenômeno psíquico, objeto de predileção da psicanálise: a angústia que emerge “quando não existe compromisso adequado possível” (GOLDSTEIN, 1951, p. 255, tradução nossa). Com tal explicação, Goldstein retifica a interpretação freudiana que, antes, faz daquela um princípio e um motor da criação, como sublimação das pulsões recalçadas. De maneira ainda mais radical, Goldstein crê necessário reinterpretar, de uma parte, a relação psicofísica ou psicossomática, de outra parte, o próprio conceito de inconsciente. Com efeito, falar de uma relação psicofísica ou psicossomática implica a existência prévia de duas instâncias distintas, o que procede da ilusão de uma abordagem puramente analítica e abstrata: na realidade, só há uma reação global do organismo, com sua significação própria, suscetível de ser considerada sob aspectos comportamentais diferentes. Por conseguinte, é preciso, de modo igual, recusar a hipótese psicanalista do inconsciente, cujo caráter negativo é incompatível com a determinação essencialmente positiva do organismo, que se manifesta como a experiência triplamente estruturada de uma apreensão perceptiva de um objeto, de uma atitude receptiva e de um processo corporal temporal mais ou menos intensivo: o que é designado como “inconsciente” resulta do isolamento arbitrário de uma ou de outra das facetas dessa estruturação. Sem dúvida, na criança e no doente, a integração destas facetas pode estar incompleta e defeituosa, em razão, na criança, da insuficiência de maturação, e no doente, da perturbação provocada por uma lesão. Porém, “no organismo saudável e adulto, existe, em princípio, uma integração tal que a resposta às excitações ocorre conforme a significação de cada excitação para o organismo total” (GOLDSTEIN, 1951, p. 277, tradução nossa). O comportamento infantil ou patológico resulta sempre de uma relativa inadequação às excitações sucessivas: então, não há mais “recalque” propriamente dito, mas “uma estruturação renovada continuamente. O que chamamos de instância de recalque não provém nem de defesas externas, nem de umacensura, nem de um Ego ou de um Superego, mas do desenvolvimento progressivo da estruturação do organismo” durante a maturação, no caso da criança, e, *a fortiori*, ao longo da vida, no caso do adulto doente. Portanto, todas as particularidades que Freud cita como características do inconsciente correspondem apenas, para Goldstein, às modificações do comportamento normal por isolamento.

Daí, o famoso fenômeno de ambivalência que se manifesta tanto na criança quanto nos comportamentos mórbidos. Se Freud tem razão em conferir à situação edipiana um papel incontestável na aparição do comportamento ambivalente numa idade mais avançada, ele se

engana, segundo Goldstein, em atribuir à dimensão sexual da situação uma preponderância absoluta sobre os outros comportamentos ambivalentes. Tal preponderância é apenas o “produto da interpretação do analista”, que privilegia essa dimensão em vez de derivá-la do fenômeno fundamental da “ambivalência em geral”. Enfim, Freud comete, neste ponto, a mesma falha metodológica denunciada até aqui: não aceitar, de início, todos os fenômenos como tendo o mesmo valor, e não tentar compreendê-los como expressão de uma modificação fundamental, privilegiando indevidamente um entre eles como fenômeno dominante. Aliás, segundo Goldstein, é devido a essa mesma falha metodológica que ele ignora a real natureza do processo vital, posto que o submete à busca do prazer, cujo fim é o relaxamento e, por isso mesmo, a morte, a decomposição no inorgânico: Freud parece, então, negligenciar a dimensão positiva da vida, evacuando seu motor efetivo, o prazer da própria tensão que anima e atravessa o organismo na realização de sua essência e que reflete precisamente o que chamamos de “consciência”. Goldstein lembra, uma vez mais, “da natureza totalitária e positiva do organismo”.

Porém, essa totalidade positiva ainda não nos explica, no sentido estrito, sobre a sua estrutura. Para defini-la, para determinar sua essência, dispomos, como explica Goldstein, de um critério de distinção:

a propriedade de manter o organismo numa constância relativa. Face ao caráter polimorfo e contraditório dos fatos singulares, o próprio organismo se apresenta como uma estrutura que, apesar de todas as suas flutuações nas diferentes situações, apesar de seu desenvolvimento e declínio ao longo da vida individual, conserva uma constância relativa (GOLDSTEIN, 1951, p. 286, tradução nossa).

Ora, quais os fenômenos capazes de manter o organismo nesse estado de constância relativa? São os que ele tende a adotar espontânea e sistematicamente na vida cotidiana, independente de toda restrição. Todos nós temos “modos de comportamentos privilegiados”, por meio dos quais manifestamos nossa atitude global de executante: por conseguinte, no âmbito perceptivo, como no domínio ótico, o quadrado, a simetria em relação à assimetria, a vertical em relação ao oblíquo podem ser preferidos com frequência; ou, ainda, no domínio auditivo, a nítida preferência pelas quintas e quartas. Dois tipos de explicação são, em geral, dados para isso. O primeiro se refere às condições determinadas do próprio território no qual se realiza o comportamento privilegiado: a preferência pelas verticais óticas seria disparada pela excitação de um determinado meridiano da retina, o que, na realidade, jamais se verifica de maneira completa, pois essa idêntica excitação também pode provocar outras impressões. Do mesmo modo, invoca-se o arranjo mecânico dos membros em movimento (o equilíbrio dos abdutores e dos adutores, vale dizer, os braços e sua fixação à articulação glenoumeral)

para explicar a preferência cinética por um determinado plano no prolongamento do index, embora, no fundo, os mesmos fenômenos periféricos dependam de fenômenos centrais e, mais amplamente, do organismo total.

Daí, o recurso a um segundo tipo de explicações que reduzem o comportamento privilegiado a um princípio formal, nos dois sentidos da palavra – em referência à generalidade abstrata da hipótese e à sua realização concreta de forma ou *Gestalt* percebida. Portanto, a preferência se daria seja por conta de sua simplicidade e intimidade, seja pela exigência de economia de energia. Hipóteses que apenas fazem recuar o problema, visto que elas não só não trazem a prova de seu funcionamento efetivo, como não justificam por que os princípios invocados são privilegiados, o que equivale a se perguntar por que os comportamentos privilegiados são ditos “privilegiados”.

Por isso, uma vez mais, Goldstein (1951) convida a levar em conta a situação global do organismo, uma vez que são as modificações do que dele resta que fazem com que um comportamento seja mais ou menos privilegiado. Ele sublinha duas categorias de modificações que influem sobre esse comportamento: as primeiras, essencialmente periféricas, reagrupam tanto as diversas excitações sensoriais de nossos diferentes órgãos e os fenômenos motores e posturais concomitantes, como também as manifestações inconscientes das diferentes regiões corporais no momento do enfoque atento dado a uma ação e, num registro complementar, a importância e a significação da duração da excitação. As segundas modificações, ao contrário, provêm da fonte central: elas fazem intervir atitudes ou disposições psíquicas distintas, ou heterogêneas, e, numa esfera mais abrangente, a experiência do comportamento global do indivíduo em suas dimensões subjetivas e objetivas. Dito de outro modo, “o comportamento privilegiado em um local depende do organismo total” (GOLDSTEIN, 1951, p. 304, tradução nossa).

Tal dependência se manifesta empiricamente, e isso num duplo nível, em todas as operações executadas justamente em situação privilegiada e segundo um duplo critério de reconhecimento: um critério subjetivo, que cada um de nós pode sentir durante qualquer iniciativa comportamental (sentimento de comodidade, de aprovação e de segurança), e um critério objetivo, correspondendo à adequação do comportamento escolhido à tarefa cumprida. Nesses comportamentos privilegiados, o organismo realiza um compromisso ideal entre a intencionalidade e a situação – compromisso que age também, e simultaneamente, no estado precedente desses comportamentos, na medida em que eles constituem “um equilíbrio compensador”, protegendo contra a influência desestabilizadora das circunstâncias novas ou insólitas.

A tendência à situação privilegiada corresponde ao fenômeno de compensação, que sempre remete o organismo à situação em que (seguindo as circunstâncias nas quais ele está localizado) ele opera melhor e mais adequadamente: ela é, então, um meio de manter a ordem apesar da influência perturbadora das excitações (GOLDSTEIN, 1951, p. 306, tradução nossa).

Porém, ainda é preciso especificar que essa ordem não deve, em nenhum caso, ser confundida com aquela criada artificialmente por condições parciais e particulares da experimentação em laboratório, mas, antes, com as propriedades do organismo em situação de vida “normal”: “Só há comportamento ordenado em relação a todo o organismo” (GOLDSTEIN, 1951, p. 309, tradução nossa). Apenas as operações dessa totalidade orgânica, quer dizer, a atividade concreta que a atualiza, e não a sua dimensão funcional puramente formal, possuem os valores constantes que manifestam a essência dessa totalidade, como, sobretudo, os limiares sensitivos, motores, as características intelectuais, afetivas ou as constantes psíquicas, somáticas e metabólicas. Para Goldstein (1951, p. 308, tradução nossa), “lidamos com um mesmo organismo determinado quando, apesar das modificações passageiras, sempre encontramos essas constâncias”, que não são somente próprias à espécie, mas também, e sobretudo, individuais, pois dependem da história e da temporalidade rítmica inerentes a cada um.

Tal abordagem do organismo coloca em evidência vários traços fundamentais que permitem melhor caracterizá-la e desvendar as suas implicações epistemológicas e filosóficas.

– O primeiro, puramente epistemológico, é considerar o organismo não como uma realidade em si, mas como “um princípio de conhecimento”, um fundo original permitindo compreender todos os fenômenos empíricos particulares que se manifestam nos nossos comportamentos. Ou seja, ele constitui apenas uma ferramenta metodológica e teórica que permite compreender como um fenômeno assume a aparência de um fato identificável e significativo. Porém, nem por isso ele é uma ideia geral, na qual se fundiria ou se dissolveria a diversidade empírica: na condição de princípio de conhecimento, o organismo “não é um conceito, no sentido abstrato desta palavra, mas tem o caráter de uma imagem, de um *protótipo* que contém, mais do que jamais deixariam reconhecer, as partes que são apenas suas manifestações” (GOLDSTEIN, 1951, p. 435, tradução nossa). Não de outro modo, ele se aparenta ao modelo originário imaginado por Goethe (*Urpflanz*) e, bem antes, por Parmênides. A visão do organismo desenvolvida por Goldstein responde, de modo primordial, a uma exigência de inteligibilidade intuitiva, unitária e, de certa forma, genética, da diversidade e singularidade dos comportamentos vitais normais e patológicos, e não a um processo lógico, conceitual e demonstrativo de teorização científica da vida como tal.

– Consequentemente, e aqui está um segundo traço fundamental, o organismo não é o produto nem de uma indução a partir de “fatos biológicos” pretensamente “certos”, nem de uma dedução a partir de “categorias preconcebidas como as do ser vivo, do animal, do homem, etc.”, mas da busca de uma essência, como “fundamento de conhecimento permitindo verificar todas as particularidades dos fenômenos empíricos” (GOLDSTEIN, 1951, p. 313, tradução nossa). Longe de ser uma “realidade metafísica” (GOLDSTEIN, 1951, p. 337, tradução nossa), essa essência tem, então, a significação puramente fenomenológica que Husserl lhe atribui: ao corresponder ao resultado final do processo de “redução eidética” – desvendamento do *eidōs*, praticado sobre os fenômenos particulares e contingentes de nossa experiência. Dessa maneira, Goldstein acredita dar conta dos fenômenos inoportunamente isolados, escolhidos e teorizados como base de explicação pela reflexologia, ao reporta-los à essência do organismo. Para ilustrar a busca pela essência, ele toma um fenômeno biológico tão banal quanto o de andar de bicicleta.

Para andar de bicicleta, nosso corpo faz movimentos desordenados, quer dizer, movimentos determinados por particularidades não essenciais, até o momento em que somos, de repente, capazes de manter o equilíbrio e de andar corretamente. Todos esses exercícios prévios não entretêm nenhuma espécie de relação direta com a própria operação. É verdade que não acontecem ao acaso, eles são necessários. Não é por modificações contínuas do movimento que conseguimos realizar a operação correta, pois esses *movimentos falsos* não conduzem diretamente aos movimentos corretos. Estes últimos aparecem subitamente no momento em que se efetua a adequação entre a atividade do organismo e as condições de seu meio ambiente (GOLDSTEIN, 1951, p. 313, tradução nossa).

Segundo Goldstein, essa é, então, a essência da arte de andar de bicicleta, que nos oferece a chave da aquisição teórica deste autor.

– Ora, e eis aqui um terceiro traço fundamental, essa essência se remete à própria essência do organismo como totalidade agente ou operatória. Encontramos neste ponto a mensagem capital de Goldstein, que tende a afirmar a existência de um protocolo totalitário como “fundo original”. Este, bem longe de ser a soma das partes ou dos segmentos preestabelecidos que, supostamente, deveriam compô-lo, por si só lhes confere uma “significação” e uma eficácia. Para Goldstein, o organismo não totaliza os seus segmentos, mas os organiza, distingue, distribui e os agencia pela direção dada a sua ação, pelo seu “objetivo” (GOLDSTEIN, 1951, p. 340). Assim, ele recusa a interpretação vitalista de Driesch e de outros que postulam um real dualismo entre esses segmentos, que se explicariam de modo unicamente causal e mecânico, e a totalidade do ser vivo, que decorreria de um determinismo de outra ordem, a das “enteléquias”, quer dizer, de entidades ou princípios governados pela simples finalidade e que, em função desta, hierarquizar-se-ia ou se

polarizaria (GOLDSTEIN, 1951, p. 335, 338, 339). Para Goldstein, o conceito de entelúquia não é apenas “demasiado geral e impreciso, como tem o inconveniente maior de possuir um caráter de corretivo que se remete a erros cometidos alhures”, isto é, à concepção de um organismo como mecanismo. De acordo com este cientista,

no organismo, não existem (fora situações limites em que o organismo está em risco de se perder) esses fenômenos parciais que deveriam ser compreendidos de forma mecânica, mas tudo o que, em geral, aparece como um fenômeno vital possui uma estruturação totalitária que lhe é própria (GOLDSTEIN, 1951, p. 336, tradução nossa).

É por ser possível dispensar, em qualquer situação, a hipótese do processo mecânico, que não precisamos, a seu ver, da hipótese da entelúquia.

– Em quarto lugar, a estruturação totalitária é fundamental e exclusivamente positiva. Como visto mais acima, a propósito do conceito freudiano de inconsciente, Goldstein (1951, p. 269, tradução nossa) “só confere valor a determinações positivas”:

Ser é sempre positivo, não há nada de negativo no ser vivo. Todas as tentativas de explicação que obrigavam a postular fatores negativos –conceitos como o de inibição, de antagonismo entre forças superiores e inferiores lutando em sentido contrário, e, enfim, o de negação da natureza pelo espírito –, revelaram-se infrutuosas. Lá, onde parece haver negativo, é devido a falsas hipóteses explicativas, que devem primeiro ser corrigidas, ou, bem, à hipótese de fenômenos considerados erroneamente como absolutos, mas que, na realidade, fazem parte de operações que se desenrolam em fases contrárias, quando as examinamos em estado de isolamento (GOLDSTEIN, 1951, p. 439, tradução nossa).

“Os movimentos antagonistas” são apenas a expressão da adaptação e da operação se desenrolando progressivamente e sob tensão, isto é, desenrolando-se “por meio de tensões equilibradas” (GOLDSTEIN, 1951, p. 382, tradução nossa) que constituem “certa oscilação entre fases contrárias” (GOLDSTEIN, 1951, p. 439, tradução nossa). Assim, de modo mais radical e do ponto de vista filosófico, não é, de forma nenhuma, “da natureza do espírito negar” o que lhe dá sentido. A negação é apenas a passagem a uma maneira de ser mais elevada, ao ser propriamente dito, no qual “espírito” e “vida” coordenam suas ações em unidade.

Assim, a teoria de Goldstein se aparenta não somente ao pensamento de Bergson, cujo postulado da positividade da duração foi criticado por Bachelard (1950) e Hypólito (1953), mas também à visão de Goethe acerca da harmonia do mundo.

– Um quinto traço decorrente vem definir o propósito da totalidade orgânica inteiramente positiva: a sua procura por uma ordem ou um equilíbrio – no fundo, sua busca por “valores constantes”. Para Goldstein, isso se manifesta durante a confrontação com um déficit funcional eventual e irreversível, e assume duas formas: de uma parte, a tendência à



conservação do estado anterior e à manutenção de uma operação doravante defeituosa, por conseguinte, a uma restrição simultânea de seu campo circundante – é a escolha “de uma vida em declínio” e, logo, da doença (GOLDSTEIN, 1951, p. 351-355, tradução nossa); a segunda forma, ao contrário, consiste em se opor ao déficit funcional e em reajustar-se de maneira que esta falta seja, de certo modo, impedida, de sorte a inventar e a adotar um novo comportamento, assegurando uma melhor disponibilidade frente ao meio – é “a inclinação” a uma vida em expansão, logo, rumo à saúde (GOLDSTEIN, 1951, p. 352, tradução nossa). “O organismo parece ter, nesta ótica, uma tendência radical a conservar ou a adquirir particularidades que permitem o estabelecimento de uma ordem que garanta sua constância” (GOLDSTEIN, 1951, p. 350, tradução nossas).

– Ora, essa tendência afeta tanto o indivíduo quanto a espécie: a busca pela constância relativa que preserva a existência do organismo e torna por si só o seu conhecimento possível, é “uma lei biológica fundamental” (GOLDSTEIN, 1951, p. 350). Todo organismo, de forma mais ou menos bem-sucedida, manifesta, a um só tempo, seu pertencimento ao protótipo específico de ser vivo e a sua capacidade a individualizá-lo qualitativamente. Por isso, ele

aparece-nos, de acordo com o ponto de vista sob o qual o consideramos, como relativamente perfeito e relativamente imperfeito: relativamente perfeito, como um modo de ser ordenado, em conformidade com sua essência individual; mais ou menos imperfeito, em relação à essência de sua classe ou de sua espécie, ou até mesmo em relação ao todo do ser. Essa imperfeição se exprime pelo indivíduo e provém da separação artificial do indivíduo com o todo (GOLDSTEIN, 1951, p. 443, tradução nossa).

Há, então, uma bivalência constitutiva de todo organismo vivo que o torna, a um só tempo, semelhante e diferente, universal e singular, idêntico e único.

– Porém, tal ambivalência, que faz a ambiguidade imanente e irredutível do organismo, é ela mesma a resultante de sua natureza profunda, a menos dominável e a mais enigmática, a saber, a sua dimensão histórica e temporal. Esse é o último traço que distingue, segundo Goldstein (1951, p. 443, tradução nossa), o organismo vivo de toda outra forma física ou inorgânica.

Todas as observações do organismo não devem ser determinadas somente do ponto de vista da qualidade e das relações espaciais, mas, também, de acordo com o seu índice de tempo. Uma operação é dita *normal*, adequada, quando apresenta uma estrutura temporal adequada à situação dada. De um ponto de vista estático, de certa maneira *in abstracto*, se pararmos por um instante o devir no tempo, o organismo pode parecer inserido num mundo no qual ele está bem ajustado, como se moldado num envelope que se acomoda muito bem a um conteúdo complicado, como uma estátua na sua forma fundida. Mas, também, podemos chegar num outro momento em que há uma divergência grave entre o mundo e o organismo. Ainda que a

impressão que temos do organismo no primeiro caso, levando em conta o fator tempo, pareça corresponder totalmente ao protótipo (é, pois, a partir de tais impressões estáticas que se forma em nós o protótipo), no segundo caso, ao contrário, o organismo parece-nos estranho, tendo, quando muito, uma semelhança longínqua e deformada com o protótipo. Jamais conseguiríamos obter um protótipo a partir disto.

Esses dois momentos representam, para o primeiro, “o ser em ordem”, valorizando adequadamente suas excitações; para o segundo, “o ser em desordem”, valorizando suas excitações de maneira inadequada, “o ser em catástrofe”. Para existir, o organismo deve constantemente passar dos momentos catastróficos àqueles que caracterizam um comportamento ordenado. Goldstein reconhece, de maneira implícita, que não há um ser em si do organismo como protótipo, mas apenas uma dinâmica temporal de transição orientada e instável.

Todavia, como acabamos de ver, esses sete traços característicos desenharam um modelo cognitivo do ser vivo que, apesar de sua ambivalência e de sua temporalidade, se oferece como uma estrutura totalitária e positiva, movida pela única e só tendência permanente à instauração de uma ordem ou de um equilíbrio, quer dizer, à aquisição de um valor constante. Enraizando-se numa visão goetheana do mundo vivo e, mais em geral, do ser, ao explorar de forma pragmática as contribuições de um gestaltismo ambicioso, Goldstein estabelece um discurso formal e uma retórica que vai, *nolens volens*, favorecer o jogo de sua metaforização galopante. É o que iremos estudar, agora, apoiando-nos nas análises da notável tese de Judith Schanger, intitulada justamente de *Les métaphores de l'organisme* [*As metáforas do organismo*].

## **A METAFORIZAÇÃO GALOPANTE DO ORGANISMOS OU OS RISCOS DE UM CONCEITO SEGURO**

Definido como um fundamento, protótipo cognitivo, referente absoluto e instrumento privilegiado da biologia, o organismo não podia deixar de engendrar e favorecer uma multiplicidade heterogênea de discursos formais pelo simples jogo do poder metafórico imanente à sua estrutura totalitária ou, se preferirmos, pela riqueza e pela extensão do campo de analogias fáceis que ele abre imediata e espontaneamente. Se, como lembra Judith Schlanger (1995, p. 258, tradução nossa), “é da própria natureza da palavra racional, elaborar-se pela metaforização como perpétua reprise dela mesma” e, mais radical ainda, se todo discurso filosófico ou científico, só pode nascer e viver pelo trabalho secreto e fecundo da

metáfora<sup>73</sup>, há o fato de que esse trabalho é também fonte de ambiguidades mais ou menos prejudiciais à própria racionalidade.

Ora, tal como é frequentemente empregado, o conceito de organismo, segundo Judith Schlanger, é um exemplo-tipo de produção de um “tecido metafórico” (SCHLANGER, 1995, p. 12) particularmente laxista e duvidoso, que a vulgarização jornalística contribuiu, por vezes, até ao excesso, para divulgar e desgastar. Daí, o projeto de uma “crítica de uso” desse conceito, “quer dizer, não uma determinação transcendental de suas condições de possibilidade”, mas o estudo reflexivo de um momento histórico de sua conceitualização, com vista a “apreender os meios de uma reflexão sobre a própria atividade do pensamento” (SCHLANGER, 1995, p. 258, tradução nossa). Ou seja, se existe uma inevitável “circulação dos conceitos” e, em particular, deste conceito de organismo, convém se interrogar sobre a dinâmica de seus diversos usos, logo, convém propor “o esboço de um estatuto epistemológico das analogias do organismo” para, a um só tempo, denunciar as suas armadilhas e sublinhar a sua fecundidade no processo de invenção intelectual (SCHLANGER, 1995, p. 258, tradução nossa).

O que faz Judith Schlanger é restringir o seu propósito a dois aspectos: um deles, estudando a função da metáfora no simples raciocínio, o seu papel na argumentação; o segundo, escolhendo, como ilustrações, as correntes filosóficas e científicas mais representativas no final do século XVIII e ao longo século XIX, excluindo deliberadamente o primeiro terço do século XX alemão (SCHLANGER, 1995). O que lhe importa, antes de tudo, não é revelar a frequência e as derivas das significações de um vocábulo, de um conceito, de uma imagem, mas desvendar o modo de racionalidade que elas geram. Para Schlanger (1995), há “uma verdadeira racionalidade orgânica” que, independente da presença da própria palavra, nutre, atravessa e anima todo o pensamento dos dois últimos séculos: acontece, escreve a autora, de estarmos no discurso do organismo até mesmo onde o termo organismo não é empregado. Não se deve conceber a analogia do organismo de outra forma senão como “reservatórios de argumentos” (SCHLANGER, 1995, p. 31, tradução nossa), o motor e, simultaneamente, o material de uma argumentação. Por conseguinte, “o sucesso da metáfora compreender-se-á a partir do sucesso da argumentação [que, por sua vez,] compreender-se-á em função dos interesses do pensamento aos quais a argumentação responde” (SCHLANGER, 1995, p. 35, tradução nossa). Apenas o interesse orienta a analogia, mas ainda é preciso distinguir o interesse verdadeiro e profundo dos interesses superficiais e

---

<sup>73</sup> Como sublinhou Jean-François Lyotard, o que Alan Sokal e Jean Bricmont, no panfleto *Impostures intellectuelles*, publicado por Éditions Odile Jacob em 1997, parecem ter esquecido.

factícios que exibem e monetizam raciocínios organicistas rudimentares vistos em certos autores do século XIX, como Worms ou Spencer. Os interesses superficiais só manifestam o interesse profundo que torna sua enunciação possível.

Assim, a crítica de uso que Judith Schlanger pretende promover deve operar num duplo nível: desmontar o raciocínio para fazer aparecer a trama de seu funcionamento; e isolar e nomear o real interesse que o anima, não para denunciá-lo, mas para reconhecê-lo como tal: profundo e impuro na própria medida em que sua face racional necessariamente se conjuga ou se compromete, retomando a terminologia da autora, com a dimensão “imaginativa”. Ela sublinha que se todo pensamento visa um sentido racional, que corresponde ao seu “interesse”, ele também obedece ao poder das soluções imaginativas que constituem “vantagens”, satisfazendo imediatamente os nossos desejos e provocando a nossa adesão. Ou seja, a metáfora do organismo não responde apenas à simples exigência da razão, mas também “ao modo de funcionamento do pensamento imaginativo” (SCHLANGER, 1995, p. 36, tradução nossa).

Ademais, esse modo de funcionamento tem uma dupla especificidade. A primeira é evacuar o caminho prévio de toda abordagem problemática: “a imaginação só concebe os problemas quando resolvidos” (SCHLANGER, 1995, p. 36, tradução nossa). Ela se oferece de imediato como solução, como intenção imediatamente satisfatória, pensamento unicamente positivo e doador. É por isso que – segunda característica – ela, a imaginação, “não sabe renunciar a nada” (SCHLANGER, 1995, p. 36, tradução nossa). Como assinala Judith Schlanger (1995, p. 36, tradução nossa), “ela acumula os dizíveis divergentes e as imagens mal coordenadas num espaço valorizado, onde as contradições se reforçam sem se comprometerem”. Por tal razão, “a figura do organismo é uma constelação ou um aglomerado: nele, tudo o que não lhe é fundamentalmente discordante, aglutina-se ocasionalmente” (SCHLANGER, 1995, p. 37, tradução nossa). Há uma plasticidade do imaginário do organismo “que permite compreender conjuntamente a unidade de referência e a diversidade de qualidade e de nível dos raciocínios analógicos que se apoiam na ideia de organismo” (SCHLANGER, 1995, p. 37, tradução nossa). Essa lógica acumulativa aglutinante e, segundo a terminologia de Schlanger, “sistematizadora” (e não sistemática ou sistêmica, que, ao contrário, é um traço racional) do imaginário se conjuga com a lógica mais analítica e seletiva da razão, para permitir e tornar eficiente o processo metafórico do organismo. Por conseguinte, “a crítica de uso” do raciocínio metafórico, que Schlanger (1995, p. 37, tradução nossa) deseja consumir, deve ligar, como veículo do imaginário, a questão do estatuto racional de uma ideia à questão de seu estatuto cultural, e, inversamente, encontrar

“na cultura o corpo da razão”. Logo, nessa ótica, o sucesso histórico da metáfora orgânica se explica, a um só tempo, pelo interesse da racionalidade que ela instaura e as vantagens da aura imaginária que ela suscita.

Essa abordagem epistemológica é ordenada por uma hipótese central, fio diretor da interpretação filosófica geral de seu livro. A autora anuncia da seguinte forma: “a linguagem do organismo é a linguagem que tenta responder aos problemas do estatuto do Homem no universo” (SCHLANGER, 1995, p. 47, tradução nossa). Toda história humana se oferece como um esforço permanente para se situar no mundo e integrar-se à realidade tanto cósmica e natural quanto social, a fim de adquirir, nessa realidade, uma significação plena – exigência racional de saber e desejo imaginário de sentido. Para o Homem, aos olhos de Schlanger (1995, p. 42, tradução nossa), um só imperativo prevaleceria: “antes todos os pesadelos do que a insignificância”, o que permitiria compreender “o imenso sucesso do pensamento do organismo através de todas as suas generalizações”.

A autora lembra que essa significância foi, num primeiro tempo, ameaçada e posta em questão pela cosmologia copernicana. Ao desalojar o planeta de seu papel central, ela o privou de todo status para reduzi-lo a um lugar material qualquer. De outra parte, pela instauração de um verdadeiro conhecimento científico, ela rompeu a continuidade puramente especulativa do saber e do sentido e confinou a imaginação numa atividade clandestina esotérica. Por conseguinte, num segundo tempo, a procura de significância se viu limitada à busca de um estatuto na própria Natureza, como componente desse lugar terrestre onde o Homem tenta reporta-la à sua própria forma, ao seu corpo como modelo axial privilegiado, sem, todavia, conseguir, em razão das exigências de objetividade e de rigor de uma ciência profundamente materialista: “o saber da natureza terá como contrapartida a insignificância do Homem” (SCHLANGER, 1995, p. 40, tradução nossa). Daí, o seu desespero e as suas tentativas fantasmáticas de se afirmar, como mostra Sade, na desmedida, em conformidade ou como imitação dessa natureza fria.

Segundo Schlanger (1995), é justamente para superar a vaidade desse jogo autodestrutivo e para restaurar a positividade da integração significativa do Homem que o modelo do organismo foi concebido. Ele é o que permite fundar a individualidade no que designa a individualidade do ser vivo, situando-o com a ajuda da teoria celular – classificação e teoria que são as duas linhas de força da filosofia biológica, desde Buffon até Darwin. Em segundo lugar, para além do plano biológico, o conceito de organismo se generaliza em uma lógica que permite, desta vez, fundar a especificidade do nível humano, inscrevendo-o na continuidade real e racional das realidades naturais, e sua integração na totalidade do

organismo, na medida em que, por meio de sua globalidade, ele se remete a uma série de outros organismos – história, civilização, nação, Estado, humanidade. “Um organismo se move num mundo de organismos” (SCHLANGER, 1995, p. 42, tradução nossa). Noção pluralista porque intuitiva, o organismo engendra um “universo regido por relações harmônicas. De modo que a organicidade, no âmbito da coletividade humana, encontra-se situada, a um só tempo, em função do indivíduo e do universo, em meio a relações homogêneas e complexas” (SCHLANGER, 1995, p. 42, tradução nossa) que não são nem de pertencimento ou de inclusão simples, mas de imagem, de correspondência e de analogia. “Entre essas diversas ordens de realidade, todas as relações significam” (SCHLANGER, 1995, p. 42, tradução nossa).

Daí, as vantagens evidentes desse pensamento do organismo que não apenas conjuga, *a priori*, todas essas ordens e as harmoniza, mas pretende conciliar a exigência científica e a nossa aspiração afetiva num sentido global. Porém, trata-se somente, no fundo, de uma resposta intuitiva de nosso imaginário que se deleita e se satisfaz com uma solução toda pronta, sem ter se dado ao trabalho de analisar racionalmente o problema levantado. “O espírito crê-se convencido, ele nunca é apenas seduzido. Ele crê dar-se ao exame das razões, ele cede à suposição das vantagens” (SCHLANGER, 1995, p. 43, tradução nossa). Em síntese,

a retórica organicista visa a impor, sob formas variadas, a realidade imaginária de uma integração generalizada: religiosa, científica e epistemológica, genética e enciclopédica, ou ainda, histórica: de Herder à Schelling, Hegel, Comte e Spencer; de Bonnet (*La Palingénésie philosophique ou idées sur l'état passé et sur l'état futur des êtres vivants*, 1783) à Ballanche (*Essai de palingénésie sociale. Prolégomènes*, 1827) e Schlegel (*Philosophie de la vie*, 1846), lê-se um mesmo propósito fundamental (SCHLANGER, 1995, p. 43-44, tradução nossa).

Uma mesma preocupação de integração significativa do humano no universo habita e anima esses pensadores: seja ela concebida de maneira direta e intemporal, como em Saint-Simon e seu sistema de correspondências ou na teoria dos quatro movimentos, seja por um devir histórico, como em Burke, Schleiermacher ou Carlyle, seja de uma forma “místico-física e econômica”, como em Joseph de Maistre, que revela a presença subterrânea, em todos, da obsessão religiosa. Ao trilhar esse percurso, Judith Schlanger (1995) pretende atualizar, a um só tempo, as vantagens vinculadas à corrente organicista e aos interesses aos quais ela atende, a fim de discernir o motor da linguagem do organismo – transformado, desde então, em “uma metáfora adormecida” – e de, conjuntamente, sublinhar a sua ambiguidade funcional, decorrente “da ambiguidade geral da imaginação” (SCHLANGER, 1995, p. 45, tradução

nossa). É o que a conduziu a analisar sucessivamente sete facetas dos discursos sobre o organismo que marcaram a história do conhecimento ocidental:

1. A pretendida antítese do organismo em relação à máquina, que Schlanger refuta mostrando que ambos procedem das mesmas figuras de organização e, por isso, de harmonia.
2. Sua referência à Natureza como protótipo racional ou plano de composição, como, em particular, em Goethe e Herder.
3. Sua caracterização como paradigma do ser vivo e, assim, como modelo evolucionista do conjunto do conhecimento não somente científico, mas, também, artístico, jurídico e linguístico.
4. Sua identificação com o próprio funcionamento da sociedade, cuja história obedeceria às mesmas leis que as do devir do organismo do ser vivo.
5. Corolariamente, a assimilação de suas crises, ou eventos revolucionários, às doenças orgânicas do corpo individual, ou seja, a uma concepção unitária da patologia.
6. *A fortiori*, no âmbito institucional, a própria definição de Estado como organismo político, no sentido estrito.
7. Enfim, a redução da existência de cada um ou da experiência do indivíduo, tanto profissional quanto cultural, ao jogo do processo diferenciador do organismo sócio-político, como na Teoria da Harmonia, fornecida por Fourier<sup>74</sup>.

Em conclusão da análise dessas diferentes facetas, Judith Schlanger não somente sublinha a ambiguidade fundamental que subtende a linguagem metafórica do organismo, mas também especifica como ela se articula. Essa ambiguidade fundamental vem do fato de que as analogias são inevitáveis, positivas e fecundas para a invenção intelectual, mas, também, perigosas e prejudiciais para o próprio conhecimento. Se é inegável que abrem campos intelectuais diferentes e, portanto, enriquecem nosso horizonte, é tanto quanto inegável que essa extensão e essa renovação não constituem um conhecimento propriamente dito: elas fazem surgir outros problemas, mas não lhes dão as respostas. Assim,

as analogias do organismo não têm validade cognitiva direta e isso em quaisquer que sejam os seus níveis: que se trate de uma analogia metodológica que toma por modelo as abordagens efetuadas para o conhecimento do organismo ou, sobretudo, que se trate de uma analogia real ou substancial que supõe que seu objeto realmente possui os caracteres atribuídos (e seletivamente atribuídos) ao organismo. Em todos os casos, pode-se dizer que esses esquemas racionalizadores do organismo, fecundos quando se trata de ganhar novas perspectivas no discurso, não têm pertinência cognitiva (SCHLANGER, 1995, p. 258-259, tradução nossa).

---

<sup>74</sup> [Nota da tradutora] Charles Fourier (1772-1837), importante representante do socialismo utópico.

Porém, há algo mais. As metáforas orgânicas são igualmente impróprias para determinar um valor ou uma norma a uma conduta humana individual ou coletiva, posto que desprovidas de normatividade ou de virtude axiológica. Quando se pretende lhes conferir tal valor no discurso, faz-se delas um uso polêmico

que é um uso travestido. A utilização dos esquemas orgânicos se dá para a comprovação do propósito, sendo que este é apenas o pretexto de uma intenção polêmica ligada a uma posição política concreta que, ela própria, pode ser variável e de todas as ordens, mas sempre determinada alhures (SCHLANGER, 1995, p. 259, tradução nossa).

O conluio do polêmico com o cognitivo não é um acaso: ele resulta da função retórica da metáfora no conjunto do campo discursivo, onde ela ocupa justamente um lugar privilegiado e obtém um sucesso incontestável.

O sucesso retórico se explica, como quer Schlanger (1995), em termos de “convenção” e/ou de “conveniência”. Em termos de convenção, na medida em que essa metáfora pertence ao discurso cultural ambiente no qual estamos imersos, consistindo numa procura incessante por significações, uma mais instável que a outra. E estamos ávidos para descobrir uma significação, cuja evidência poderia se impor, ao menos temporariamente, pelo valor excepcional que lhe atribuímos convencionalmente. “Por isso, um agregado de categorias valorizadas, como aquelas que se vinculam à ideia de um organismo, pôde possuir tal poder de exploração e de posição” (SCHLANGER, 1995, p. 260, tradução nossa). Mas a escolha convencional nem por isso significa que os esquemas orgânicos sejam inteiramente contingentes e arbitrários a ponto de serem “evitáveis” para pensar em certas ordens de realidade ou certos tipos de relação. Eles também possuem “imensas vantagens racionais”, que os tornam propícios a caracterizar adequadamente os fenômenos tratados e, portanto, lhes são convenientes.

Daí, o segundo tipo de justificação da metáfora do organismo: a conveniência. Evidente que a ideia de totalidade orgânica “assegura a seu objeto, a um só tempo, uma autonomia morfológica e uma autonomia energética”, o que permite conceber as relações humanas como “autônomas em seus devires e em seus sentidos, e como racionalmente homólogas ao conjunto do reconhecível” (SCHLANGER, 1995, p. 260, tradução nossa). Enfim, esse modelo contribui para integrar a antropologia “como um império orgânico num império orgânico” (SCHLANGER, 1995, p. 260, tradução nossa). Por conseguinte, compreende-se que essa metaforização orgânica sempre funciona num duplo registro e em duas velocidades: ela traduz uma conveniência enquanto pretende durar e se oferecer como



realidade natural e permanente. Mas reduz-se a uma convenção quando muda, como artifício de uma linguagem de comunicação com propósito de persuasão.

Ainda que privilegiada, essa metáfora particular, segundo Schlanger, permite esclarecer o processo de metaforização como modo de uso da racionalidade cognitiva.

O conceito opera completamente sob outra modalidade quando devém metáfora. Ele não está mais colocado em sua presença simples, ele é dado e retomado, afirmado e negado, desta e de outra forma. Seu teor não está numa relação unívoca com seu enunciado. Há nele uma alteridade: aquela entre a expressão e o sentido (SCHLANGER, 1995, p. 251, tradução nossa).

A metáfora, de certa forma, é o próprio indício da dimensão expressiva da racionalidade do sentido do conceito. Ou seja,

esse sentido apenas pode formular-se através das figuras, na distância, no desvio, na defasagem. E, por consequência, toda clareza inteligível se constitui necessariamente sobre um núcleo opaco. Mas essa opacidade que, de certa forma, é o ponto cego de nosso dizer, é o que faz também a sua dimensão ou o seu poder poético (SCHLANGER, 1995, p. 262, tradução nossa).

Em resumo, para Schlanger, a metaforização inerente a todo discurso humano é radicalmente ambivalente, já que fecunda por sua inadequação ou sua própria impureza. A metaforização envolvendo o organismo é a ilustração perfeita disto. A olhar bem, essa tese oferece um triplo ensinamento:

– De uma parte, o da considerável importância e da diversidade teórica da metaforização do modelo do organismo no decurso do século XVIII e do século XIX, em particular na Alemanha. De outra, e conjuntamente, o do desvendamento da significação fundamental, mais exatamente, do interesse racional ao qual ela responde: a busca de integração sistemática do Homem no universo e na sociedade, e, simultaneamente, das vantagens imaginárias que ela fornece – evacuação da dúvida e preservação de uma ordem cósmica, vital e social permanente.

– Ainda mais radical e fundamentalmente retórico, o da atualização da significação epistemológica do próprio processo de metaforização, que resulta da alteridade imanente a todo conceito, a que existe entre as dimensões significante e expressiva, racional e imaginária.

– Enfim, o mais essencial e o mais frutuoso: o caráter pioneiro da análise que avalia o sucesso da metáfora não pelo/no conteúdo semântico que ela veicula, como categoria lexical, mas em função da argumentação que ela engendra. Neste ponto, a tese de Schlanger (1995) ilustra por antecipação, porém de forma parcial e confusa, a concepção que irá expor Paul Ricoeur (1975) quatro anos mais tarde, em sua notável obra *A metáfora viva*. Ricoeur se

destaca não somente da retórica tradicional que vai de Aristóteles à Fontanier (autor de *Figures du discours*, 1830, reeditada pela Éditions Flammarion, em 1968), que tem por característica tomar a simples palavra como unidade de referência, definindo a metáfora como deslocamento e extensão de seu sentido. Mas também se destaca da teoria semântica de Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*), em que a metáfora encontra na frase sua mínima significação completa. Para Ricoeur (1975), é somente no próprio discurso, como agenciamento retórico do dizer, que o processo metafórico alcança a real destinação e concretização. Ao passar da palavra à frase e da frase ao discurso, esse processo permeia e dinamiza três níveis: o semiótico, para o qual a palavra é apenas um signo no código lexical, portanto, uma forma; depois, o nível semântico, já que a metáfora opera apenas por transferência do sentido; e, enfim, o hermenêutico, uma vez que o discurso (tanto poema quanto ensaio, filosófico ou não) pretende enunciar uma verdade, visa uma referência que, neste caso, é dupla, pois todo significante metafórico, na ótica hermenêutica, é “a duplicação da referência e a redescrição da realidade” (RICOEUR, 1975, 398-399). Segundo o autor, a enunciação metafórica, no fundo, empreende uma dialética do pertencimento e do distanciamento: primeiramente, experiência de pertencimento que se manifesta, antes de tudo, no trabalho poético que “inclui o homem no discurso e o discurso no ser” (RICOEUR, 1975, 398-399); e, simultaneamente, operação de distanciamento, constitutiva da instância crítica do pensamento especulativo, mas já prefigurada no desdobramento da ficção poética. A análise de Ricoeur (1975) tende a substituir a metáfora no funcionamento global do discurso como processo duplamente referencial.

Entretanto, convém ir mais longe no que concerne à metáfora orgânica, e superar o ponto de vista estritamente hermenêutico de Ricoeur (1975) bem como o de Schlanger (1995), mais retórico ou argumentativo. Se ambos têm razão de pensar que a metáfora adquire sua força no discurso e não na frase e na palavra, por outro lado, eles parecem se enganar ao limitar o alcance da discursividade da linguagem metafórica: Schlanger (1995), concernente à função argumentativa ou retórica como reservatório de argumentos, Ricoeur (1995), no que diz respeito à função referencial como propósito de uma realidade ou do ser a ser dito. Antes de ser argumento para convencer ou enunciado de uma realidade ontológica referencial, o discurso é, a meu ver, ato de enunciação, a projeção ficcionária de um agenciamento de simulacros, anterior ao distanciamento puramente crítico evocado por Ricoeur (1975).

Ora, o discurso organicista coloca em jogo não apenas simulacros paradigmáticos como *totalidade, harmonia, continuidade, solidariedade, equilíbrio, sistema* ou *organização*, mas, também, um modo de projeção e de agenciamento singular de uma estratégia perceptiva

e dinâmica específica do devir vital, tanto vegetal e animal quanto humano, e que tem a característica de privilegiar a exigência de unidade e de positividade à custa da multiplicidade e da negatividade. Ou seja, a metaforização fácil e desgastada do conceito de organismo é, no fundo, o epifenômeno de um processo discursivo ou enunciador que encontra seu fundamento numa modalidade particular de gestão de nossa corporeidade sensorio-motora e linguageira, e, por consequência, mais radicalmente, imaginária. Assim, convém, doravante, deslocar a problemática tradicional do organismo, tal como a analisamos até aqui, e interrogar não o conceito em si, como matriz da máquina ou estrutura prototípica do ser vivo, nem mesmo as diversas argumentações cosmológicas e políticas às quais ele serviu de suporte ou de justificação, mas, bem antes, sobre o modelo discursivo, epistemológico, filosófico e estético da corporeidade sensorial, motora e enunciativa que o produziu.

Não é um acaso se, em sua obra *Corpus*, que inspirou tão fortemente um espetáculo coreográfico de Catherine Diverres (que, aliás, conservou o mesmo título), Jean-Luc Nancy (2000) acredita categoricamente e de forma enigmática que:

O corpo é o órgão do sentido, mas o sentido do sentido é ser o órgão (ou o *organon*), absolutamente (podemos também dizer: o sistema, a comunidade, a comunhão, a subjetividade, a finalidade, etc.). O corpo não é, portanto, nada mais do que a autossimbolização do órgão absoluto (NANCY, 2000, p. 65, tradução nossa).

O que se deve entender aqui senão que o corpo – longe de ser redutível a um modo de organização cósmica, natural, vital ou sociopolítica que o transcenderia e lhe daria sentido, como postula o organicismo – só se remeteria a ele mesmo, à sua própria extensão e materialidade *hic et nunc*, e, portanto, constituiria paradoxalmente não uma articulação de órgãos, mas um órgão próprio autossuficiente, numa perfeita circularidade? O que é, no fundo, um desmanche radical da ideia de órgão. É tanto que Nancy toma emprestado o termo “corpo” ao Direito, onde, precisamente, o *Corpus juris* delinea a coleção ou compilação das *Institutiones*, isto é, designa um catálogo de regras empíricas em vez de um *logos*, e, por consequência, uma multiplicidade justaposta, não articulada, mas nem por isso rebentada. A propósito, diz Nancy (2000, p. 48, tradução nossa) que “o corpus não é nem um caos, nem um organismo [...] é a prosa de um outro espaço, nem abissal, nem sistemático, nem sem fundo, nem fundado”. Falar de *corpus* equivale a dizer que cada corpo é seu próprio caso, no sentido jurídico do termo: “a cada corpo convém a sua própria jurisdição” (NANCY, 2000, p. 48, tradução nossa).

Tal perspectiva filosófica ilustra bem *a contrario* que a problemática do organismo decorre da problemática de um certo discurso sobre o corpo e, mais determinadamente, de

um modo de interrogação sobre as condições de possibilidade desse próprio discurso, das condições de possibilidade de uma enunciação da experiência corporal sensorial, motora e imaginária. Por isso, vale, agora, analisar, a título de contraprova, dois discursos totalmente antinômicos que pretendem, cada um à sua maneira, recusar a visão organísmica da corporeidade: um, puramente fenomenológico, o de Umberto Galimberti, outro, rizomático ou esquizoanalítico, o de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

### **DOIS DISCURSOS CRÍTICOS DO ORGANISMO OU AS AMBIGUIDADES DE UMA ENUNCIÇÃO DA CORPOREIDADE**

Para mim, os dois discursos constituem formas exemplares de discursividade fundamentalmente antiorganicistas, ou, pelo menos, visam pôr em dúvida os postulados do conceito de organismo. Bem mais, esses postulados tendem a reavaliá-lo em função de uma postura epistemológica, filosófica e estética diametralmente distinta daquela que se impôs ao longo dos séculos XVIII e XIX e no início do século XX, com o desenvolvimento simultâneo da biologia e das ciências humanas. Mas os dois discursos, substancialmente heterogêneos, tanto por suas motivações e óticas quanto por suas respectivas argumentações e categorias, podem melhor esclarecer o não dito desse dizer, sobre os alicerces ambíguos desse tipo de enunciação da corporeidade e, por consequência, permitem esboçar e especificar as condições, os contornos e as modalidades de uma nova problemática do organismo.

O discurso fenomenológico do organismo, exposto no livro de Umberto Galimberti (1998), *Les raisons du corps* [*As razões do corpo*], é revelador da tradição fenomenológica iniciada por Husserl, da qual Galimberti se pretende herdeiro, assim como da motivação que subtende sua maneira de interrogar e de analisar o corpo, como menciona o subtítulo do livro, ele intenciona enunciar “as razões do corpo”. O que implica três coisas: o reconhecimento de um estatuto ontológico relativamente autônomo do corpo, distinto do organismo; a postulação de que esse corpo obedece a “razões”, sendo movido sob o efeito de uma certa racionalidade; enfim, a possibilidade, e talvez a necessidade, de determinar essas razões e, mais radicalmente, de enunciá-las. Três implicações suficientes para nos revelar as escolhas, contingentes ou arbitrárias, ao mesmo tempo que as incertezas e as ambiguidades de tal perspectiva.

Ao considerar a primeira, constata-se que a distinção do ser do corpo e do organismo decorre de um curioso “jogo de linguagem” (no sentido de Wittgenstein) e, de forma mais exata, dos artificios enganosos de uma tradução inadequada e frequentemente contraditória.

Quanto à *Quinta meditação cartesiana* de Husserl (1986), Galimberti (1998, p. 187-191, tradução nossa) nota, com efeito, que “meu corpo próprio vivente” tem a particularidade de ser ao mesmo tempo “orgânico”, a seu ver, “corpo-coisa” oferecida ao exame, e submisso à explicação científica por meio das investigações médicas. “O ponto de vista científico afasta a experiência direta que temos de nosso corpo, tal como ele se revela a nós do ponto de vista fenomênico, a fim de estudar o organismo em suas funções e em seus órgãos”(GALIMBERTI, 1998, p. 187-191, tradução nossa). Ou seja, o organismo é somente “o corpo objetivado”, resultante da alienação ou da desinserção de meu “ser no mundo”, de uma ruptura de “sua esfera de pertencimento”, em síntese, de uma “presença que se ausenta” - como vemos, em especial, na angústia ou na doença. (GALIMBERTI, 1998, p. 187-191, tradução nossa). Essa oposição husserliana e, sobretudo, a desvalorização simplista que dela resulta – presença do corpo vivo no mundo, de um lado, organismo, do outro, sendo o último apenas a figura reduzida, mutilada, abstrata e artificial, comandada pelo mero interesse científico e terapêutico do olhar clínico – encontram-se em outros fenomenólogos, particularmente em Erwin Straus, em sua crítica da localização das sensações do organismo. Em *Du sens des sens* [*Do sentido dos sentidos*], Straus (1989) escreve que o organismo é compreendido, pela psicologia reflexológica, “como um corpo isolado no mundo”. No entanto, em Galimberti, não há nenhuma menção a Straus, nem mesmo em sua crítica do reflexo. Porém, há algo ainda mais surpreendente.

A primeira surpresa reside no modo de designação da palavra “organismo”. Não apenas ele é reportado a dois termos alemães e a outro grego (*Leib, Körper* e *soma*), como, também, para alguns entre estes, são atribuídas acepções incompatíveis, em particular, *Leib*, emprestado de Husserl (1986): ele é traduzido ora por “corpo orgânico”, ora por corpo próprio, “concretamente vivido pela existência”. Independente da gafe da formulação, a contradição é manifesta, posto que, de acordo com o contexto, o corpo orgânico é um objeto abstrato e objetivado pela intencionalidade científica. Ela nos surpreende ainda mais porque o texto da *Quinta meditação cartesiana* de Husserl (1986), do qual é implicitamente emprestada, foi traduzido de forma bem diferente por Levinas e Gabrielle Peiffer.

Posto que nessa natureza e nesse mundo meu corpo é o único que é e que pode ser constituído de maneira original como organismo (órgão que funciona), é preciso que esse outro corpo – que, no entanto, também se mostra como organismo – tenha esse sentido de transposição perceptiva a partir de meu próprio corpo. E isso de maneira a excluir uma justificação realmente direta e, em consequência, primordial – por meio de percepção no sentido exato do termo –, predicados específicos do organismo. A partir disso, fica claro que somente uma semelhança que vincule, dentro da minha esfera primordial, esse outro corpo com o meu pode fornecer o

fundamento e o motivo de conceber, ‘por analogia’, esse corpo como outro organismo (HUSSERL, 1986, p. 93).

Tal hipótese formulada por Husserl convocaria uma discussão rigorosa. Porém, apegar-me-ei, antes, à natureza linguística de sua formulação e colocarei a seguinte questão: se, segundo esse texto, o *Leib*, como corpo próprio, transforma-se em “organismo”, por qual termo alemão este último é designado? Seria por *Körper*, identificado por Galimberti como “corpo orgânico”, “corpo físico”, “organismo”, “simples substrato biológico da existência”? Ou, ainda, por *soma*, traduzido como “organismo”, em oposição à *psique*, designando curiosamente “a pessoa”? De maneira correlata, e aí está a segunda surpresa, podemos nos interrogar: em nenhum momento é mencionado o termo alemão *organismus*, embora este seja mais preciso e específico, amplamente empregado na biologia e nas ciências sociais. Esta curiosa omissão vem junto a outra, que constitui um terceiro motivo de surpresa: a ausência de referência, nessa rubrica “corpo e organismo”, ao principal teórico do organismo, Kurt Goldstein, e, *a fortiori*, a todos os representantes do organicismo que o precederam e o sucederam e que, em sua maioria, foram estudados por Judith Schlanger (Goldstein é apenas episodicamente citado na página 113, como parte de uma alusão à sua crítica do reflexo). À verdade, Galimberti deixa passar, silenciosamente, toda a concepção de Goldstein acerca do “protótipo” do organismo como totalidade dinâmica e sensorial, harmoniosa e positiva. Organismo que não é em nada redutível a esse “corpo-coisa”, objetivado e despersonalizado, ao qual, por engano, é assimilado em “corpo e organismo”. Lembremos que o organismo, segundo Goldstein, designa um modo de existência vivido ou, segundo a sua terminologia, um “comportamento privilegiado” que pressupõe, por consequência, escolhas existenciais e um engajamento singular no ambiente imediato. Por isso, a crítica do conceito de organismo, preconizada por Galimberti, parece, em definitivo, não apenas simplista e caricatural, mas, também, inoportuna e estéril.

Ela o é ainda mais se considerarmos que a abordagem postula, além da distinção do ser do corpo e do organismo, cuja fragilidade acabamos de denunciar, duas outras implicações: a de sua racionalidade e a de sua dizibilidade. Na realidade, Galimberti (1998) só reconhece uma racionalidade e uma dizibilidade do corpo para melhor limitá-las, normalizá-las e instrumentalizá-las, reduzindo ambas à linguagem sistemática dos códigos. Linguagem esta sempre transbordada pela irracionalidade da emotividade, que, a despeito das aproximações inexatas da linguagem simbólica dos ritos ou da dança, “não poderia jamais se constituir em linguagem: transbordando os signos e deslizando sobre as significações, a emotividade não tem outro modo de expressão senão o excedente semântico, que desliza para

os confins dos códigos” (GALIMBERTI, 1998, p. 320, tradução nossa). Entretanto, conforme o referido autor, “não é a racionalidade, mas a emotividade que faz viver os códigos” (GALIMBERTI, 1998, p. 320, tradução nossa). O sistema dos signos não basta para produzir sentido, o sentido é sempre introduzido por um referente emocional que pode igualmente ser “o medo da descodificação parcial ou total” (GALIMBERTI, 1998, p. 321, tradução nossa). Mas, fazendo avançar tal distinção e afirmando tal privilégio da emotividade, Galimberti pressupõe a validade, e até a possibilidade, de sua enunciação e, *a fortiori*, a enunciação desse “corpo aberto ingenua e originariamente” (GALIMBERTI, 1998, p. 321, tradução nossa) ao mundo no qual ele habita. Galimberti não resolve, apenas escamoteia, o real problema das relações do corpo e do organismo. Longe de valorizar *a contrario* a abordagem fenomenológica do corpo próprio, a sua presença no mundo, a sua unidade originária e pré-científica, essa denúncia superficial do organismo a trai e desvenda a sua fraqueza, incitandonos, agora, a considerar uma discussão mais aprofundada e rigorosa dessa categoria, uma visão inteiramente nova e radical do corpo que ela pretende explicar.

A segunda crítica do conceito de organismo é mais subversiva, inovadora e fecunda: trata-se daquela iniciada por Artaud e teorizada por Deleuze e Guattari sob a expressão de “corpo sem órgãos”. Artaud introduziu essa expressão enigmática em *Héliogabale* e em *Tarahumaras*: como notavelmente mostrou Derrida (1967), ela se inscreve como parte de uma contestação vigorosa diante do teatro tradicional, do qual Artaud desconstrói todos os *a priori* religiosos, metafísicos e estéticos, substituindo-os por um teatro da carne viva, onde a forma se faz força, a palavra se transforma em grito, o espetáculo devém potência mágica, enfim, “um teatro da crueldade”.

Artaud pretendia promover uma arte, escreve Jacques Derrida (1967), em *A palavra soprada*,

que não dá ocasião para obras, a existência de um artista que não é mais a via ou a experiência que dão acesso a outra coisa além delas próprias, de uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que é um texto porque não está mais submetido a uma escritura mais antiga do que ele, a algum arquitepo ou arquipalavra (DERRIDA, 1967, p. 260-261).

Artaud quis impedir que a sua palavra fosse soprada para longe de seu corpo, quer dizer, furtada pela significação que ela veicula e que constitui o impoder, como perdição total e originária da própria existência, mas, ao mesmo tempo, como força paradoxal.

Se a minha palavra não é o meu sopro, se a minha letra não é a minha palavra, é porque meu sopro já não era mais o meu corpo, porque o meu corpo não era mais o meu gesto, porque o meu gesto não era mais a minha vida. É preciso restaurar no

teatro a integridade da carne rasgada por todas estas diferenças (DERRIDA, 1967, p. 267).

Podemos ver, então, que a “metafísica da carne é presidida pela angústia da desapropriação, pela experiência da vida perdida, do pensamento separado, do corpo exilado longe do espírito” (DERRIDA, 1967, p. 267).

Tal desapropriação se manifesta, antes de tudo, pela redução ao estatuto de órgão: “as diferenças de que vive a metafísica do teatro ocidental (autor-texto/diretor-atores), a sua diferenciação e as suas mudanças” transformam todos esses agentes em “escravos, isto é, em órgão. Aqui órgãos de registro” (DERRIDA, 1967, p. 278). “A cena ocidental clássica define um teatro do órgão, teatro de palavras, portanto de interpretação, de registro e de tradução, de derivação a partir de um texto preestabelecido [...] escrito por um Deus-Autor e único detentor da primeira palavra” (DERRIDA, 1967, p. 277). Afirma Artaud (1964) que

é preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, e onde o homem impavidamente se torna o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode ainda nascer desde que não nos contentemos com sermos simples órgãos de registro (ARTAUD, 1964 *apud* DERRIDA, 1967, p. 278-279).

Mas, antes de corromper a metafísica do teatro, a diferenciação orgânica investe, sobretudo, no discurso sobre o corpo. A organização que designa este modo de atividade é a articulação, o ajuntamento das funções ou dos membros, o trabalho e o jogo de sua diferenciação, que constitui, a um só tempo, a membrura e o desmembramento de meu corpo. Como escreve Derrida (1967),

Artaud teme o corpo articulado tal como ele teme a linguagem articulada, o membro como a palavra, dum único e mesmo jato, por uma única e mesma razão. Pois a articulação é a estrutura do meu corpo e a estrutura é sempre estrutura de expropriação. A divisão do corpo em órgão, a diferença interna da carne abre a falha pela qual o corpo se ausenta de si próprio, fazendo-se assim passar, tomando-se por espírito. Ora, não há espírito, apenas diferenciações de corpos (DERRIDA, 1967, p. 279).

O corpo que “procura sempre reunir-se” escapa de si mesmo por meio do que lhe permite expressar-se, como se diz dos doentes, escutando-se e, portanto, desviando-se de si mesmo.

O corpo é o corpo, está sozinho e não necessita de órgãos, o corpo jamais é um organismo, os organismos são inimigos do corpo, as coisas que se fazem passam-se sozinhas sem o concurso de nenhum órgão, todo o órgão é um parasita, ele esconde uma função parasitária destinada a fazer viver um ser que não deveria estar lá. O órgão acolhe, portanto, a diferença do estranho no meu corpo, é sempre o órgão de minha perda (DERRIDA, 1967, p. 279).

Assim, para Artaud, o corpo não pode ser senão pela recusa da organização dos órgãos, que constitui o organismo e que assina a sua alienação na dependência ao poder de



uma instância superior ou transcendente, “o Julgamento de Deus”, com o qual Artaud pretende, diz ele, “acabar”.

Essa visão exaltada, profética e poética foi teorizada e paradoxalmente sistematizada por Gilles Deleuze e Félix Guattari, sob o termo de “corpo sem órgãos”. Desde o *Anti-Édipo* (1972), de forma polêmica, eles o evocam episódica e parcialmente como arma virulenta e eficaz contra a visão psicanalítica do desejo e do corpo. Porém, os autores o expõem mais completa e rigorosamente em *Mil platôs*, mais exatamente no “platô” 6: “28 de novembro de 1947”, data da célebre conferência de Artaud no Teatro do Vieux-Colombier, “Para acabar com o julgamento de Deus”, platô subtítulo: “Como criar para si um corpo sem órgãos?” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 185-205).

Em primeiro lugar, para Deleuze e Guattari, que se referem explicitamente a *Héliogabale* e aos *Tarahumaras* de Artaud, o que é chamado de “o corpo sem órgãos”, abreviado por CsO, “não é uma noção, um conceito”, mas, antes, uma prática ou, melhor, “um conjunto de práticas”, constituindo, de certa forma, “um limite”, uma experiência limite, aquela anunciada por Artaud em sua conferência no Vieux-Colombier, onde declarava guerra aos órgãos: “porque atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão”. O CsO aparece quando o corpo está farto dos órgãos e quer deixá-los, ou bem, perdê-los, o que, de imediato, atrai não somente a perseguição pela instituição terapêutica e pela corporação médica, mas, também, a reprovação, a censura e a repressão. O CsO se manifesta no corpo, seja hipocondríaco, seja paranoico, seja esquizofrênico, seja drogado, seja masoquista. E em tantas outras experiências diversas em que a privação fictícia ou real, acidental ou voluntária de órgãos produz um dispositivo corporal reticular de pura circulação material. “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto das significâncias e das subjetivações” que a interpretação psicanalítica projetou sobre nossa realidade corporal. Uma vez desvencilhada ou despojada dessas falaciosas roupagens teóricas, essa realidade aparece apenas como um circuito “que faz passar e impede de passar intensidades, que só podem passar e circular virtualmente. O corpo é tão somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes”<sup>75</sup>. Sob tal concepção, o CsO “não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo: ele faz passar intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 189). Enfim, “ele não é

<sup>75</sup> [Nota da tradutora] Na publicação em português: “Em cada caso, definir o que passa e o que não passa, o que faz passar e o que impede de passar. Como no circuito da vianda segundo Lewin, algo escorre através dos canais cujas secções são determinadas por portas, por porteiros, por passadores. O corpo é tão-somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes: um nome próprio para cada um, povoamento do CsO, Metrôpole, que é preciso manejar com o chicote” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 12).

espaço, nem está no espaço”, é apenas “matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 189), análoga ao “ovo pleno anterior a extensão do organismo e a organização dos órgãos, antes da formação dos estratos” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 190), isto é, em definitivo, uma constelação de

eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, de movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independentemente das *formas acessórias*, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 190)

No fundo, o CsO é assimilável ao universo concebido por Spinoza em sua *Ética*, em que, pela distinção que faz da substância, dos atributos e dos modos, propôs uma espécie de prefiguração. Portanto, o CsO, ou melhor, o conjunto dos CsOs, se existe como limite absoluto, seria a substância única imaginada por Spinoza, cujos atributos, de uma parte, seriam os gêneros, e, de outra, os modos, os fenômenos materiais que nele circulam: as ondas e as vibrações, as migrações das intensidades. Por consequência, o CsO se oferece como uma “multiplicidade de fusões”, assegurando a “continuidade ininterrupta” das intensidades produzidas pelo desejo; continuidade que o pensamento chinês, a meu ver, tem percebido e identificado como a figura do Tao, com seu fluxo bivalente do Yin e do Yang. Enquanto “continuum de todas as continuidades intensivas” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 191), o CsO constitui o que Gregory Bateson (1997) chamou de um “platô”, para dizer “um plano de consistência” da passagem de um fluxo intensivo.

A circulação intensiva ou energética do CsO é, na maioria das vezes, contrariada ou canalizada por “um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil”, numa só palavra, que produz “o organismo” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 197). Então, “o organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, assim como, aliás, a significação que o ordena e o torna inteligível e o sujeito ao qual o atribuímos” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 197). Esses três grandes estratos - o organismo, a significância e a subjetivação- amarram o CsO, que, para se libertar, deve não só “abrir-se a conexões” como arrancar a consciência do poder do signo e do sujeito para fazer dela um processo de produção e de exploração. Mas tal tentativa de libertação face ao organismo, ao signo e ao sujeito pode conduzir à morte e à demência ou, no mínimo, ao risco de alienação. Ainda, é preciso “guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora”, bem como “pequenas provisões de significância e interpretação [...] para opô-las a seu próprio sistema” e, conjuntamente, “pequenas rações de subjetividade”

para poder atender à realidade dominante (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 199). A bem dizer, o CsO não é o corpo suicida “esvaziado de seus órgãos”, mas “uma oscilação entre as superfícies que o estratificam e o plano do desejo que o libera” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 199). Para encontrar o CsO, Deleuze e Guattari nos convidam a uma experimentação, por meio de um processo permanente de desterritorialização, cujo imperativo seria “conectar, conjugar, continuar”, consistindo em

Examinar, primeiramente, como a formação social a qual pertencemos é estratificada para nós, em nós, no lugar onde estamos, em seguida, ir dos estratos ao agenciamento mais profundo em que estamos envolvidos e, enfim, fazer com que o agenciamento oscile rumo à conexão dos desejos, à conjunção de fluxos, ao *continuum* de intensidades, em outros termos, ao verdadeiro CsO (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 199)<sup>76</sup>.

Deleuze e Guattari (1980) encontram uma ilustração disso na distinção proposta por Castaneda, em seu livro *Histoires de pouvoir [Histórias de poder]*, entre o que ele chama de “Tonal” e o “Nagual”. O “Tonal” é, a um só tempo, o organismo, ou tudo que é organizado e organizador, a significância, ou tudo o que é memorizável, explicável ou interpretável, e, enfim, o Eu, ou sujeito ou pessoa individual ou social; ele é tudo o que constrói e cria regras, enfim, Deus. O “Nagual”, ao contrário, designa o CsO, uma totalidade não orgânica, nem organizada, nem significante, nem subjetiva, ou, se preferirmos, o conjunto dos devires ou dos *continuum* de intensidades, de esforços e de movimento. Um mais o outro formam um todo, porém um todo não estratificado e que “desfaz até mesmo os estratos”. “Não é mais um organismo que funciona, mas um CsO que se constrói” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 200).

Todavia, essa construção não deve se efetuar por meio de uma extinção imediata do Tonal, o que provocaria um “corpo de nada”, pois como eles especificam, em *O Anti-Édipo*, “o corpo sem órgãos é o modelo da morte” (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 393). Bem longe de opor os estratos em relação ao CsO de forma abstrata, é preciso, para os autores, concebê-lo como relativamente inerente àqueles: “existe um CsO que se opõe à organização dos órgãos chamada organismo, mas há também um CsO do organismo, pertencendo a este estrato” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 201). É por isso que, por sua vez, Artaud acredita distinguir três corpos correspondendo a três estratificações próprias do CsO: o organismo, o dinheiro e a guerra.

---

<sup>76</sup> [Nota da tradutora] Na publicação em português: “ver primeiramente como a formação social é estratificada para nós, em nós, no lugar onde estamos; ir dos estratos ao agenciamento mais profundo em que estamos envolvidos, fazer com que o agenciamento oscile delicadamente, fazê-lo passar do lado do plano de consistência. É somente aí que o CsO se revela pelo o que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, continuum de intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22). Ver: Deleuze e Guattari (1996).

Em última análise, para ter uma ideia exata do CsO, é preciso assimilá-lo ao ovo, que é “o meio de intensidade pura”: ele não existe “‘antes’ do organismo, ele é adjacente, e não para de se fazer” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 202). Logo, se o consideramos do ponto de vista da história individual, “ele não é criança ‘antes’ do adulto, nem ‘mãe’ ‘antes’ da criança: ele é a estrita contemporaneidade do adulto, da criança e do adulto, seu mapa de densidades e intensidades comparadas, e todas as variações sobre este mapa”. Semelhante a um “germe intenso”, que subtende todo devir, o CsO não exclui a presença dos órgãos enquanto tais, mas os distribui, independente das formas, como “intensidades produzidas, fluxos, limiares e gradientes” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 203). Ele é, então, o contrário de um corpo fragmentado, um “órgão sem corpo” (OsC), como perda de uma unidade originária. Por conseguinte, não é interpretável, à maneira psicanalítica, como “regressões, projeções, fantasmas em função de uma *imagem* do corpo”. Deleuze e Guattari (1980, p. 204) concluem que “O CsO é desejo, é ele e por ele que se deseja [...]. O desejo vai até aí: às vezes desejar seu próprio aniquilamento”.

O discurso do “corpo sem órgãos”, que aparentemente se apresenta como uma contestação radical do poder hegemônico do modelo de organismo, oferece um triplo interesse.

– Ele permite distinguir, com rigor, o organismo do próprio corpo, do qual ele seria apenas um modo de gestão e, ao mesmo tempo, de conhecimento ou de apreensão particular. Em vez de identificar, *a priori*, o corpo com a sua figuração anátomo-fisiológica, proposta pelo médico, Deleuze e Guattari consideram-no, a justo título, como um processo específico, não representável e não redutível à sua dimensão morfológica aparente e à sua dimensão funcional inteligível.

– Esse processo específico é definido como fundamental e exclusivamente intensivo, quer dizer, dinâmica, fluxo, circulação de intensidades qualitativas e energéticas. Ele é assimilado a uma rede móvel e instável de forças e não de formas, o que, além disso, recusa, com razão, a visão fenomenológica do “corpo próprio, sujeito significante”, presença no mundo, tal como Husserl, Merleau-Ponty, Straus e, obviamente, Galimberti o propuseram.

– A abordagem “esquizoanalítica e rizomática” do “corpo sem órgãos” parece ainda mais pertinente e fecunda, uma vez que se oferece não como objeto ou resultado de uma “crítica”, no sentido kantiano da palavra de um julgamento racional, conduzido de um ponto de vista transcendental, mas como tentativa de “genealogia” - no sentido nietzschiano de avaliação do próprio valor-, logo, de restituição de seu processo de legitimação. Aqui, Deleuze e Guattari não se contentam em denunciar o estatuto dominador do modelo de

organismo e mostram como este modelo é engendrado como estratificação de um devir de uma multiplicidade intensiva imanente ao desejo (o CsO).

Olhando bem, o triplo interesse teórico carrega os seus próprios limites e, em certa medida, parece se inverter, expor-se a uma tripla queixa.

– A primeira reside na própria definição do famoso processo do CsO como “multiplicidade de fusão”, “*continuum* de todas as continuidades intensivas”, ou totalidade não estratificada de nossos afetos. Percebemos que esta caracterização do CsO se dá em termos análogos, senão idênticos, àqueles utilizados para identificar o organismo: fusão, continuidade, totalidade, contentando-se em diferenciá-los por meio de parâmetros anexos: multiplicidade (em vez de unidade), intensidades (em vez de formas orgânicas), circuito ou fluxo (em vez de estrutura). Tudo se passa como se Deleuze e Guattari permanecessem, involuntariamente, fascinados pela magia da discursividade orgânica. Por tal razão, o próprio discurso parece ser uma metaforização travestida e polarizada do modelo semântico de organismo que eles pretendem subverter.

– A segunda queixa se refere à redução sistemática da “multiplicidade de fusão” ou “continuidade ininterrupta das intensidades” ao desejo, ao qual o CsO é identificado. A redução parece desconhecer que a rede heterogênea de intensidades é fundamentalmente resultante – bem antes do desejo que dela se apodera, modulando-a e modelando-a – da sensorialidade, mais exatamente, da matriz ficcionária e quiasmática que a constitui e que desenha o nosso imaginário radical imanente. A argumentação avançada por esses dois filósofos, em favor do CsO, parece, aqui, desviada pela diatribe contra a psicanálise freudiana e pela vontade de restaurar a positividade monopolística do desejo, o que, para mim, os faz negligenciar o mecanismo fundador da corporeidade.

– Daí, uma terceira queixa visando a redução do organismo a um estrato do CsO, que seria produzido “por acumulação, coagulação e sedimentação”, impondo formas, funções e organizações hierarquizadas. Tal redução parece desconhecer que o organismo não é uma realidade em si, mas um modelo cognitivo, implantado por uma operação discursiva. Estranho constatar que em nenhum momento de seus “platôs” (já que Deleuze e Guattari recusam o termo “capítulo”), eles tentaram interrogar o estatuto epistemológico da própria enunciação e, em particular, a de um CsO como multiplicidade intensiva que se desmantela sob a forma ou a estrutura de organismo. Se Artaud falava e escrevia como poeta visionário, dilacerado e doente, Deleuze e Guattari, em contrapartida, situam, *nolens volens*, a sua discursividade no campo da exploração conceitual e da lógica argumentativa, uma vez que referenciada e fundamentada. Por fim, falta um questionamento da natureza e da validade da abordagem

retórica ao propósito desses autores, que, a despeito do que digam, posiciona-se, pelo modo de inscrição editorial, para além da simples natureza acontecimental de uma aventura itinerante no coração da experiência vivida.

Ao término desta análise, parece que aqueles, fenomenólogos e esquizoanalistas, que pretenderam pôr em causa o estatuto preponderante do modelo cognitivo e discursivo de organismo, não apenas sofreram inconscientemente a sua influência subterrânea, como, e sobretudo, não sentiram a necessidade de analisar o sentido e o valor da própria denúncia. Se esse modelo se tornou incontornável e se beneficiou do sucesso de um rico processo de metaforização, ele não deixa de ser uma invenção contingente de nosso poder enunciador. Poder que, para mim, habita e trabalha em permanência a dinâmica reticular, intensiva, plástica e híbrida, constitutiva de nossa corporeidade - tal como revela, mais particularmente, a criação artística e, por conseguinte, coreográfica.

Convém, agora, interrogar a maneira como o discurso da dança ou, mais exatamente, dos coreógrafos e formadores em dança, *a fortiori*, dos próprios bailarinos, integrou esse modelo orgânico, o fez seu e, em certa medida, o apoiou e o valorizou.

### **OS SUBTERFÚGIOS DAS PEDAGOGIAS DA CORPOREIDADE OU AS CONTRADIÇÕES DO DISCURSO ORGANÍSMICO EM DANÇA**

Decerto, não se pode, aqui, tratar de estudar o conjunto dos diferentes discursos sobre a corporeidade dançante e de suas efetuações na prática da formação e da criação. Para além de um inventário desses discursos e a análise das respectivas especificidades, é preferível e oportuno, dentro do limite de nosso propósito, concentrar nossa reflexão nas principais características dessa discursividade pedagógica, em particular, daquela concernente ao uso do modelo orgânico. Para isto, irei me referir mais especialmente aos três tipos de ensino considerados autoridade na maioria dos ateliês: Moshe Feldenkrais, Mathias Alexander e Bonnie Cohen. Em tais discursos, constata-se um curioso jogo de defasagem, ou de deslizamento semântico e pragmático, entre a categoria biológica de organismo, escolhida como norma científica de referência, e as modalidades de seu emprego explicativo, interpretativo e justificativo, na relação pedagógica do ateliê de trabalho corporal. Bem longe de reproduzir as significações teóricas veiculadas por essa categoria anátomo-fisiológica e de identificar suas implicações, o uso retórico singular e contingente que delas fazem os formadores – em suas diretivas, recomendações, apreciações práticas e experiências

pedagógicas cotidianas –, as influencia, desvia e, até mesmo, perverte. Daí, as sutis e quase imperceptíveis contradições a desvendar e denunciar. Levantarei as sete principais.

– A primeira, talvez a mais evidente, reside na distorção entre a natureza abstrata, sistêmica e transcendental do modelo de organismo – estrutura universal do ser vivo, totalidade articulada, funcional e autorregulada de órgãos – e as exigências contingentes e singulares da situação concreta e espaço-temporal na qual ela está imersa e à qual, *a priori*, deveria logicamente se aplicar e responder. Ou seja, os formadores parecem proceder, nos discursos e práticas, a partir do postulado da validade permanente e intangível de uma matriz conceitual e racional, a um só tempo, explicativa e pedagógica, independente dos caracteres particulares e insólitos impostos pela experiência corporal histórica e localizada, que, no fundo, faria apenas monetizá-la, adaptando-se à ela. Um notável exemplo disto está no discurso epistemológico e pedagógico de Feldenkrais (1997), em *L'évidence en question* [*A evidência em questão*]. O livro começa com um capítulo intitulado *O organismo*, no qual o autor pretende recordar *certos fatores universais que têm uma influência sobre a vida* (FELDENKRAIS, 1997, p. 29, tradução nossa). No caso, ele deseja propor uma descrição sucinta e vulgarizada do funcionamento biológico do organismo vivo, concebido como ajuntamento de células, de tecidos, de órgãos, e, mais geralmente, definido como sistema nervoso. Somente a partir desse modelo sistêmico e totalitário seria possível tornar inteligível “a experiência pessoal” (FELDENKRAIS, 1997, p. 90, tradução nossa) ou a programação de “escolhas individuais” em uma dada situação. “É essa maneira de considerar o corpo e o espírito que me ajudou a encontrar um método sutil, permitindo *reconectar* as estruturas do ser humano inteiro, para que este esteja funcionalmente bem integrado, quer dizer, capaz de escolhas individuais” (FELDENKRAIS, 1997, p. 45, tradução nossa). Porém tal *reconexão* é suficiente? É a operação mais adequada para dar conta da experiência *hic e nunc* de uma corporeidade singular? Mais do que a aplicação de um protótipo anterior, originário e irrecusável, a situação concreta não é, ao contrário, o constante questionamento e, de certa forma, a desconstrução disso? Parece-me que as condições da solicitação de nossa corporeidade, num contexto ambiental particular, elaboram e impõem seu próprio modelo funcional, com a sua gramática intrínseca, em uma só palavra, essas condições forjam seu próprio código, que eu chamaria de “kaíricos”, em referência ao conceito grego de *kairós* (o que convém a um momento e a um lugar determinados<sup>77</sup>). Levar em conta a situação constitui uma negação do poder do modelo universal de organismo que pretende regê-la e explicá-la.

---

<sup>77</sup> Ver sobre esse assunto: FRANÇOIS, Jullien. *Traité de l'efficacité*. Paris: Grasset-Mollat, 1997.

Num domínio completamente diferente, o da música, essa observação é totalmente análoga à ideia que guia a demonstração de Eveline Andréani (1979), em seu *Antitraité d'harmonie* [*Antitratado de harmonia*]. Com as devidas comprovações, ela sublinha que cada obra musical, por intermédio de sua escrita, é uma prática de re-criação de uma harmonia, que se opõe à pretendida linguagem universal dos tratados dos harmonistas: “Analisar a obra, é apreender, por meio da escrita, o movimento da palavra” (ANDRÉANI, 1979, tradução nossa) do compositor, ou seja, a originalidade de seu discurso artístico. O que, certamente, é transponível à criação coreográfica, em que cada espetáculo veicula as suas próprias leis de composição e de realização em relação à diversidade dos corpos e das características do palco e da obra. Mas tal reflexão aspira, para além do campo artístico, todo uso da corporeidade na banalidade da vida cotidiana e, *a fortiori*, na formação: o imperativo da situação é um teste, e até mesmo uma subversão, da hegemonia do modelo epistemológico universal de organismo.

– Daí, uma segunda contradição conexa: entre o poder legislativo e regulador desse mesmo modelo e a natureza e as modalidades particulares do exercício proposto pelo formador. Sempre fiquei impressionado pela maneira com a qual são apresentados e justificados os exercícios corporais julgados oportunos numa aprendizagem ou num treino técnico. A escolha do enunciado de um exercício sempre procede de uma crença de que a tomada de uma postura, o desencadeamento de uma sensação e a execução de um movimento contribuem necessariamente para a produção de uma melhora funcional local ou regional, que o organismo, em sua inteireza, concebido como sistema de integração, deve poder beneficiar-se. O que é verificável na maioria das lições do livro *La conscience du corps* [*A consciência do corpo*] (FELDENKRAIS, 1983/1997), ou na descrição que o autor faz de sua técnica no livro anteriormente citado, em que escreve: “a técnica aqui em questão se apega, antes de tudo, à melhora de nossos movimentos, e para isto utiliza o corpo, que permite a cada um aprender diretamente por meio de sua linguagem corporal” (FELDENKRAIS, 1983/1997, p. 198, tradução nossa), ou seja, trata-se de “restituir o pleno uso de nossas funções” (FELDENKRAIS, 1983/1997, p. 198, tradução nossa), mas por meio da instauração de uma rede, de certa forma, idiossincrática de nossa corporeidade. Como se vê, daí decorre a distorção imanente entre a experiência da execução do comando e o resultado esperado, previsto e interpretado para a totalidade orgânica. É assim para os exercícios relacionados às diversas maneiras de flexionar a coluna vertebral, que supostamente devem “mostrar o efeito que a redução das contrações dos músculos extensores pode produzir” (FELDENKRAIS, 1983/1997, p. 201, tradução nossa). Tais exercícios solicitam bem mais do que a simples funcionalidade do par extensão/flexão, a saber, a ressonância particular da trama sensorial que



os subtende e lhes confere a cor e o peso de sua própria historicidade e, portanto, de seus efeitos perversos. Enfim, o exercício nunca está a serviço da causa do organismo por meio do qual, todavia, ele é justificado.

– *A fortiori*, a segunda distorção acarreta ou pressupõe uma terceira: entre o anonimato, ou a pretendida neutralidade aparente do modelo científico de organismo, concebido como paradigma objetivo de explicação, e, ao contrário, a personalidade ou qualidade diferenciada da corporeidade em jogo num trabalho de ateliê ou de criação. Como ensinou Matthias Alexander (1996, p. 30, tradução nossa), cada um de nós tem um “uso” próprio do “funcionamento” biológico, que pode contrariar ou perturbar sua economia geral ou “o seu equilíbrio” permanente, reduzir o seu campo de ação e até mesmo paralisá-lo. Daí, a necessidade de tomar consciência desses maus hábitos, dessas “direções instintivas”, de inibi-las por meio de um controle racional e de substituí-las por um uso ótimo. Mas tal interpretação do “uso de si” não levaria, em definitivo, a pôr em questão a validade e até mesmo a existência do modelo orgânico que ele supostamente deveria modular, influenciar e, com frequência, truncar e contrariar? Como mostro mais adiante, em minha análise do discurso de Alexander, a corporeidade, vivida, *hic et nunc*, por um indivíduo, modela e agencia, de maneira singular, a pretensa unidade funcional do paradigma orgânico, segundo o próprio e único desenho da rede espectral e energética de sua sensorialidade. Esta rede constitui, segundo minha hipótese, um processo ficcionário de desdobramento e de projeção virtual. Enfim, a práxis personalizada da corporeidade desmancha o modelo objetivo e universal de organismo que lhe serve de referência.

– Ora, tal dimensão pessoal encontra seu supremo fundamento no processo de temporalização e, mais exatamente, de autotemporalização de nossa corporeidade. Daí, a quarta contradição implícita no discurso organísmico na prática da formação técnica: entre a intemporalidade de suas informações funcionais, até mesmo, e sobretudo, a propósito da fixação objetiva do parâmetro da duração dos exercícios propostos, e a modalidade singular de gestão corporal dessa duração, em uma só palavra, seu modo *sui generis* de temporalização. Com efeito, é estranho constatar que as frequentes recomendações dos formadores, no que concerne à repetição do movimento ou à manutenção de uma “postura” (que Feldenkrais (1990, p. 78, 145, tradução nossa), em *La puissance du moi* [*A potência do eu*] prefere chamar de “actura”, porque ela se aparenta à ação) durante um lapso de tempo determinado, não são jamais completadas por uma reflexão sobre as condições, as modalidades e os efeitos dessa experiência temporalizada da repetição de uma ação ou da manutenção postural. Tal experiência não poderia inverter, ou pelo menos frear, acelerar ou

influenciar, de forma imprevisível, o propósito funcional da mobilização orgânica? A invocação do organismo como modelo e norma de justificação da legitimidade de um tipo de treino técnico, ou, se preferirmos, de um programa de trabalho corporal, guardaria um sentido e, *a fortiori*, uma validade quando se toma consciência da natureza profundamente temporalizada, e até autotemporalizada, da recepção e da execução desse programa? Sem dúvida, Alexander seria o mais preparado e, também, quem mais teria interesse de se levantar esse tipo de questionamento (ver o fraseado da corporeidade conforme Françoise Dupuy).

– A meu ver, tais questões são ainda mais justificáveis, uma vez que o estatuto ontológico e epistemológico dos órgãos, que supostamente deveria se articular nesse modelo totalitário, equilibrado e harmonioso, encontra-se subvertido pela sua ativação funcional na motricidade corporal, o que, aqui, aponta uma quinta contradição inerente ao emprego do discurso organísmico em ateliê: entre a estática da localização e da estrutura permanentes do órgão e a dinâmica de sua efetivação particular. Isto é, podemos nos interrogar sobre as modalidades da passagem do órgão ao movimento. Na maior parte do tempo, os formadores eludem o problema sublinhando a dialética ou a influência recíproca entre a estrutura orgânica e o seu funcionamento. Ao que parece, é o caso de Feldenkrais (1997), quando, em *L'évidence en question*, ele escreve:

Um organismo vivo é uma estrutura em funcionamento: diferente das máquinas fabricadas pelo homem, a função cria a estrutura e a estrutura faz parte da função. Elas influem tão bem uma na outra, durante o crescimento, que a direção da relação de causa e efeito não é mais do que uma questão de opinião. Porém, o que é muito mais importante aqui é que, para melhor observá-las, temos o costume de selecionar intervalos e, como consequência, transformamos um desenvolvimento dinâmico, pleno de vitalidade e em constante transformação, em uma série de instantâneos estáticos e rígidos. Nós nos deixamos absorver, pouco a pouco, pela estática do fenômeno (mais fácil de apreender do que a sua dinâmica), negligenciando o processo de evolução e de funcionamento a ponto de eclipsar o objeto de nosso estudo. Por isso, a perplexidade semeando a confusão em nosso espírito, devemos usar subterfúgios para estancar a angústia nascida de nossas dúvidas, de nossos temores e de nosso sentimento de insegurança (FELDENKRAIS, 1997, p. 96, tradução nossa).

Assim, Feldenkrais (1997) demonstra grande lucidez, mas, de maneira paradoxal, ele não percebe que os subterfúgios que denuncia se exercem e, mais exatamente, trabalham e minam o seu próprio discurso. Parece-me que, ao invocar a dialética da estrutura e do funcionamento do órgão, esse discurso só faz obedecer ao jogo da retórica organicista, analisada por Schlanger, pela qual, de certa forma, ele é “recuperado”. Para resumir, o argumento da causalidade recíproca e do caráter falacioso da prioridade do estático sobre o dinâmico é apenas uma operação de distração discursiva do pensamento organísmico, que,

desse modo, evacua a real questão da relação de desconstrução da natureza e da autonomia do órgão na e pela realização do movimento.

– É tanto que, com frequência, esse discurso não teme postular uma real homologia entre o organismo, como estrutura totalitária, e a natureza do próprio órgão. Ele tende a apagar, *a priori*, o que constitui uma sexta contradição sub-reptícia: entre o órgão e o organismo, entre o microcorporal e macrocorporal. Isso é particularmente flagrante na codificação sensorial ensinada pelo *Body mind centering*, de Bonnie Cohen, que estabelece correspondências rigorosas, não apenas entre as diferentes estruturas orgânicas, ósseas, ligamentares, musculares, endócrinas ou vegetativas e, obviamente, neurônicas, mas, também, entre o funcionamento intracelular, o funcionamento de cada órgão em particular e o funcionamento do organismo inteiro. Assim, todos os órgãos respondem-se num concerto harmonioso, uma espécie de harmonia pré-estabelecida leibniziana: das pernas ao intestino, dos braços aos pulmões, das mãos ao coração, e, mais incisivamente, da vida do organismo à dinâmica genética da própria célula. Por conseguinte, a corporeidade dançante se define e se avalia pela “qualidade do sistema orgânico”. É bastante evidente que tal homologia não só não se verifica e decorre da crença neomística ou da pura especulação, como também é desmentida, com frequência, pela complexidade do processo ficcionário contingente e imanente à nossa sensorialidade.

– *A fortiori*, a sensorialidade não obedeceria ao mero determinismo da matéria orgânica, como pretende também Bonnie Cohen? Daí, a sétima e última contradição implícita e veiculada pelo discurso organísmico em dança: entre as matérias constitutivas dos órgãos e os próprios órgãos. Sabemos o papel capital que Bonnie Cohen atribui aos diferentes líquidos que banham nossas células (hialoplasma), nossos tecidos, nossos órgãos e nosso organismo inteiro: líquido cefalorraquidiano, por exemplo, ou líquidos hormonais, regendo a constituição da consistência das matérias sólidas, como as de nosso esqueleto. Chegamos, aqui, no ponto extremo da exigência da continuidade, característica da retórica organísmica: aquele que inscreve, no cerne da matéria vital, o processo de constituição e de programação do organismo. Mas, ao mesmo tempo, percebemos a distorção sub-reptícia que tal exigência introduz na prática, pois reduz, sistematicamente e *a priori*, a opacidade, a estranheza e a singularidade da percepção da corporeidade ao modelo seguro de um saber biológico, ele próprio simplificado ou extrapolado.

Com essa observação, constata-se, e esta será a minha conclusão, que nosso percurso reflexivo sobre o conceito de organismo – a sua relação congenital à máquina, a sua teorização biológica, a sua metaforização discursiva, a resistência filosófica que ele tanto

suscitou e, sobretudo, as contradições que ele provoca na prática de formação –conduz não apenas a sublinhar a sua contingência, as suas incertezas e os seus *a priori* epistemológicos e ideológicos, mas, antes de tudo, a desvendar as armadilhas do discurso pedagógico que ele veicula – na dança, em particular. Portanto, a meu ver, a necessidade dela, a dança, recorrer a uma problemática específica, inteiramente diferente, fundada não sobre o primado do modelo orgânico, mas sobre a consideração da corporeidade sensorial e motora, dada na relação *hic et nunc* da situação do atelier de dança.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, M. *L'usage de soi*. Bruxelles: Contredanse, 1996.
- ANDRÉANI, E. *Antitraité d'harmonie*. Paris: Union Générale D'Éditions, 1979. (Collection 10-18, Série Esthétique, v. 1263)
- ARISTÓTELES, B. *De anima*. Tradução: Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- BACHELARD, G. *Dialectique de la durée*. Paris: PUF, 1950.
- BACHELARD, G. *L'eau et les rêves*. Paris: Librairie José Corti, 1970. p. 254.
- BATESON, G. *Vers une écologie de l'esprit*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- BERNARD, M. *L'expressivité du corps: recherches sur les fondements de la théâtralité*. Paris: Éditions Chiron, 1986. chap. 4.
- CANGUILHEM, G. *La connaissance de la vie*. Vanves: Hachette, 1952.
- CONDILLAC, A. *Dictionnaire des synonymes de la langue française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951. t. 3.
- DELEUZE, G. *Le plis, Leibniz et le baroque = A dobra, Leibniz e o barroco*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux - capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 54, 1996.
- DERRIDA, J. La parole soufflée = A palavra soprada. In: DERRIDA, J. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967. p. 261.
- DESCARTES, R. *La description du corps humain*. [s.l.]: [s.n.], 1648.
- EDELMAN, G. B. *La Biologie de la conscience*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- FELDENKRAIS, M. *L'évidence em question*. Paris: Éditions L'Inhabituel, 1997.
- FELDENKRAIS, M. *La conscience du corps*. Verviers: Marabout, 1983, rééd. 1997.
- FELDENKRAIS, M. *La puissance du moi*. Paris: Robert Laffont, 1990.
- FORTI, S. Interview. *L'avant-scène Ballet-Danse*, p. 28, avril-juil. 1980.

- FRIEDMANN, G. *Problèmes humains du machinisme industriel*. 9. ed. Paris: Gallimard, 1955.
- GADAMER, H.-G. *Philosophie de la santé*. Bordeaux: Grasset-Mollat, 1998.
- GALIMBERTI, U. *Les raisons du corps*. Paris: Grasset-Mollat, 1998.
- GOLDSTEIN, K. *La structure de l'organisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1951.
- HEGEL, F. *Encyclopédie des sciences philosophiques*. Paris: Éditions Gallimard, 1990.
- HUSSERL, E. Quinta meditação cartesiana. In: HUSSERL, E. *Meditações cartesianas e conferências de Paris*. Paris: Librairie Philosophique Vrin, 1986. p. 127-186.
- HYPÓLITO, J. G. *Logique et existence*. Paris: PUF, 1953.
- KANT, E. *Critique de la faculté de juger = Crítica da faculdade do juízo*. Traduction: Alexis Philonenko. Paris: Librairie Philosophique Vrin, 1965.
- LEIBNIZ, G. W. *Lettre à Conring du 16 mars 1678*. Paris: Garnier-Prenant, 1678.
- LEROI-GOURHAN, A. *Milieu et technique*. Paris: Albin Michel, 1945. v. 2. (Collection Sciences d'aujourd'hui)
- NANCY, J.-L. *Corpus*. Lisboa: Veiga, 2000.
- RICOEUR, P. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- SCHLANGER, J. *Les métaphores de l'organisme*. Paris: Éditions l'Harmattan, 1995.
- SPENGLER, O. *L'homme et la technique*. Paris: PUF, 1958.
- STRAUS, E. *Du sens des sens*. Contributions à l'étude des fondements de la Psychologie. Traduction: Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand. Grenoble: Jérôme Millon, 1989.

### 3. O advento da dança ou a embriaguez das metamorfoses

Onde começa e onde acaba a dança? Em que momento e segundo quais critérios o movimento do corpo dessa mulher, flanando com desenvoltura frente às vitrines ou caminhando resolutamente em direção a uma estação de metrô, transforma-se em um passo de dança? Por que e como o gesto banal e cotidiano desse cliente do café, levantando seu copo para beber, irrompe de seu contexto ao adquirir os traços fictícios de um sedutor *arabesque*? Por que e como a inclinação rotineira do busto desse garçom, enxugando uma mesa abandonada por seu cliente, evoca irresistivelmente a flexão felina do dançarino ou da dança, convocando a atração do chão?

Na ausência de todo acompanhamento musical real, somente com o suporte dos barulhos do ambiente – ou em completo silêncio se, por exemplo, essas aparições são apenas as sequências de um filme mudo –, os corpos podem misteriosamente se metamorfosear aos nossos olhos e nos impor a miragem de uma coreografia virtual. Sem dúvida, o mistério parece se dissipar se, em vez de adotar o ponto de vista do terceiro observador ou do espectador, eu escolho o do sujeito que age e invoco a minha própria intenção de dançar. Mas a questão só retrocede, pois resta determinar a quais injunções – ou esquemas – essa intenção se acomodará para se fazer dança. Parece igualmente em vão recorrer à fácil solução psicológica da evidência de uma analogia ou da similitude do movimento percebido com aqueles dos espetáculos de dança lembrados (quaisquer que sejam os seus gêneros), posto que teremos novamente que dar conta da especificação desses espetáculos, do seu pertencimento ao gênero coreográfico.

Para além da diversidade dos estilos, existe a percepção imediata e o reconhecimento desse fato radical e enigmático: desse corpo que vejo pode ser dito “dançar”. Questão árdua e lancinante que já assombrava Paul Valéry (1960a): *A alma e a dança* tenta respondê-la pela boca de um Sócrates, admirando as evoluções fascinantes e desconcertantes da bela Athikté. Ela não aparece, à primeira vista, para “um olho frio” e racional, como uma

demente, essa mulher bizarramente desenraizada, que se arranca sem cessar da própria forma, enquanto seus membros enlouquecidos parecem disputar entre si a terra e o ar; e que a sua cabeça vai para trás, arrastando sobre o chão uma solta cabeleira; e que uma de suas pernas está no lugar dessa cabeça; e que seu dedo traça não sei que sinais sobre a poeira? (VALÉRY, 1960a, p. 160-172).

Muitas são as manifestações da movência perpétua, provocadas pela recusa desse “tédio absoluto” (VALÉRY, 1960a, p. 160-172) da “vida inteiramente nua, quando ela se encara claramente” (VALÉRY, 1960a, p. 160-172). A dança de Athikté, como toda dança,

seria apenas uma embriaguez do movimento para a própria mudança, a louca busca de um corpo que tenta em vão, mas indefinidamente, negar a sua aparente unidade e identidade na multiplicidade, na diversidade e na disparidade de seus atos: “sendo coisa, ele explode em acontecimentos” (VALÉRY, 1960a, p. 160-172). E a embriaguez desse rebentamento ou dessa explosão é tal que o próprio movimento chega a negar-se enquanto movimento objetivo: ele é tão somente “o ato puro das metamorfoses” (VALÉRY, 1960a, p. 160-172).

Por conseguinte, o corpo dançante não cessa de se dissolver e de se reconstituir na sucessão de seus instantes, no fluxo de uma temporalidade não dominável, que ele tenta, no entanto, imaginar e até visualizar: “O instante engendra a forma e a forma faz ver o instante” (VALÉRY, 1960a, p. 160-172). Os deslocamentos, os gestos e as mímicas, por meio das quais a dançarina dá a ver e procura afirmar a especificidade artística de sua motricidade, tornam-se as malhas de uma teia de Penélope, indefinidamente desfeita e recomeçada, a teia do tempo com o qual ela joga e ginga pelas mil e uma facetas de seus membros e sentidos:

Mas, agora, não parece estar tecendo com seus pés um tapete indefinível de sensações? Cruza, descruza, trama a terra com a duração... Ó encantadora obra, o trabalho precioso de seus artelhos inteligentes que atacam, que esquivam, que amarram e desamarram, que se perseguem, que levantam voo! Que hábeis, que vivos, esses puros operários das delícias do tempo perdido! (VALÉRY, 1960a, p. 160-172).

Valéry (1960b, p. 1392-1403) não se contentou em fornecer essas intuições fulgurantes e apaixonadas, ele sentiu necessidade de analisá-las para desvendar-lhes o sentido. Em suas notas sobre a *Filosofia da dança*, ele sublinha que a dança nos projeta num “espaço-tempo” original, inteiramente distinto daquele da vida prática. Por certo, a prodigalidade que a anima, e que ela desenvolve, é não somente inútil, mas autodestrutiva, uma vez que constitui um “dispêndio motriz exasperado” e tende a “um esgotamento total de suas forças”, até mesmo a “uma espécie de êxtase de exaustão”. “Temos, então, potências em demasia em relação a nossas necessidades”, do ponto de vista sensorial como do ponto de vista motor. Basta lembrar que, contrariamente ao homem, “o animal não se demora na percepção”: mesmo quando ele joga, ele o faz utilmente, para consumir o seu excesso de energia e “manter em estado de flexibilidade ou de vigor os órgãos destinados à ofensiva ou à defensiva”. O homem, em contrapartida, demora-se sobre ele mesmo, “se olha ao viver”, “se dá um valor” e “identifica esse valor, dado a si mesmo com prazer, com a importância que confere às percepções desnecessárias e aos atos sem consequências físicas vitais”.

Mas essa inutilidade, na origem de nosso pensamento, adquire uma utilidade em alguma outra parte: a arte e a ciência “tendem a criar uma espécie de útil a partir do inútil,



uma espécie de necessário a partir do arbitrário. Desse modo, a criação artística não é tanto uma criação de obras, mas sim a criação da *necessidade de obras*” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403). A dança implica exatamente “a criação de um certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403). Em verdade, “a pessoa que dança se fecha, de alguma maneira, em uma duração que ela mesma engendra, uma duração toda feita de energia imediata, feita de nada que possa efetivamente durar” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403): “ela é o instável, ela propicia o instável, exige o impossível, abusa do improvável” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403). Todavia, essa duração é ordenada, pois “todas as sensações do corpo, simultaneamente movente e movido, estão encadeadas” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403), “estão se chamando e se correspondendo umas às outras [...] como se repercutissem reciprocamente” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403). O corpo dançante, como escreve Valéry (1960b, p. 1392-1403), “entra em uma espécie singular de vida, estranhamente instável e ao mesmo tempo estranhamente regrada; a uma só vez: estranhamente espontânea, estranhamente inteligente e certamente planejada”.

Uma estranheza ainda maior visto que o corpo dançante parece bastar-se, parece “ignorar o seu entorno” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403), como se ele só tivesse que “lidar consigo próprio” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403) e com a terra de onde “ele se desprende ou se entrega” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403)<sup>78</sup>, para a ela regressar e dela fugir uma vez mais, num ciclo indefinido e insensato. “A dançarina está em outro mundo, não mais aquele que se pinta diante de nossos olhares, mas aquele que ela tece através de seus passos e constrói por seus gestos” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403). Sem lado de fora ou exterioridade, ela evolui como em “um sonambulismo artificial” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403), que parece não poder ter um termo de conclusão e que só obedece de fato, e contra sua vontade, às “conveniências do espetáculo” (VALÉRY, 1960, p. 1392-1403)<sup>79</sup>: “ela cessa como um sonho cessa” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403). Há também, do ponto de vista estritamente fisiológico, uma “vida interior” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403), feita de sensações de duração e de energia “que se correspondem e formam um círculo de ressonâncias” (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403), que ganham e invadem até a percepção do próprio espectador.

Para Valéry (1960b), a dança, bem longe de ser um simples divertimento, é

<sup>78</sup> [Nota da tradutora] Na publicação em português: “Parece só lidar consigo próprio e com outro objeto, um objeto capital, de onde ele se desconecta e para o qual regressa, mas somente para reunir os recursos para outro voo...” (VALÉRY, 2011, p. 10). Ver: Valéry (2011).

<sup>79</sup> [Nota da tradutora] Na publicação em português: “São acontecimentos exteriores que a finalizam, os limites de sua duração não são intrínsecos, mas se dão pela duração convencional de um espetáculo, pela fadiga, pela perda de interesse” (VALÉRY, 2011, p. 12).

uma poesia da ação geral dos seres vivos: ela isola e desenvolve as características essenciais dessa ação, transformando o corpo dançante em um objeto, cujas transformações e sucessão de aspectos, cuja busca dos limites de potências instantâneas do ser, cujas metamorfoses ininterruptas assimilam-na à função do poeta (VALÉRY, 1960b, p. 1392-1403).

Com a extraordinária lucidez e a fineza de sua visão poética, Valéry (1960a, 1960b) discerne o que se tornará, quase 60 anos mais tarde, a matriz da especificidade da arte da dança (o que eu chamo de “a orquesalidade”), que são as quatro características majoritárias que permitem a determinação estética do ato de dançar:

1. A sua dinâmica corporal de metamorfose indefinida, a embriaguez do movimento para a própria mudança: a dança sempre se oferece, como a louca busca de um corpo individual, que tenta em vão, mas incessantemente, negar sua aparente unidade na multiplicidade, na diversidade e na disparidade de seus atos.
2. O seu jogo aleatório e paradoxal de construção e desconstrução, ou melhor, para retomar a metáfora frequentemente empregada pelos coreógrafos, em particular, por Simone Forti (1980, p. 28), de “tecedura” e “destecedura” da temporalidade: a corporeidade não cessa de se desfazer e de se refazer no fluxo selvagem e caótico de seu devir. O qual se dissemina numa irrupção brutal de acontecimentos, os famosos *events* de Cunningham, que, por seu turno, tentam afirmar a realidade de um Sujeito como potência permanente de agir.
3. O seu obstinado desafio em relação à gravitação terrestre ou o seu diálogo incessante e conflituoso com a gravidade: a corporeidade só entra em dança, se assim podemos dizer, quando ela se coloca a modular, a seu bel-prazer, e a gingar com essa força que, como um fio magnético, atravessa-a dos pés à cabeça pela estranha e frágil cadeia da coluna vertebral, tendendo curiosamente a repelir o que não cessa de atraí-la. O pé do bailarino sela, assim, casamentos contrariados com a terra, a ponto de querer, à maneira de Trisha Brown, desafiá-la por meio de uma marcha irônica sobre os muros.
4. Enfim, a sua pulsão autoafetiva e autorreflexiva, esse desejo intenso e irrepreensível de retorno da corporeidade a/e sobre ela mesma, que o olhar do poeta assimila a uma conduta sonambúlica, à clausura enigmática e desrealizadora do sonho: o dançarino parece, para melhor gozar dos indefinidos recursos motores de sua corporeidade, fechar-se numa bolha fictícia sempre cambiante que, paradoxalmente, o exclui do mundo com o qual ele quer se fundir.

Esses quatro traços específicos da dança, Valéry soube reconhecer e maravilhosamente desenhar. Mas, como ele também notou, tais traços só podem surgir e se impor se, antes, o movimento liberou-se de sua subordinação à urgência das necessidades

imediatas e, por consequência, do peso de suas correntes instrumentais, que o alienam aos imperativos econômicos e técnicos – enfim, se esse movimento devém, segundo a palavra de Kant, “uma finalidade sem fim”.

Estamos em condições, portanto, de oferecer uma tímida resposta à questão inicial. O corpo só se transfigura em dança, e só pode ser dito dançante, no momento em que seu movimento banal e cotidiano se emancipa e se autonomiza, descolando-se, arrancando-se da atração imperiosa de sua finalidade utilitária e de sua função econômica e técnica. Ele tende, então, a se refletir como num espelho, a se especular, jogando inocentemente com as restrições simultâneas da força da gravidade e da ordem racional: assim, ele desconstrói e perverte, a seu bel-prazer, o fluxo temporal segundo as fantasias de seu imaginário sensorial, enquanto o converte espacialmente, tornando-o visível e figural. É assim que o andar hesitante ou indolente de tal *flâneur*, diante da vitrine de uma loja, devém o início humorístico de um balé se, de um lado, o seu olhar neutraliza a sua curiosidade para converter a sua força e a sua direção em seu proveito e lhe conferir uma aparente suficiência e uma pura intensidade; de outro lado, se a postura, a atitude e a gestualidade não aparecem mais como que tomadas pela fascinação da vitrine, mas se respondem por meio de uma jocosa troca (por exemplo, o pé, normalmente em apoio para permitir a inclinação do busto e a fixação do olhar sobre a vitrine, põe-se bruscamente a mexer em função das variações fantasiosas dos braços ou das mãos, numa espécie de contraponto infernal) que oculta ficticiamente a realidade coercitiva do chão e nos imerge na temporalidade desconcertante de uma história imaginária, sem outros referenciais e limites além dela mesma. Bem longe de se submeter à racionalidade da economia de uma observação bem conduzida, o corpo desse passeador a desestabiliza e até mesmo a anula, deixando rebentar a simples originalidade de seu jogo expressivo. Ou seja, a transitividade funcional do movimento utilitário se apaga totalmente diante de sua expressividade única, que absorve todos os seus componentes, desnaturalizando-os.

Como mostrei em minha tese (BERNARD, 1986, cap. 4, tradução nossa), a expressividade visível é apenas a tradução mais ou menos fiel ou a sombra da dinâmica invisível de nossa gestão individual do processo vocal: toda expressão é apenas “transvocalização” ou, segundo a feliz fórmula de Bachelard (1970, p. 254, tradução nossa), “a voz *projeta* visões”. À vista disso, a expressão coreográfica só pode, então, exhibir as escansões temporais imprevisíveis e os contrapontos singulares da música interior e carnal que canta em nós e faz vibrar diferentemente cada um de nossos corpos. Por conseguinte, o dançarino que numa cena, diante de nós, parece obedecer às injunções do ritmo e da melodia de uma música (por mais rudimentar que seja) audível a todos, apenas a “tece” com a própria

musicalidade virtual e fictícia de sua expressão visível. A dança sempre celebra o encontro e o casamento, mais ou menos feliz, de duas musicalidades estrangeiras: uma que implica e remete a três códigos distintos – o de uma arte institucional, com a sua própria história; o de uma cultura, como modo particular de gestão coletiva da corporeidade; e o de uma personalidade, com sua história sensorial, afetiva, pulsional, imaginária e intelectual absolutamente única –, outra que pressupõe e sofre as flutuações incontroláveis do instante, na qualidade de inúmeros acontecimentos irreversíveis. A dança, em definitivo, apenas consagra uma aliança radicalmente aleatória e, por vezes, até monstruosa.

**REFERÊNCIAS**

BACHELARD, G. *L'eau et les rêves*. Paris: Librairie José Corti, 1970.

BERNARD, M. *L'expressivité du corps: recherches sur les fondements de la théâtralité*. Paris: Éditions Chiron, 1986. chap. 4.

FORTI, S. Interview. *L'avant-scène Ballet-Danse*, p. 28, avril-juil. 1980.

VALÉRY, P. Filosofia da dança. *O percevejo online*, v. 3, n. 2, ago./dez. 2011.

VALÉRY, P. L'âme et la danse = A alma e a dança. *In: VALÉRY, P. Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1960a. t. 2, p. 160-172.

VALÉRY, P. Philosophie de la danse = Filosofia da dança. *In: VALÉRY, P. Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1960b. p. 1392-1403.

#### 4. As fantasmagorias da corporeidade espetacular ou o processo simulador da percepção<sup>80</sup>

Há algumas décadas, as artes, o esporte, a moda e mesmo a cultura ocidental não cessaram de exhibir o corpo sempre mais para fazer dele um objeto privilegiado de cuidados, de manutenção e de consumo mercantil, não menos que um valor cultural e mítico primordial – e até mesmo, um objeto de culto<sup>81</sup>. Assim, não nos surpreendamos, além da medida, com a exploração sistemática, plural, híbrida e exponencial que o mundo do espetáculo, em seus diferentes componentes artísticos, faz do corpo. Este mundo, segundo Guy Debord (1983, 1988), conquistou ou investiu no funcionamento global de nossa sociedade até absorvê-lo. Reconhecer a inflação da mostraçãõ espetacular do corpo se tornou, assim, um lugar sociológico, filosófico e estético comum.

Porém, tal evidência histórica não seria enganosa? Não mascararia algo subterrâneo mais complexo, mais ambíguo e, também, mais dificilmente delimitável e identificável? Pois qual corpo é efetivamente oferecido em espetáculo? E o que realmente nós, espectadores, vemos quando ele, supostamente, se exhibe numa cena, seja ela qual for? Longe de transparentes e certas, a percepção do corpo exposto na cena e, *a fortiori*, a necessidade de espetacularidade galopante à qual ele parece atender, suscitam dúvidas e interrogações. Que põem em causa e subvertem a habitual perspectiva da entidade designada “corpo” e a concepção do processo perceptivo.

É o que iremos tentar demonstrar, aqui, por meio de uma dupla análise do corpo espetacular e do funcionamento sensorial que pretende apreendê-lo.

Uma primeira observação se impõe: dizer que corpos se expõem sobre um palco, que tendem, além disso, e cada vez mais, a se espetacularizar na vida cotidiana e no contexto da cidade, pressupõe, pelo menos, três coisas: a possibilidade de circunscrever e de identificar o corpo como uma realidade autônoma, distinta, una e específica; a assimilação implícita da cena a um lugar material neutro, sem incidências parasitas ou efeitos perversos; e, mais fundamentalmente, a redução, *a priori*, da relação espetacular a uma relação perceptiva qualquer. E, enfim, a definição dessa relação perceptiva como processo puramente cognitivo

<sup>80</sup> Comunicação ocorrida, em junho de 1998, no colóquio *Le corps exhibé*, do festival de dança de Uzès [festival *Uzès Danse*], e publicada, em 1999, na revista *Skênè*, da Universidade de Bordeaux.

<sup>81</sup> Para uma exposição mais detalhada desse fenômeno sociocultural, ver: BERNARD, M. *Les mythes du corps aujourd'hui*. Paris: Lidis-Brepols, 1985. t. 5. (Collection Encyclopédie des mythes et croyances du monde entier)

de simples desvendamento e registro de dados preexistentes e objetivos ou como mecanismo de representação de um pretense real.

Não somente essas três pressuposições não são evidentes, como devem ser retificadas ou mesmo refutadas. Ainda mais que, para além do caráter particular dessa dimensão espetacular, o corpo, tal como foi conceituado no Ocidente, não é uma essência universal, permanente, una e autônoma. A despeito da aparente identidade de sua estrutura anatômica e de seu funcionamento fisiológico, o corpo é uma instável rede sensório-motora de intensidades, submissa às flutuações de uma dupla história simbólica: a da sociedade ou da cultura à qual ele pertence e a da singularidade acontecimental e contingente de sua própria existência. Essa dupla história molda seu imaginário social e individual e determina a qualidade específica de sua dinâmica, assim como as condições de seu próprio devir (BERNARD, 1995). É a rede material heterogênea que constitui o espectro – análogo ao espectro puramente cromático da luz – que reduzimos a cada dia, recortando-o, arbitrariamente, em função dos meros imperativos de nossas necessidades vitais e utilitárias. Entretanto, o artista modula e metamorfoseia tal espectro por meio do jogo permanente de conjunções perceptivas insólitas, produzido pelo o que Anton Ehrenzweig (1976) chama de um “*scanning*”, uma varredura selvagem operada por um sentido privilegiado (a visão para o pintor, o toque para o escultor, a audição para o músico, etc.) ou por todos os sentidos (como para o dançarino, cujo movimento requer a colaboração harmoniosa, a concertação ótima de todas as fontes estéticas).

Assim, para permitir melhor inteligibilidade da criação artística e para evitar mal-entendidos, ilusões e confusões engendradas pelo emprego recorrente do conceito de corpo, propus o de “corporeidade”, livrando-o da acepção reflexiva, idealista e psicológica que a fenomenologia lhe conferiu (Husserl e Merleau-Ponty). A corporeidade designa somente o funcionamento material reticular de nosso sistema sensorial e não “o preenchimento originário” de uma consciência noética ou sua relação primordial ao mundo<sup>82</sup>. Nessa ótica, o que supostamente deveria se expor no espetáculo não é mais a pretensa realidade anatômica do corpo identificado na prática da vida cotidiana, mas uma constelação de aparências móveis e multissensoriais.

E a situação imposta pelo trabalho artístico da cena é, certamente, a que melhor atesta a desconstrução dessa realidade ontológica, conferida ao “corpo” pela tradição filosófica ocidental, na medida em que a intencionalidade espetacular que a move desagrega-a e, assim,

---

<sup>82</sup> Cf. “Da corporeidade como ‘anticorpo’ ou da subversão estética da categoria tradicional de ‘corpo’”, 1ª parte, capítulo 1 da presente obra.

nega, paradoxalmente, como por meio de um *double bind* perverso (WATZLAWICK; HELMICK-BEAVIN; JACKSON, 1972), o que ela pretende expor. Para ser mais exato, o espetáculo opera um quádruplo processo conjunto de desconstrução do corpo enquanto tal. O primeiro, obviamente, é aquele próprio a sua essência no sentido estrito, quer dizer, a esse peso de ser que lhe é atribuído: o corpo que nos é mostrado em cena não apenas não é real, como não pode sê-lo. O que Brecht entendeu muito bem, sublinhando que o lugar cênico sistematicamente desrealiza o que ele dá a ver: quaisquer que sejam a autenticidade histórica ou espaço-temporal e o caráter narrativo ou não do acontecimento corporal percebido, a cena não pode senão teatralizá-lo, convertê-lo em ficção, inscrevendo-o na trama própria e flutuante do imaginário coletivo e individual ou radical (segundo a terminologia de Castoriadis) do espectador. Bem mais que isto, o espectador que acredita espontaneamente na realidade oferecida pela visão do fato cênico é, por sua vez, ele próprio desrealizado: “incluído no acontecimento teatral, o espectador é teatralizado” (BRECHT, 1972, p. 219, tradução nossa). Ele perde a sua autonomia ontológica para se dissolver na relação fictícia produzida pela teatralidade cênica. É o que Bezace e Benoît resumem muito bem, à maneira deles, por meio desta fórmula categórica: “O lugar teatral tem horror do real”<sup>83</sup>. Assim, o corpo submetido às restrições espetaculares desse lugar, despoja-se, necessariamente, do ser que ele reivindica.

É tanto que, conjuntamente a essa desrealização ontológica imposta pelo próprio lugar, o corpo parece perder, ao mesmo tempo, a sua *forma* e, por meio disso, sua *identidade*, pois ele se move em imagem, da qual herda, de certa forma, a fragilidade constitutiva. A natureza da imagem reside em sua própria evanescência: ela tem uma instabilidade nativa e imanente que, como Louis Seguin notou com fineza, torna-a paradoxalmente “duas vezes cega”: “Ela engana-se de forma e hesita em relação à realidade de sua presença. Ela dilata-se, alonga-se, turva-se, erode-se ou se quebra, mas ela é também espreitada pela loucura. A imagem é esquizofrênica [...] ela treme face ao que a assombra” (SEGUIN, 1988, tradução nossa). A imagem cênica da corporeidade, até em sua mais estrita imobilidade e na permanência do fluxo luminoso, não só não cessa de se decompor ao longo de suas aparições, mas, curiosamente, parece, por meio das oscilações perceptivas, querer esquivar-se de um eventual reconhecimento de seu próprio ser. Daí, o mistério que, inexoravelmente, se prende à imagem, tal uma túnica de Nesso, assim que nosso olho abandona a sua busca imperiosa de sentido e se deixa deslizar sobre ela, varre-a para dela saborear a simples materialidade

---

<sup>83</sup> Cf. o texto de apresentação do tríptico (“*La guerre du Golfe*”, “*Les vœux du Président*”, “*Entretiens avec Marguerite Duras*”) do Teatro do Aquarium, em 1992.



aparente. Por exemplo, num espetáculo apresentado no teatro da Bastilha, quando Raimund Hoghe, cenógrafo e assistente de Pina Bausch, oferecia aos olhos dos espectadores os efeitos insólitos e perturbadores da deformidade de suas costas, varridas sabiamente e de forma intermitente pelo fraco feixe luminoso de uma lâmpada, ele conseguia, objetivamente, anular essa configuração anatômica anormal, transmutando-a em uma rede pictural caleidoscópica. Ou seja, ao querer autenticar-se como acontecimento cênico, a corporeidade exposta se autodestrói e, por consequência, escapa a toda identificação.

Ora, esse processo necessariamente se reforça, *a fortiori*, quando a corporeidade exibida não somente está imóvel, mas, também, animada por uma pulsão motora ininterrupta, que a metamorfoseia em uma diversidade infinita de deslocamentos, movimentos, gestos, posturas, atitudes, mudanças de orientação, expressões fisionômicas em um jogo incessante e mais ou menos desordenado de figuras híbridas e fugazes, que nos interditam toda tentativa de delimitar a hipotética unidade anunciada pela designação enganosa da palavra “corpo”. O que ocorre de forma ainda mais particular no caso do espetáculo coreográfico, cuja dinâmica se oferece como um jogo aleatório e paradoxal de construção e destruição, ou melhor, de tecedura e destecedura da temporalidade, fazendo a corporeidade rebentar-se “em acontecimentos”, em uma sucessão selvagem e desenfreada de instantes, tornando impossível toda coesão e, deste modo, o domínio do fluxo de sua duração (BERNARD, 1990, p. 70, tradução nossa). Aí o espetáculo de dança nos confirma que, para além da desrealização ontológica da corporeidade, engendrada pelo lugar cênico, da dissolução de sua forma e de sua identidade, produzida por sua mutação imagética, ela sofre, conjuntamente, a desintegração temporal de sua aparente unidade.

Porém, em alguns casos-limite, a essas três modalidades do processo de desconstrução da corporeidade, soma-se uma quarta, talvez mais insidiosa e fundamental: a que afeta o seu estatuto de poder significativo, as suas prerrogativas como referente privilegiado de todos os signos, em suma, de veículo primordial do sentido. Se a espetacularização da corporeidade tende a movê-la em uma ficção efêmera, a apagar a sua forma, a eliminar a sua identidade, a romper a sua unidade anatômica, ela pode chegar até a tirar-lhe sua própria dimensão metafísica e ética de emblema da humanidade, para reduzi-la à sua simples materialidade biológica, à sua substância de organismo vivo. Portanto, na insólita performance experimentada por Jérôme Bel no teatro da Bastilha, em 1996, o corpo nu de uma dançarina, sentada sobre o chão do palco de costas para o público, parece se dissolver na poça de urina que dela emana e que a cerca pouco a pouco, devolvendo-a, por assim dizer, ao seu estatuto

primitivo de pulsão animal: ao escapar, o líquido orgânico paradoxalmente absorve e transmuta a especificidade humana do corpo que o produz.

Sem dúvida, dirão, eis, aí, uma situação excepcional de exibição cênica da corporeidade, mas nem por isso ilustra menos o mecanismo de desconstrução que ela, de certa forma, completa ao levar a corporeidade ao extremo limite. Por conseguinte, o corpo oferecido em espetáculo necessariamente se aliena e nega a legitimidade da intencionalidade à qual ele atende. A corporeidade percebida pelo espectador é apenas a cadeia defantasmagorias, no sentido etimológico da palavra, quer dizer, o cortejo de fantasmas ilusórios, secretado implícita e paradoxalmente pela própria vontade da apresentação cênica.

Porém, é preciso ir mais longe e dizer que a própria percepção, independente de toda situação espetacular, no sentido estrito e qualquer que seja o objeto sobre o qual ela se aplica – portanto, eventualmente, além do corpo –, só pode apreender simulacros, ficções que, necessariamente, ela produz e projeta. Ou seja, a desconstrução inerente à espetacularização da corporeidade é apenas o revelador indireto e recíproco do processo mais radical de simulação imanente à própria visão e, mais amplamente, a todo ato perceptivo (BERNARD, 1993, tradução nossa)<sup>84</sup>.

Ao contrário do que o senso comum acredita, a percepção não é um mecanismo unilateral, homogêneo e permanente de recepção ou de impressão estática de um órgão sensorial, que permite desvendar cada faceta da existência concreta de um objeto inerte, de um vegetal, de um animal, de um ser humano e do mundo em geral. Perceber, ao contrário, é sempre algo ambivalente, instável e fundamentalmente paradoxal. Ele constitui, como notou Deleuze (1981, p. 33, 1991, p. 169), um poder ilimitado de mudanças, uma dinâmica incessante de variações de intensidade, portanto, um devir intrínseco que se abre a diferentes níveis, ordens ou limiares. Mas, também e sobretudo, como teremos a ocasião de retomar, tal processo procede de um funcionamento quiasmático que rege a totalidade do sistema sensorial, pelo qual se revela um jogo ininterrupto de interferências cruzadas de projeções múltiplas e heterogêneas, a um só tempo, no interior da própria sensação, entre sensações de órgãos diferentes, com o dizer ou, se preferirmos, com o ato de enunciação da fala e da escrita, e, *in fine*, entre corporeidades distintas.

---

<sup>84</sup> Eis aqui uma hipótese que tive a ocasião de formular em uma comunicação feita no Colóquio de Dança “*Autre pas*”, em Bruxelas, publicada na revista *Nouvelles de Danse*, n. 17, em outubro de 1993, com o título: *Sentido e ficção ou os estranhos efeitos de três quiasmas sensoriais*.

Prolongando as observações de Merleau-Ponty sobre a natureza quiasmática da sensorialidade, acredito poder distinguir quatro quiasmas principais<sup>85</sup>.

– Um primeiro quiasma “intra sensorial”, imanente ao funcionamento de cada órgão, designa o fato paradoxal de ser, a um só tempo e de modo reversível, ativo e passivo, como vidente-visto, tocante-tocado, ouvinte-ouvido, etc. Como enunciou Erwin Straus (1989), de quem Merleau-Ponty se inspirou, todo sentir é ao mesmo tempo um ressentir: seu ato possui uma dimensão “passiva”<sup>86</sup> que é a autoafecção. Vale dizer, toda apreensão do meio por cada um de nossos sentidos é movida por uma sorte de bivalência qualitativa, que inscreve na nossa corporeidade a efigie afetiva, passiva e ativa, estática e dinâmica de uma alteridade: cada sensação faz surgir, nela mesma, uma espécie de reflexo virtual, de sombra projetada, um simulacro dela mesma, portador de um certo gozo. Em suma, ela produz, “na redobra”, a presença recompensadora de um duplo fictício e anônimo no interior de nossa corporeidade.

– Um segundo quiasma, que se pode qualificar de “inter sensorial”, reside na correspondência de todos os sentidos entre si, que numerosos poetas evocaram: Baudelaire, em seu célebre soneto das “Correspondências”; Rimbaud, em seu soneto das *Vogais* ou em *O Barco Ébrio*; ou, ainda, Claudel, com a sua notável fórmula “O olho escuta”; correspondência que Merleau-Ponty também desenvolveu amplamente em *O visível e o invisível*.

– Um terceiro quiasma “para sensorial”, mais radical e mais sutil, é largamente desconhecido. É aquele da articulação estreita e até homóloga entre o ato de sentir e o ato de enunciação, entre o perceber e o dizer, no sentido genérico, tanto sob a sua forma escrita quanto simplesmente oral. Merleau-Ponty (1964, p. 172-202) o mencionou de modo indireto ao constatar o “mistério familiar e inexplicado” do “exercício do ver e do falar”. E ao notar que, semelhante à “reflexibilidade do tocar, da vista e do sistema tocar-visão, há *uma reflexibilidade dos movimentos da fonação e do ouvido*” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 172-202) - em outros termos, do ato de falar e de ouvir ou de escutar. Porém, ao que parece, ele só se interessou por isso na medida em que essa reflexividade lhe permite melhor discernir como ela introduz a reflexividade com o ato de pensar, como ela prefigura “o ponto de inserção do falar e do pensar no mundo do silêncio” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 172-202). Mais

<sup>85</sup> Retomo aqui uma parte da análise sobre os três quiasmas sensoriais, desenvolvida em *Sentido e ficção ou os estranhos efeitos de três quiasmas sensoriais* (BERNARD, 1993), e republicada na presente obra (capítulo seguinte).

<sup>86</sup> [Nota da tradutora] No texto original, o autor utiliza, grafada entre aspas, a palavra *pathique*, que em francês, na realidade, corresponde aos sufixos *pathie*, *pathique*, *pathe*, categoria de elementos que, de acordo com o dicionário *Le Robert*, significa “o que se sente”, como *apathique*, *sympathique*. Em português, equivaleria ao sufixo -patia, pois também deriva do grego *páthê*, designando “estado passivo”, “o que acontece ou é feito a alguém”. Portanto, o uso de “*pathique*”, em sinónímia com a palavra passivo/a, parece convocar, quando o autor trata do funcionamento da sensação, a noção de “afetar-se”, ou melhor, de autoafecção.

exatamente, como ela anuncia a reflexividade “da fala e do que ela significa” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 172-202). Deste modo, Merleau-Ponty (1964, p. 172-202) negligencia e mascara a real natureza do quiasma para-sensorial, que funda a articulação do sentir e do dizer, a saber, seu respectivo funcionamento, com a ajuda do mecanismo comum da enunciação, como processo de projeção num mundo virtual ou, como dizem os linguistas, de “debreagem” (*shift out*). Com efeito, cada sensação (como também a fala e a escrita) é “trabalhada” (no sentido *Durcharbeitet* freudiano) pelo desdobramento autoafetivo de suas faces gêmeas, ativa e passiva, empreendido pelo quiasma intrassensorial e pelo desdobramento interferencial, plural e híbrido das ressonâncias subterrâneas dos outros sentidos, por meio do jogo do quiasma intersensorial. Porém, ela é também “trabalhada”, mais radicalmente ainda, pelo desdobramento da imagem virtual da ficção que a sensação não pode senão suscitar em seu desejo de apreender o objeto real – desejo e crença que subtendem o desejo e a crença que animam o enunciador ao tentar se projetar nas palavras ou escritos e, *a fortiori*, nas frases, supostamente representando-o e, de forma paradoxal, atestando, por meio do artifício de suas aparências, a existência autêntica de seu próprio ser.

Logo, o terceiro quiasma desvenda a matriz que produz toda a nossa sensorialidade e, por tal, toda a nossa corporeidade, da qual ela constitui tanto o motor supremo quanto a razão de ser, a saber: um processo radical e permanente de projeção especular, ou de desdobramento fictício, num simulacro. Um mecanismo de simulação que, no fundo, é tão somente aquele que define o nosso imaginário, sobre o qual sabemos, doravante, não se tratar de uma função extrínseca e adventícia, mas que habita o cerne do próprio sentir. É o que Deleuze (1993) procurou expressar ao escrever:

O imaginário e o real devem ser antes como que duas partes, que se pode justapor ou superpor, de uma mesma trajetória, duas faces que não param de intercambiar-se, espelho móvel [...]. No limite, o imaginário é uma imagem virtual que se cola ao objeto real, e inversamente, para constituir um cristal de inconsciente. Não basta que o objeto real, que a paisagem real evoque imagens semelhantes ou vizinhas; é preciso que ele desprenda *sua própria* imagem virtual, ao mesmo tempo que esta, como paisagem imaginária, se introduza no real segundo um circuito em que cada um dos dois termos persegue o outro, intercambie-se com o outro. A “visão” é feita dessa duplicação, dessa coalescência (DELEUZE, 1993, p. 83).

Porém, o poder intrínseco de simulação não deve ser interpretado num sentido puramente utilitário e pragmático, como o faz o neurofisiologista Alain Berthoz (1997, p. 28-29): ele não se confunde com uma simples função biológica de antecipação cerebral da ação vital, tal como modelizam os simuladores de voo aéreo. Ao contrário, a simulação remete à fantasia ou à variabilidade selvagem de um desejo individual, investido de uma história singular que não pode senão perturbar ou transgredir a mera finalidade de adaptação.

Ora, esse poder anárquico de simulação se exerce, antes de tudo, no íntimo da sensação, onde ela faz surgir o imaginário primeiro e arcaico da presença, de certo modo, gêmea da alteridade fictícia de nosso afeto; e, ainda, exerce-se no jogo de interferências entre as diversas sensações, aprofundando essa primeira forma de ficção ao criar uma sorte de imaginário segundo, que provoca uma mutação da natureza específica do processo ficcionário de um sentido por meio das modalidades respectivas das ficções de outros órgãos. Assim, dizer que “o olho escuta” significa a produção, no interior da sensação visual, de um simulacro outro, híbrido e singular, determinado pela dinâmica projetiva, particular da recepção auditiva, a um só tempo, mais difusa, mais sutil e, sobretudo, inteiramente temporalizada. O ouvido impõe ao olho a estranha nova ficção de um visível insólito que, paradoxalmente, está a ouvir.

O processo de simulação não se limita ao campo da sensorialidade: ele também se exerce, de forma ainda mais manifesta, no âmbito da enunciação, no terceiro quiasma “para-sensorial”, que sublinha como o mecanismo de debragem linguística – tão bem descrito por Greimas e Courtés (1979, p. 79-82), em sua *Semiótica*, sob suas três formas, actancial, temporal e espacial – constitui uma dinâmica projetiva e ficcionária idêntica àquela que rege o sistema sensorial, por meio da qual o ser humano só se realiza na produção de simulacros: o homem, escreve Nietzsche (1938, p. 129-130) e posteriormente Bachelard (1949, p. 67), é “um animal que necessariamente simula”.

O terceiro quiasma se completa num quarto, que elucida o tema que nos interessa aqui, pois determina “a intercorporeidade”, isto é, a relação das corporeidades entre si e, por consequência, a maneira como elas se tornam visíveis umas às outras e, *a fortiori*, como se expõem em cena. Toda apreensão da corporeidade de um outro pressupõe não só a tripla operação quiasmática e ficcionária sensorial, intersensorial e para-sensorial ou enunciadora, já mencionada, mas também a operação que determina tanto a expressividade corporal de outrem, quanto o olhar que a descobre. Como tentei mostrar em minha tese sobre *A expressividade do corpo* (BERNARD, 1986), a expressividade também realiza, semelhante à voz – que dela é substrato e paradigma – uma dinâmica de diferenciação especular e autoafetiva. Dinâmica que constitui uma ressonância e uma modelização do processo de simulação, este que guia a visão dirigida à corporeidade, tomando-a por alvo. O desejo de se projetar numa ficção recompensadora anima simultaneamente e articula, de modo singular, minhas maneiras de sentir, de dizer e de expressar. Em consequência, é esse desejo e seu jogo ficcionário que anulam a validade de toda intenção de expor a pretendida realidade

provocadora do corpo. Toda espetacularização cênica da corporeidade não pode senão ser capturada pela dinâmica simuladora que metamorfoseia o seu objeto.

Daí, podemos depreender que se a cena desconstrói *a priori* o que mostra – em primeiro lugar, os corpos dos atores ou dançarinos que evoluem à nossa frente –, a percepção, em si e por si, das corporeidades não pode senão transmutá-las, submetendo-as aos efeitos imprevisíveis do jogo quiasmático do poder ficcionário, simultâneo à nossa sensorialidade, à nossa enunciação e à nossa expressividade. Em conclusão, a corporeidade está fadada a se esquivar frente a toda tentativa que pretende, de um lado, mostrá-la, instrumentalizá-la e, *a fortiori*, manipulá-la; de outro, identificá-la e, por meio disso, negar-lhe a mutabilidade indefinida de sua potência de simulação.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *Le rationalisme appliqué*. Paris: PUF, 1949.
- BERNARD, M. *L'expressivité du corps: recherches sur les fondements de la théâtralité*. Paris: Éditions Chiron, 1986. chap. 5.
- BERNARD, M. *Le corps*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- BERNARD, M. Les nouveaux codes de la danse contemporaine. In: PIDOUX, J.-Y. *La danse, art du XXème siècle?* Lausanne: Payot Lausanne, 1990. p. 70.
- BERNARD, M. Sentido e ficção ou os estranhos efeitos de três quiasmas sensoriais. *Nouvelles de Danse*, n. 17, out. 1993.
- BERTHOZ, A. *Le sens du mouvement*. Paris: Odile Jacob, 1997.
- BRECHT, B. *Écrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 1972.
- DEBORD, G. *Commentaires sur la société du spectacle*. [s.l.]: Gérard Lebovici, 1988.
- DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Champs Libre, 1983.
- DELEUZE, G. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981. t. 1.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la Philosophie? = O que é a Filosofia?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- EHRENZWEIG, A. *L'ordre caché de l'art = A ordem oculta da arte*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.
- GREIMAS, J.; COURTÈS, J. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette-Université, 1979.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.
- NIETZSCHE, F. *Considérations inactuelles*. Traduction: Henri Albert. Paris: Mercure de France, 1938. t. 1.
- SEGUIN, L. L'énigme de l'image. *Théâtre/Public*, n. 81, mai./juin. 1988.
- STRAUS, E. *Du sens des sens*. Contributions à l'étude des fondements de la Psychologie. Traduction: Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand. Grenoble: Jérôme Millon, 1989. part. 4.
- WATZLAWICK, P.; HELMICK-BEAVIN, J.; JACKSON, D. La communication paradoxale. In: BEAVIN, J. H; JACKSON, D. D.; WATZLAWICK, P. *Une logique de la communication*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

## 5. Sentido e ficção ou os efeitos estranhos de três quiasmas sensoriais<sup>87</sup>

A maior e mais fértil intuição de Merleau-Ponty continua a ser, a meu ver, a sua teoria quiasmática da sensorialidade, que o conduziu a “implodir” o conceito clássico de “corpo” em proveito de uma entidade enigmática, embora empiricamente vivida, que corresponde, como afirma Merleau-Ponty (1964, p. 172-204), à “generalidade do Sensível em si”. Um estranho meio ou tecido reversível que, à maneira dos elementos naturais (água, ar, terra ou fogo), envolveria ou imergiria os seres, ou melhor, todo ser, tanto coletivo quanto individual, espiritual e também material. Merleau-Ponty designa tal tecido por meio do termo ambíguo “carne”.

Por infelicidade, essa intuição foi um esboço, sem a expansão que merecia: não só a própria morte interrompeu abruptamente o início da exploração de Merleau-Ponty, como também tinha ela uma finalidade exclusivamente ontológica, uma vez que propõe uma abordagem filosófica e, mais particularmente, reflexiva do ser da Natureza, uma nova metafísica para esta. O que o fez desconhecer, em minha opinião, toda a riqueza e a complexidade estética, no sentido etimológico do termo, de sua importante descoberta.

Por isso, gostaria de aqui esboçar uma tentativa pessoal de desenvolvimento e de interpretação, no campo da dança, da intuição merleau-pontyana, articulando-a com a minha própria concepção do mecanismo enunciativo do ato de sentir e, simultaneamente, de seu poder ficcionário escondido ou, se preferirmos, de seu processo permanente e sub-reptício de simulação originária. Tentativa que não tem outra pretensão senão a de estimular, tanto quanto possível, a reflexão, a um só tempo, sobre a corporeidade e, sobretudo, sobre a criação coreográfica.

Primeiramente, convém explicitar a maneira segundo a qual creio ter de interpretar o conceito de “quiasma” (MERLEAU-PONTY, 1964), tal como ele é exposto no célebre capítulo do livro *O visível e o invisível* e nas notas de trabalho anexas, que, inegavelmente, constitui o fundamento da teoria da “carne”. O conceito de “quiasma” designa, antes de tudo, uma figura de retórica que consiste na correspondência cruzada de termos, seja numa mesma frase ou num mesmo verso, seja em duas frases ou em dois versos distintos. Ora, essa correspondência cruzada, ilustrada pelo desenho da letra grega “χ” (chi), parece se aplicar, para Merleau-Ponty, não somente ao discurso, mas, também, a toda realidade corporal e, mais particularmente, à complexidade de nosso sistema sensorial. Se lermos atentamente o capítulo

---

<sup>87</sup> Artigo publicado na revista *Nouvelles de Danse*, n. 17, oct. 1993.



citado (cuja redação é, por vezes, bastante confusa) e as notas elípticas que a ele se referem, se analisarmos rigorosamente a diversidade dos julgamentos adotados e dos exemplos escolhidos, constatamos que não existe, para esse filósofo, um quiasma apenas, mas, pelo menos, três quiasmas principais e, até mais amplamente, um funcionamento quiasmático generalizado de nossos sentidos e de toda a nossa corporeidade. Logo, para melhor esclarecer o pensamento de Merleau-Ponty, é preciso distinguir:

– Um quiasma intrassensorial que reside na dupla dimensão simultaneamente ativa e passiva de todo sentir: eu sou vidente-visto, tocante-tocado, ouvinte-ouvido. Trata-se, aí, de uma observação capital feita por Erwin Straus (1989) em sua notável obra *Vom Sinn der Sinne* [Do sentido dos sentidos], publicada em 1936 e revisada, completada e reeditada em 1956; observação que Merleau-Ponty retoma à sua maneira. Straus sublinha que todo ato sentiente, que pretende desvendar um objeto sensível, comporta “um momento passivo”<sup>88</sup>: como lindamente escreve Henri Maldiney (1973, p. 136, tradução nossa), “E. Straus revela um ressentir no sentir”. Não à toa, cada acontecimento sensorial constitui, antes mesmo de ser a descoberta de um objeto conhecido, um *encontro* vivido, a um só tempo, passiva e ativamente com uma materialidade pré-conceitual, como ilustra o universo pictural de Cézanne. Aos olhos de Merleau-Ponty (1964, p. 172-204), o corpo “não é, fundamentalmente, nem apenas coisa vista nem apenas vidente, é a Visibilidade ora errante e ora reunida”. Mais geralmente ainda, “o corpo sentido e o corpo que sente são como o direito e o avesso, ou ainda, como dois segmentos de um único percurso circular que, do alto, vai da esquerda para a direita, e, de baixo, da direita para a esquerda, constituindo, todavia, um único movimento em suas duas fases”. Seria necessário modificar a formulação de Merleau-Ponty, dizendo que, mais do que um corpo, trata-se *de um só sentir*, considerado em sua dupla face passiva e ativa: doravante, não há mais, ao contrário do que pretende o filósofo, “um narcisismo fundamental de toda visão”, mas uma autoafecção a ela imanente e, por extensão, a toda sensação. Em síntese, todo contato sensorial com o meio natural e social e, *a fortiori*, com o seu próprio organismo, é carregado de uma bivalência ou de uma bipolaridade qualitativa que inscreve a efigie afetiva de uma alteridade em cada corporeidade.

– O segundo quiasma, que chamo de “intersensorial”, é bem mais conhecido: o da correspondência cruzada dos sentidos entre si – a visão e a audição, por exemplo, ou a audição, bem como a visão, com o toque –, cantado por todos os poetas e pela maioria dos pintores e músicos contemporâneos. Bem mais que isto, o próprio ato de dançar não seria,

---

<sup>88</sup> [Nota da tradutora] No texto original: “*moment pathique*”. Sobre *pathique*, consultar nota de rodapé n. 86

como notou Nietzsche (1946, p. 443), a melhor ilustração desses misteriosos cruzamentos? “Não tem o dançarino os ouvidos nos dedos dos pés?”.

Articulado com o primeiro quiasma, a um só tempo modalizando-o e confirmando-o, o novo quiasma intersensorial tende a impor a imagem estranha de uma corporeidade ilimitada, plural e autorreflexiva, como uma câmara de eco sem paredes ou a trama reticular de uma rede magnética, cujas finas e específicas malhas não cessariam de se deslocar e de se substituir umas às outras: por conseguinte, o pretense corpo biológico anatômico e fisiológico do indivíduo é apenas o epifenômeno e, em certa medida, o artefato de uma imensa *intercorporeidade* indefinida, que se traduz pela ressonância não somente de minhas próprias impressões sensoriais entre si e de suas duplas faces ativa e passiva, mas, também, delas com a configuração híbrida de minhas impressões sensoriais face a um outro e, mais amplamente, face à diversidade dos *qualia* sensíveis que emanam do meio ambiente.

– O terceiro quiasma, mais radical e mais sutil, que chamo de “para-sensorial”, é, em contrapartida, na maior parte do tempo, desconhecido. É o da conexão estreita e até mesmo homóloga, entre o ato de sentir e o ato de enunciação ou entre o *perceber* e o *dizer*, no sentido genérico, ou seja, tanto sob a sua forma escrita quanto simplesmente oral. O próprio Merleau-Ponty (1964, p. 172-204) o menciona apenas indireta, velada e muito parcialmente. Se, com razão, ele se debruça sobre “o mistério familiar e inexplicado” da experiência conjugada do “exercício do ver e do falar”, e se, pertinentemente, Merleau-Ponty nota que, semelhante à “reflexibilidade do tocar, da vista e do sistema tocar-visão, há *uma reflexibilidade dos movimentos da fonação e do ouvido*”, do ato de falar, ou mesmo de vocalizar, e o de ouvir ou escutar, ele só o faz na medida em que essa reflexividade lhe permite melhor discernir como ela introduz a reflexividade com ato de pensar, como ela prefigura “o ponto de intersecção do falar e do pensar no mundo do silêncio” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 172-204). Por isso mesmo, ao concentrar a sua atenção no que ele chama de “a fala operante”, como mudança da “carne” do corpo sensorial em “carne” da linguagem, como reversibilidade do sensível e do dito, a sua preocupação primeira e fundamental é mostrar que a reversibilidade anuncia a “da fala e do que ela significa”, assim como permite “reconhecer uma idealidade não estranha à carne”.

Merleau-Ponty negligencia e mascara a real natureza do quiasma motor que funda a articulação do sentir e do dizer: o cruzamento de seus funcionamentos respectivos com a ajuda do mecanismo comum da *enunciação*, como projeção num mundo pretensamente real, seja sensível, seja inteligível. Por conseguinte, o “paradoxo” aqui não é, contrariamente à designação proposta por Merleau-Ponty, o “da expressão” como advento dos sentidos, como

epifania de um invisível significante no interior do visível aparentemente mudo, ou ainda, como transmutação da corporeidade em linguagem, e sim, bem mais, trata-se do “paradoxo da enunciação” como ato fundador, a um só tempo, desse visível e desse invisível, da sensação e da linguagem.

Sobre esse ponto de vista, a bela fórmula de Valéry, que Merleau-Ponty cita para apoiar sua reflexão, parece-me tão pertinente quanto, à condição de ser reinterpretada: “a linguagem é tudo, pois não é a voz de ninguém, é a voz das coisas, ondas e florestas” (VALÉRY, 1960 *apud* MERLEAU-PONTY, 1964, p. 204). Ora, o que pressupõe o reconhecimento da existência de tal voz universal da Natureza senão o fato de que todo sentir que ela nos oferece, assim como a fala e a escrita, é “trabalhado” pelo ato de se projetar no virtual ou, como dizem os linguistas, de “debrear”, isto é, “trabalhado” pelo desejo de enunciar? Se é verdadeiro afirmar, como o faz Merleau-Ponty (1964, p. 172-204), que “a estrutura do mundo mudo do corpo é tal que todas as possibilidades da linguagem já estão nele dadas”, para mim, é unicamente sob a condição de situar essas possibilidades da linguagem no processo de *debreagem* (*shift out*) que a move, e não na postulação da idealidade do sentido que habitaria a carne e que atualizaria a fala ou a escrita. Em suma, o real quiasma “para-sensorial” parece ser o quiasma do ato do sentir e do ato de enunciar, e não o do sensível e do sentido.

Ora, se levamos em conta a ação conjugada dos três quiasmas e, mais particularmente, a maneira como o terceiro evidencia o funcionamento dos dois outros e, por meio disto, os funda, somos conduzidos a desvendar a articulação subterrânea, secreta e sutil do sentir e do imaginário, que é o motor profundo, o coração da dança.

Se, nessa hipótese, toda sensação específica aparece segundo o mecanismo inato de projeção, que é o da *debreagem* linguística, logo vemos que essa projeção constitui, antes de tudo, um processo de *simulação*, um jogo especular de desdobramento fictício, que opera em todos os níveis e em todas as regiões do sistema sensorial. Como vimos para o primeiro quiasma, o “intrassensorial”, a autoafecção, inerente a cada sensação, a um só tempo, ativa e passiva, é sempre uma maneira de fazer surgir um reflexo virtual, um simulacro dela mesma, portador de certo gozo, ou seja, uma maneira de suscitar, “na redobra” ou “*en abyme*”, a presença de uma alteridade fictícia e anônima no cerne da própria corporeidade. Cada vez que a minha mão percorre uma superfície material qualquer – orgânica ou não, de outro corpo estrangeiro ou de meu próprio corpo – e que ela acredita, deste modo, descobrir e fazer conhecer essa superfície como tal, graças a sua exploração, simultaneamente ela desenha o

esboço em filigrana de outra mão imaginária, que é “ressentida” afetivamente e não mais apenas cognitivamente ou como reveladora de objetos identificados.

Ainda, em paralelo, a correspondência cruzada entre nossos diferentes sentidos, definida pelo segundo quiasma, amplia e, ao mesmo tempo, aprofunda, intensifica a primeira forma de ficção: não só a ficção imanente ao exercício de cada sentido ressoa sobre as demais, surgidas em outros órgãos sensoriais, mas também delas modifica a natureza ou a modalidade para criar uma espécie de imaginário segundo ou de metaficção, da qual a corporeidade dançante não pode deixar de se nutrir. Para retomar, aqui, o famoso exemplo do “olho que escuta” de Paul Claudel, é conveniente interpretá-lo como reconhecimento não de uma simples interferência, influência, perturbação ou desvio externo do exercício da visão pela audição, mas da produção, no interior da sensação visual, de um simulacro outro, híbrido e singular, determinado pelo imaginário específico da recepção auditiva, a um só tempo, mais difusa e fugaz, mais sutil e, sobretudo, inteiramente temporalizada. O olho, de certa forma, é investido e subvertido, em seu próprio trabalho de simulação interna, por um ouvido virtual que lhe impõe a estranha nova ficção de um *visível insólito*, que está paradoxalmente a ouvir. Em resumo, todas as nossas sensações não se contentam de se entre-responder ou de ressoar umas com as outras, elas tramam entre si uma textura corporal fictícia, móvel, instável que habita e duplica, semelhante ao ato de enunciação linguística, a nossa corporeidade aparente.

Se a corporeidade dançante é, decerto, uma dinâmica de metamorfose incessante, determinada por um jogo autorreflexivo permanente de tecedura e destecedura da temporalidade e de desafio em relação à gravidade, ela não pode deixar de se alimentar e de ser fundamentalmente movida pela mecânica ficcionária secreta da sensação. A diversidade e a intensidade das sensações produzidas pela mobilidade do dançarino, as múltiplas formas posturais e gestuais de sua luta com as forças gravitacionais, as flutuações de suas pulsações e de seus afetos constituem a fonte de “uma cinesfera fictícia” que sobredetermina a cinesfera visível por meio de toda a sua força enunciativa: ela lhe confere, por isso mesmo, uma “aura” poética que emana da dança dos melhores artistas, ao interpretarem as escritas coreográficas mais ricas ou mais variadas, tocando, assim, os imaginários dos espectadores atentos. Ou seja, o complexo trabalho sensorial do dançarino carrega em si uma ficção originária, que ele exhibe, desdobra e veicula pela sua simples performance cênica.

Em verdade, o que chamamos habitualmente de musicalidade, de teatralidade e, de modo mais abrangente e confuso, de expressividade do movimento dançado, designa o poder polimorfo desse *nexus* radical e permanente entre a sensação e o imaginário. Esses três termos duvidosos, mesmo que intencionalmente pertinentes, fazem apenas sublinhar uma dimensão

específica e distinta do processo de simulação inerente ao sentir: o conceito de musicalidade evoca a temporalidade rítmica que ele implica, o de teatralidade aponta a distorção inerente ao seu jogo especular e, enfim, o de expressividade, mais genérico, refere-se à sua dinâmica pulsional e autoafetiva.

Neste ponto, vários coreógrafos contemporâneos parecem desconhecer a potência imanente à sensorialidade da mais simples corporeidade dançante: daí, as suas tentativas de colocá-la a serviço de objetivos estrangeiros ou de subordiná-la aos imperativos espetaculares de artes irmãs ou vizinhas, como o teatro, o cinema, o circo ou mesmo as artes plásticas, cuja finalidade, história e modo de realização tendem a inflectir e, sobretudo, a ocultar a força específica e única da dança: antes de tentar se teatralizar, se dramatizar, se picturalizar, se cinematografar, ou mesmo, antes de se lançar nas facetas cênicas, acrobáticas ou não, antes de diálogos com grupos de músicos, a dança não ganharia a afirmar o seu próprio poder de tornar visível a riqueza ficcionária da sensorialidade de seu exercício corporal? Se a arte é nômade por essência, ainda é conveniente que ela conheça e use plenamente todas as suas possibilidades específicas de viajar e de se deslocar. Enfim, bem longe de precisar recorrer a artificios externos de qualquer ordem (narrativos, dramáticos, simbólicos, decorativos, musicais, etc.), para suscitar um imaginário factício, a dança deveria explorar *prioritariamente* a própria poética, imanente à sua simples *práxis* sensorial, o que, como diz Valéry, a torna “infinita”.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *Le rationalisme appliqué*. Paris: PUF, 1949.
- BERNARD, M. *L'expressivité du corps: recherches sur les fondements de la théâtralité*. Paris: Éditions Chiron, 1986.
- BERTHOZ, A. *Le sens du mouvement*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1997.
- BRECHT, B. *Écrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 1972.
- DEBORD, G. *Commentaires sur la société du spectacle*. [s.l.]: Gérard Lebovici, 1988.
- DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Champs Libre, 1983.
- DELEUZE, G. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981. t. 1.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la Philosophie? = O que é a Filosofia?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- EHRENZWEIG, A. *L'ordre caché de l'art = A ordem oculta da arte*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.
- GREIMAS, J.; COURTÈS, J. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette-Université, 1979.
- MALDINEY, H. *Regard, parole, espace*. Paris: L'Âge d'Homme, 1973.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.
- NIETZSCHE, F. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Aubier, 1946.
- NIETZSCHE, F. *Considérations inactuelles*. Traduction: Henri Albert. Paris: Mercure de France, 1938.
- STRAUS, E. *Du sens des sens*. Contributions à l'étude des fondements de la Psychologie. Traduction: Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand. Grenoble: Jérôme Millon, 1989.

## **6. Esboço de uma nova problemática do conceito de sensação e de sua exploração coreográfica<sup>89</sup>**

Este texto pretende aprofundar a análise realizada no capítulo precedente, tentando destacar os reais fundamentos da hipótese que apresento. Para isto, proponho agora uma tripla reflexão: a primeira, sobre as problemáticas acerca da sensação até aqui levantadas, a fim de, por um lado, mostrar como esse conceito sempre foi alterado por um tipo exclusivo de questionamento, e, por outro, especificar a sua relação com o conceito “gêmeo” de percepção; a segunda reflexão intenta propor a minha própria problemática, procurando sublinhar a coerência de sua inscrição no funcionamento global da corporeidade humana; por fim, a terceira reflexão tentará entender o alcance desse conceito sobre o nosso modo de apreensão do ato de dançar e, ao mesmo tempo, sobre o processo de criação coreográfica.

Uma primeira observação se impõe: quando nos debruçamos sobre a história do conceito de sensação, sobre os diferentes avatares de suas sucessivas definições, quando examinamos as maneiras de interrogá-lo e, por meio disso, de identificá-lo e avaliá-lo, constatamos que ele nunca foi considerado em si e por si, mas apenas em relação a uma questão considerada mais fundamental, decorrente de uma temática distinta. Temática que deriva de uma problemática mais vasta em que o conceito de sensação constitui somente um elo ou um momento, por mais capital que seja, cuja finalidade ultrapassa a simples preocupação em elucidar o próprio processo do sentir. Isso se verifica mesmo quando tal preocupação é explicitamente reivindicada e designada como objetivo último de um método teórico, assim como proclamam os fenomenólogos, cuja abordagem da experiência pura e essencial do corpo que percebe e que é percebido se deseja radicalmente descritiva: na realidade, suas investigações acerca da essência da percepção representam mais a busca pelo ser da ligação originária do corpo com a Natureza – que ela, a percepção, supostamente desvendaria –, do que o exame da natureza específica da relação perceptiva em si. Ou seja, o propósito dos fenomenólogos é mais ontológico e metafísico do que fundamentalmente estético, no sentido etimológico da palavra.

Essa ausência de atenção dada ao ser da percepção explica a diversidade e até a disparidade das definições e avaliações do fenômeno sensorial e, por conseguinte, a grande confusão das hipóteses e das interpretações elaboradas para dar conta deste fenômeno. É por isso que, em vez de fazer um exaustivo inventário crítico, acredito ser mais oportuno e

---

<sup>89</sup> Texto oriundo de uma série de conferências realizadas em maio de 1998 para os estudantes do terceiro ciclo do Departamento de Dança da Universidade de Paris 8.

revelador rememorar, classificar e caracterizar as diferentes problemáticas no interior das quais – ou a partir das quais – a sensação foi identificada e examinada. Por esta razão, as qualificaria de “problemáticas extrínsecas” e distinguiria quatro categorias principais que reagrupam, cada uma, numerosas teorias aparentemente dissemelhantes.

- A primeira categoria é a mais antiga, uma vez que proposta por filósofos da Antiguidade grega, em primeiro lugar, por Platão. É uma problemática que eu chamaria de “ontológica”, uma vez que ela só tem como fim e critério de valor a definição e a distinção do ser e do parecer. Assim, como ilustra a célebre Alegoria da Caverna, em *A República*, e como atesta, mais precisamente, a análise do diálogo *Teeteto*, nossos sentidos estão condenados a apreender somente aparências ilusórias, sombras projetadas sobre a parede do mundo visível, sob a iluminação longínqua e, como tal, indireta e imperfeita do sol das Ideias, que são as únicas essências puras. A ordem do sensível é, então, enganadora. Nesta ótica, o sentir é analisado e caracterizado apenas em relação ao seu peso ontológico, como poder insuficiente e precário de acesso ao reino das essências do mundo inteligível. Se o empirismo de Aristóteles corrigiu a abordagem idealista de Platão, descrevendo de maneira mais rigorosa a experiência sensorial concreta, ele se mantém fiel ao ponto de vista ontológico, posto que define a sensação somente pela natureza dos objetos sensíveis que ela supostamente deveria revelar e não por seu processo imanente de produção. Portanto, Aristóteles distingue três categorias de objetos sensíveis:

- “o sensível próprio”, que só pode ser sentido por um único sentido, por exemplo, a cor apreendida pela visão, o sabor pelo paladar, o som pela audição;

- “o sensível comum”, ao contrário, sentido por todos os sentidos, quer dizer, o movimento, o repouso, o número, a figura e a grandeza;

- por fim, o “sensível por acidente”, ou seja, o atributo ou o predicado que é acidentalmente ligado ao objeto sentido. É o caso do perfume, cuja evanescência não determina de maneira unívoca a natureza intrínseca do objeto sentido.

Desse modo, Aristóteles caracteriza o ato de sentir apenas pelo seu alvo, seu ponto de conclusão ou seu objetivo correlato.

- Ora, ao deslocar um pouco essa explicação e esse centro de interesse, essa perspectiva suscitou uma segunda categoria de problemática que poderia ser qualificada de “cognitiva” ou de “epistemológica”: aqui, a sensação não é mais definida somente pela realidade ontológica mais ou menos grande do que ela faz aparecer, mas como modo e grau de conhecimento. A sensação se inscreve na hierarquia das numerosas formas de nosso poder de conhecer, neste caso, como a mais primitiva, a mais confusa e a menos confiável, na



medida em que ela é tributária das incontáveis flutuações materiais de nosso corpo e da precariedade de nossos órgãos sensoriais. Assim, em sua busca obstinada por um fundamento metafísico da ciência, quer dizer, na sua pesquisa por uma certeza ou pelo indubitável, Descartes (1961) distingue “três tipos de graus de certeza do sentido” como conhecimento sensorial:

- o grau das “impressões” causadas no órgão corporal pela ação dos objetos, isto é, o movimento das partículas que lhe é próprio e a mudança de figura e de situação que provém desse movimento;

- o grau dos “sentimentos” oriundos imediatamente do espírito conectado ao órgão corporal movido e disposto por esses objetos: sentimentos de dor, cócegas, fome, sede, cores, sons, sabores, odores, quente, frio, etc.;

- enfim, o grau dos “julgamentos” que costumamos fazer, desde a nossa juventude, a respeito das coisas que estão ao nosso redor, em virtude das impressões ou dos movimentos que se fazem nos órgãos dos sentidos, como crer espontaneamente, mesmo que por engano, que a lua é do tamanho de uma moeda (DESCARTES, 1961, p. 539).

A problemática cognitiva ou epistemológica da sensação, como meio ou veículo do saber, tomou toda a sua amplitude e força com o criticismo de Kant, que, em *A estética transcendental* de sua *Crítica da razão pura*, assimila a sensação à matéria heterogênea – e, por isso, denominada de “o diverso” – de um conhecimento empírico, cuja forma é constituída pelo o que ele chama de “a intuição”, encarregada, precisamente, de coordenar esse “diverso”, “conforme certas relações”, para fazer surgir “um fenômeno”, na qualidade de objeto indeterminado. Intuição que, para Kant, reside, *a priori*, no espírito e que comporta dois componentes sem os quais nenhum conhecimento empírico é possível: o Espaço e o Tempo, designados como “formas puras *a priori* da sensibilidade”.

A tradição filosófica ocidental praticamente se organizou e se definiu em função e por meio dessa problemática, ao mesmo tempo diversificando e, por vezes, opondo-se às soluções propostas. É o que o pensamento de Hegel, como maior centro de referência dessa tradição, parece atestar. Para ele, a sensação corresponde ao primeiro momento de elaboração do saber absoluto, que é a finalidade última do ato filosófico – momento da “consciência”, segundo a terminologia hegeliana, com suas três etapas sucessivas:

- “a certeza sensível” ou o saber imediato subjetivo de uma Natureza indeterminada;
- “a percepção”, na qualidade de conhecimento universal das coisas propriamente ditas como objetos determinados e identificados;

– por fim, “o entendimento” que nos faz passar das coisas às “forças”, das substâncias às causas, em resumo, ao suprassensível como sistema de leis. Por conseguinte, abre-se a série dialética dos quatro outros momentos que completam esse saber: a consciência de si, a Razão, o Espírito e, *in fine*, o Espírito absoluto como saber de si do Espírito. Sem entrar, aqui, no detalhe da demonstração, bem longe de analisar a especificidade do sentir como processo da corporeidade, Hegel inscreve a sua abordagem desse fenômeno unicamente numa gênese do espírito conhecedor.

Assim, não é surpreendente que outros sistemas filosóficos e, sobretudo, as problemáticas das ciências da Vida e do Homem tenham perpetuado essa abordagem exclusiva: por exemplo, a problemática neurobiológica intenciona dar conta do processo sensorio-motor e perceptivo por meio do simples funcionamento do mecanismo de conexão das redes neurônicas de nosso cérebro, que registra seus traços, estoca-os em “memórias” específicas e reativa-os ocasionalmente. O fenômeno sensorial se reduz, neste caso, a uma informação inscrita numa certa configuração espacial da topografia cerebral. *A fortiori*, a problemática psicológica reforça esse ponto de vista cognitivo, posto que ela considera a sensação como uma experiência da consciência para descobrir o mundo ou como um comportamento objetivo visível de reação individual ou coletiva aos estímulos do meio, com a finalidade de se adaptar. Nas duas perspectivas, introspeccionistas e behavioristas, perceber é uma forma de atividade cognitiva que visa permitir a adaptação de um sujeito ou de um grupo a seu ambiente imediato: tem como função explicar e identificar.

Tal abordagem prevalece em todas as vertentes da psicologia genética (de Piaget a Wallon) e da psicologia social (de Robert Pagès à psicologia experimental de Fraisse)<sup>90</sup>. As ciências humanas, tanto quanto as da Vida, permanecem tributárias da problemática exclusivamente cognitiva ou epistemológica do sentir, veiculada pela herança cartesiana, kantiana e hegeliana<sup>91</sup>.

- Mas sabemos também que essa problemática foi contestada, retificada e até subvertida, a um só tempo, pelos próprios psicólogos – ou, mais exatamente, pelos psicopatologistas – e filósofos, que a substituíram por uma outra perspectiva, um outro tipo de questionamento que eu chamaria de “fenomenologias existenciais”: a sensação não é mais aferida como simples reflexo enganador do ser ou como forma primitiva de conhecimento,

<sup>90</sup> Ver: FRAISSE, P.; PIAGET, J. *Traité de Psychologie Expérimentale*. Paris: PUF, 1963, em particular os volumes 6 e 9.

<sup>91</sup> Não é por acaso que todas as ciências neurobiológicas e psicológicas foram reagrupadas ao longo das últimas décadas sob a denominação significativa, porém equivocada e falaciosa, de “ciências cognitivas”, isto marca justamente a hegemonia da questão do conhecimento em relação à apreensão da experiência sensorial: sobre isso, ver as obras de Varela, em particular a sua obra escrita em colaboração com Thompson Rosch (1993).

mas como “modo de comunicação” animal, imediato e expressivo com o mundo. A terceira categoria de problemática é a que Erwin Straus (1989) nos propõe em sua célebre e importante obra, *Vom sinn der sinne* (publicada em 1935 e traduzida para o francês somente em 1989, com o título: *Du sens des sens* [Do sentido dos sentidos]), superando e deslocando a análise puramente fenomenológica de seu mestre Husserl, que, em suas lições de 1907 sobre “Coisa e espaço”, “interessava-se somente pela essência da percepção”, isto é, pela sua “ontofenomenologia”<sup>92</sup>. Straus (1989), como um bom clínico neuropsiquiatra, preocupa-se, ao contrário, em, antes de tudo, restituir e sublinhar a dimensão existencial da relação vital e da experiência primordial de inserção e de empatia que ela abrange. É por isso que ele fala do “sentir” e não “das sensações”, distinguindo-o do perceber, que é da ordem do conhecimento e não da própria existência, ou seja, implica “um mundo de coisas com propriedades fixas e cambiantes num espaço e num tempo objetivo e universal” (HUSSERL, 1989, p. 173-174, tradução nossa). A principal preocupação de Straus (1989) é romper com a problemática cartesiana que, para ele, governa toda a psicologia moderna e encontra sua ilustração mais evidente na teoria pavloviana dos reflexos condicionados: o autor denuncia não somente o postulado fundamental da teoria cartesiana das sensações, mas também todos os postulados gerais determinados pela concepção pavloviana, que dela se inspirou, encontrando-se, justamente por isso, fragilizada. A ótica cognitiva desnatura, a um só tempo, o sujeito sentiente, o mundo circundante e, mais radicalmente, a experiência sensorial imediata e cotidiana que os liga, racionalizando-os, neutralizando-os e os objetivando num discurso científico artificial e falacioso. Para compreender o autêntico ato do sentir, convém, ao contrário, considerá-lo “como um modo de comunicação” direto, selvagem e irracional com o meio, tal como aquele vivido pelo animal ao vibrar e fusionar com o ambiente natural que solicita suas necessidades. No homem, essa experiência é a da “empatia”, com origem “na apreensão de uma expressão” que nos faz aceder imediatamente o psiquismo do outro e que “possui os caracteres da comunicação, com seu movimento recíproco de aproximação e de distanciamento”, “de reunir e de separar”. Para Straus (1989), o sentir é uma relação bipolar “de compreensão simbiótica”: por isso mesmo, ele nunca cessa de ser um *Dasein*, quer dizer, segundo a tradução adotada, “uma existência com uma perspectiva”.

A problemática fenomenológica e existencial do sentir foi retomada por pelo menos dois alunos de Straus: Jacques Schott, num artigo sobre “A esfera do sentir” (publicado em

---

<sup>92</sup> No entanto, Erwin Straus (1989) observa, no prefácio da segunda edição, datada de 1955, que “algumas obras póstumas dos últimos textos de Husserl, manifestam uma convergência encorajadora” em relação aos seus próprios pontos de vista.

1993 pela revista *Nouvelles de Danse*, no volume 17, dedicado a esse tema), e, sobretudo, Henri Maldiney (1973), que, especialmente na sua bela obra *Regard, parole, espace* [*Olhar, fala, espaço*], soube explorar toda a fecundidade desse novo ponto de vista no domínio da estética da pintura e dos ritmos.

Mas sabemos também que, em certa medida, tal problemática inspirou Merleau-Ponty (1945) na sua *Fenomenologia da percepção*. Digo “em certa medida”, pois Merleau-Ponty, de um lado, cita relativamente pouco Straus, só se referindo explicitamente ao autor para trazer observações psiquiátricas, e de outro, porque ele tem um projeto teórico distinto do de Straus. Diferente dele, Merleau-Ponty não pretende denunciar os postulados cartesianos da psicologia objetiva das sensações, a fim de promover a experiência originária e empática do sentir em si, mas sim, de um lado, para sublinhar a inadequação desse conceito, revelado à luz, capital e irrecusável, da *Teoria da Gestalt* – que nos ensina que a mais elementar experiência sensorial implica sempre a discriminação de uma “figura” sobre um “fundo” e, por conseguinte, uma relação dual carregada de sentido, numa só palavra, “uma percepção”, por mais rudimentar que seja –; de outro, e sobretudo – uma vez evacuada toda tentativa de explicação puramente empirista ou psicologista, como também intelectualista ou reflexiva –, para tentar elucidar a constituição, a um só tempo, do corpo que percebe e do mundo percebido, e, por meio disto, do ponto de vista filosófico, o nascimento conjunto do ser para si e do ser no mundo. Em síntese, a ambição de Merleau-Ponty ultrapassa a intenção exclusivamente epistemológica de Straus de romper com a visão cartesiana e pavloviana das sensações e de restaurar a unidade

irredutível da experiência originária e empática do sentir: ele ambiciona interrogar e, mais ainda, descrever e analisar a gênese fenomenológica da experiência primordial que nos imerge, de modo inelutável, no mundo e que a ele nos liga, como o coração ao organismo por meio de seu movimento de diástole e sístole. Mas, como se pode notar, não é menos verdade que a abordagem de Merleau-Ponty acerca do sentir, como limite assintótico do fenômeno perceptivo, dá-se como parte da problemática desenvolvida por Straus (1989, p. 405, tradução nossa): “o sentir é essa comunicação vital com o mundo, tornando-o presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem as suas espessuras. Ele é o tecido intencional que o esforço de conhecimento buscará decompor”.

Ora, esse tecido que entrelaça inexoravelmente, de forma quiasmática, o sentiente e o sentido não é senão aquele que Merleau-Ponty (1964, p. 179-190) analisa em *O visível e o invisível*, ao mostrar que esse tecido constitui não só o próprio sentir, mas também a corporeidade inteira, o mundo que a envelope e, mais radicalmente ainda, o Ser no qual o Universo banha: o que ele chama de “a carne”, que não é nem matéria, nem espírito, nem

substância, mas elemento como a água, o ar, a terra e o fogo. Para Merleau-Ponty (1964, p. 179-190), a carne é “um protótipo do Ser, de que nosso corpo, o sensível sentiente, é uma variante extraordinária” : a sensação é reduzida a uma epifania eminente da carne, ela mesma sendo a textura do Ser “elemental”, e o artista seria aquele que teria o privilégio de exibi-la e de restituí-la.

- Ora, essa ótica fenomenológica e existencial da sensação e da criação artística é posta em causa por Deleuze, que, longe de imputá-las a esse Ser primordial, reporta-as a um devir de forças insensíveis – que o pintor torna visível, o escultor, tátil, o músico, sonoro. Deleuze (1980, p. 292) propõe-nos uma quarta categoria de problemática do sentir, que se pode qualificar de “rizomática”, uma vez que, de acordo com ele, “Devir é um rizoma”, um agenciamento ou uma conexão de multiplicidade heterogênea e variável de forças ou de intensidades significantes, percorrendo e animando a totalidade do mundo material e vivente, inorgânico e orgânico. Com efeito, diz-nos Deleuze (1991), em seu livro *O que é a Filosofia?*:

A carne não é a sensação, mesmo se ela participa de sua revelação [...] o que constitui a sensação é o devir-animal, vegetal, etc., que [num quadro pictural] monta sob as *praças de encarnado*, no nu mais gracioso, mais delicado, como a presença de um animal descarnado, de um fruto descascado, Vênus no espelho; ou que surge na fusão, no cozimento, no derramar de tons justapostos, como a zona de indiscernibilidade do animal e do homem [...]. A carne é apenas o termômetro de um devir (DELEUZE, 1991, p. 169),

o das forças invisíveis que habitam o mundo e nós mesmos. Deleuze (1991) vai mais longe ao dizer que:

o ser da sensação não é a carne, mas o composto das forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações (DELEUZE, 1991, p. 173),

que o artista tem justamente como função realizar. A composição estética, aos olhos de Deleuze (1991, p. 181), “é o trabalho da sensação” e, de maneira geral, “a única definição da Arte”.

Mas, dirão, o que são, ao certo, esses “compostos de sensações”, esse “trabalho” que elas efetuam e, mais profundamente, esse “devir” que as constitui? Para compreender bem a problemática deleuziana, convém especificar que ela procede de uma abordagem de corpo inteiramente distinta daquela proposta pelas fenomenologias de Straus, Maldiney e Merleau-Ponty, fundadas essencialmente sobre a experiência do corpo vivido. Para Deleuze (1991, p. 169-181), para além desse corpo vivido em seu envelope orgânico, há, como indicou Artaud,

“um corpo sem órgãos”, um corpo não submetido à organização que os governa: “É um corpo intenso, intensivo, percorrido por uma onda que traça no corpo os níveis ou os limites segundo as variações de sua amplitude”. Assim, explica Deleuze (1981, p. 28-35), em *Lógica da sensação*, “o corpo não tem, portanto, órgãos, mas limites ou níveis. De tal maneira que a sensação não é qualitativa e qualificada, ela só tem uma realidade intensiva que não determina mais, nela, dados representativos, mas variações alotrópicas” (que se apresentam sob caracteres diferentes e com propriedades distintas). A sensação é vibração. O ovo apresenta justamente esse estado do corpo “antes” da representação orgânica: eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas, em relação aos quais as formas são contingentes ou acessórias:

Nada de boca. Nada de língua. Nada de dentes. Nada de laringe. Nem esôfago, etc. [...]. Toda uma vida não orgânica, pois o organismo não é a vida, ele a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo, portanto, não orgânico. Assim, a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, adquire um caráter excessivo e espasmódico, rompendo os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou a emoção vital (DELEUZE, 1981, p. 28-35).

Isto é, o corpo sem órgãos é “um órgão indeterminado, enquanto o organismo se define por órgãos determinados” (DELEUZE, 1981, p. 28-35).

Esse órgão indeterminado é movido e trespassado por forças, uma potência vital que se desdobra em diferentes “níveis”, “ordens” ou “limiares”. E, como diz Deleuze (1981, p. 28-35), na esteira de Francis Bacon, “a sensação é aquilo que passa de uma ‘ordem’ a outra, de um ‘nível’ a outro, de um ‘domínio’ a outro”. Assim, “é cada sensação que se encontra em diversos níveis, de diferentes ordens ou em vários domínios. De tal maneira que não existem as sensações de ordens diferentes, mas diferentes ordens de uma só e mesma sensação. É próprio da sensação envelopar uma diferença de nível constitutiva, uma pluralidade de domínios constituintes” (DELEUZE, 1981, p. 28-35). Portanto, cada sensação é “um bloco de sensações”: ela é “irredutivelmente sintética”, tem em si uma elasticidade, uma *vis elastica* que, precisamente, torna o movimento possível. Resumindo, como afirma Deleuze (1981, p. 28-35), “não é o movimento que explica os níveis de sensação, são os níveis de sensação que explicam o que subsiste de movimento”.

Por conseguinte, o artista é aquele que, em sua obra, restitui o “bloco” chamado por Deleuze (1981) de um composto de perceptos, para sublinhar que não se tratam nem de percepções, nem de sentimentos ou afeições experimentadas por um determinado sujeito:

As sensações, perceptos e afectos são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio

um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação e nada mais: ela existe em si (DELEUZE, 1981, p. 28-35).

Nessa perspectiva, “o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensação” (DELEUZE, 1981, p. 28-35).

Ora, esse bloco ou composto de sensações pode comportar várias modalidades ou

‘variedades’: a vibração que caracteriza a sensação simples [...]; o enlace ou o corpo-a-corpo (quando duas sensações ressoam uma na outra esposando-se tão estreitamente, num corpo-a-corpo puramente ‘energético’); o recuo, a divisão, a distensão (quando duas sensações se separam, ao contrário, mas para só serem reunidas pela luz, o ar ou o vazio que se inscrevem entre elas, ou nelas (DELEUZE, 1981, p. 28-35).

Bem mais, cada bloco emerge num território que não somente engloba ou recorta territórios de outras espécies, mas também abre passagem para forças cósmicas que sobem de dentro ou que vêm de fora – para retomar os mesmos termos de Deleuze (1981, p. 28-35) –, que nos fazem passar da “endossensação” à “exossensação”.

Portanto, a perspectiva deleuziana da sensação nos remete à postulação de um devir intensivo de uma potência vital primordial ou de forças invisíveis que transbordaria os limites visíveis e as restrições do funcionamento de nosso organismo e envolveria a totalidade da própria Natureza, até mesmo do Universo. A sensação seria apenas a emanção serial e variável dessas forças que o artista seria convocado a captar para torná-las visíveis, audíveis, táteis ou olfativas. Desse modo, a quarta categoria de problemática, assim como as três outras, inscreve-se num projeto de derivação a partir de um problema filosófico mais vasto ou mais fundamental: a primeira decorre do problema da distinção do ser e da aparência, ou seja, do ser e do não ser; a segunda propõe a constituição e a validação do conhecimento humano; a terceira é deduzida do problema da comunicação vital ou da relação existencial com o mundo; a quarta enraíza-se no problema da relação com um devir intensivo, originário e cósmico. Tratam-se de problemáticas que podemos chamar de “extrínsecas”, pois o processo imanente e concreto da sensação não é radicalmente interrogado, analisado e, *a fortiori*, elucidado.

No entanto, as duas últimas categorias de problemáticas – a de Merleau-Ponty e a de Deleuze – a meu ver, podem, mesmo que relativamente divergentes, contribuir para orientar, abrir uma nova perspectiva ou suscitar interrogações e reflexões fecundas. Para mim, a problemática de Merleau-Ponty apresenta pelo menos cinco pistas interessantes a serem exploradas e aproveitadas – nem que, para isto, haja um distanciamento de seu contexto teórico e, em certa medida, de negação ou eliminação da intenção que conduziu esse filósofo,

mesmo que involuntariamente, a abri-las ou esboçá-las. A primeira das pistas é a que Michel de Certeau (1982), à sua maneira, já tinha percebido e aprofundado em seu artigo *La folie de la vision [A loucura da visão]*, como parte do número especial da revista *Esprit*, de junho de 1982, consagrado a Merleau-Ponty. Na realidade, esse título é a reprise de uma fórmula de Merleau-Ponty (enunciada em *O visível e o invisível*), onde, no âmbito de uma rigorosa e sutil análise crítica da problemática de Sartre (presente em *O ser e o nada*), ele enfatiza que a experiência da visão parece confirmar a ideia central teorizada por este filósofo, em que o ser do mundo só pode aterrar-se em si mesmo por meio de e para um olhar que não se confunde com ele e, por isso, nega-o ou, mais exatamente, seguindo a terminologia de Sartre, o “nadifica”. Como escreve Merleau-Ponty (1964),

Há uma espécie de loucura da visão que faz com que, ao mesmo tempo, eu caminhe por ela em direção ao próprio mundo e, entretanto, com toda a evidência, as partes desse mundo não coexistam sem mim: a mesa, em si, nada tem a ver com o leito que está a um metro dela – o mundo é visão do mundo e não poderia ser outra coisa. O ser é contornado em toda a sua extensão por uma visão do ser que não é um ser, que é um não-ser. Para quem coincide verdadeiramente com o olhar e se instala verdadeiramente na posição de vidente, isso é incontestável (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 104).

Em seu artigo, Michel de Certeau (1982) nos dá uma interpretação e uma justificação relativamente distinta, mesmo que intrinsecamente fiel, dessa “loucura” inerente ao processo da visão, que, para ele, é necessariamente “paradoxal”: a visão

combina a saída do *para si* da consciência com a tensão que se volta para as coisas. Esse gesto contraditório, quase barroco, alia o *não* constitutivo de um *para si* ao *sim* do *ser no mundo*. Esse paradoxo organiza a visão. Ele é a sua primeira loucura. Só se abre os olhos para as coisas tomando distância em relação ao que se busca. A visão se paga por uma separação. Ela se instaura a partir de uma ausência daquilo que ela visa, mas é possibilitada pela presença no mundo onde se produz essa divisão. A visão distingue objetos porque ela se distancia, mas a relação de visibilidade entre sujeito e objeto supõe a coexistência de ambos no interior do mundo visível (CERTEAU, 1982, p. 92-98, tradução nossa).

Michel de Certeau (1982) sublinha, muito pertinentemente, a distorção entre abertura e corte, afirmação e negação, presença e ausência, imanente à experiência da visão. Mas, como bom linguista (aluno de Greimas), ele não pôde deixar de aproximá-la e até de assimilá-la à experiência oferecida pelos jogos retóricos do discurso. Michel de Certeau (1982, p. 92-98, tradução nossa) indaga com prudência: “reconhecer na visão uma estrutura de oximoro<sup>93</sup>, a figura retórica que aproxima os contrários (como em *obscura claridade*), seria prolongar demasiadamente a meditação de Merleau-Ponty? A abertura faz coincidir a ausência e a presença numa *figura* que é, como numa dança, o *passo* essencial da percepção”.

<sup>93</sup> A esse propósito, lembremos que Anne Ubersfeld (1981) faz do oximoro a figura emblemática do teatro.



O “prolongamento” retórico que Certeau faz da análise de Merleau-Ponty é duplamente justificado: de um lado, porque o próprio Merleau-Ponty recorre de bom grado às figuras de retórica para ilustrar seu pensamento, como atesta o emprego que ele faz do conceito de “quiasma”; de outro, porque os mestres da retórica, na tradição clássica, sempre estabeleceram uma homologia e uma reversibilidade entre esta disciplina e a arte da dança, como se pode constatar, a um só tempo, em seus tratados das figuras e dos tropos, e, reciprocamente, nas obras fundamentais sobre a dança barroca. Mas isso não é o mais importante, pois Michel de Certeau não se limita a um simples “prolongamento” da análise da experiência da visão, tal como conduzida por Merleau-Ponty. Ele também recupera dois outros traços essenciais que, a meu ver, constituem a pista mais interessante já anunciada aqui. Infelizmente, Michel de Certeau não soube aprofundá-la como ela merecia.

- O primeiro traço reside na observação de que a visão não é apenas uma estrutura paradoxal, análoga ao oximoro, mas também um acontecimento que implica uma escolha e, como tal, uma história: a do vidente que “sofre” o olhar das coisas. Ao surgir no tempo, “a percepção recebe sua historicidade, seja porque ela mesma é transformada por esse instante, seja porque ela se torna um advento das coisas, a operatividade do olhar delas” (CERTEAU, 1982, p. 92-98, tradução nossa). Cada percepção é, então, “a invenção de uma temporalidade” (CERTEAU, 1982, p. 92-98, tradução nossa). Como veremos mais adiante, a temporalidade imanente decorre, a meu ver, de um fundamento ainda mais radical.

- Um segundo traço ainda mais importante, mencionado por Michel de Certeau em seu estudo sobre Merleau-Ponty, reside na recordação dessa ideia central, insistentemente repetida por este filósofo, segundo a qual a visão se apoia sobre uma fé, quer dizer, a crença, e não o saber, de que “o mundo é aquilo que nós vemos”. A abertura ao mundo visto é sustentada pelo que eu ainda não sei, mas no qual eu creio. Como nota Michel de Certeau (1982, p. 92-98, tradução nossa), “essa fé perceptiva distingue-se de todas as crenças especificadas pelo consentimento dado a objetos ou a ‘coisas ditas’ e que são do tipo: ‘eu creio que x’. Ela é para a coisa vista o que o ato de dizer é para a coisa dita”, pois o próprio ato de falar, isto é, a enunciação oral, implica uma adesão irrefletida e prévia, não ao conteúdo do enunciado e à sua verdade, mas à sua existência, ao ser da fala emitida; o que conduz Michel de Certeau (1982) a essa observação totalmente judiciosa, mesmo que, a meu ver, insuficientemente explorada:

No campo da percepção, Merleau-Ponty se junta à descoberta que, alguns anos antes e num outro contexto – em Oxford (John L. Austin, 1912-1960) ou em Cambridge (Ludwig Wittgenstein, 1889-1951) –, retoma o sistema da língua em função dos atos

que a falam e dos entrelaçados interlocutores que eles postulam ou manipulam. A fé perceptiva é o ato que ‘fala’ o sistema dos objetos vistos e que o inscreve numa rede de reciprocidades entre seres visíveis (CERTEAU, 1982, p. 92-98, tradução nossa).

Longe de ser um saber, a fé inerente à percepção é, portanto,

o gesto invisível pelo qual se articulam objetos vistos, como ato de dizer o indizível, graças ao qual se organizam as coisas ditas... Uma realidade invisível torna possível coisas visíveis, do mesmo modo com que uma organicidade não localizável da linguagem permite positivamente sucessivas de enunciados particulares (CERTEAU, 1982, p. 92-98, tradução nossa).

Mas não se trata, aos olhos de Michel de Certeau, de um simples paralelo ou de uma comparação ou analogia pedagógica entre o ato de ver e o ato de dizer, bem ao contrário, trata-se da afirmação mais nítida de uma identidade estrutural. Assim como ele escreve:

ver já é um ato de linguagem. Esse ato faz das coisas vistas a enunciação da invisível textura que as une. É a percepção de uma solidariedade invisível por meio e nos ‘termos’ de objetos vistos. Ela é fala, porém ainda silenciosa. Ela já é da ordem da linguagem, já representa um estágio mudo que precede sua etapa verbal (CERTEAU, 1982, p. 92-98, tradução nossa)

e que permite, por isso mesmo, segundo Merleau-Ponty, o nascimento do pensamento.

Essa identidade entre ver e dizer é tal que poderíamos, aliás, afirmar reciprocamente, como sublinha Michel de Certeau (1982),

que uma experiência visual sempre assombra a linguagem verbal. Ela é a infância [no sentido etimológico de *infans*, ela ainda não fala] que a linguagem recalca e que não cessa de retornar, de modo que é preciso subir (ou descer) até lá, nessa visão apagada pelo discurso verbal, mas instauradora da estrutura que ele repete, para apreender, em sua cena primitiva, a conversa entre a língua e o real. Essa cena permanece sendo o teatro da vida cotidiana, sua paisagem banal (CERTEAU, 1982, p. 92-98, tradução nossa).

Em resumo, “o mito visual da linguagem se conta na percepção muda de cada dia” (CERTEAU, 1982, p. 92-98, tradução nossa).

Michel de Certeau (1982) parece discernir, na experiência da visão – para além das formulações sedutoras, porém muitas vezes ambíguas, de Merleau-Ponty –, a relação estrutural comum entre ver e dizer, e, de modo mais geral, entre perceber e o ato de enunciar. No entanto, ele não desvenda o suficiente o cerne constitutivo e explicativo dessa estrutura comum, ou seja, a natureza e a função específica do processo que a realiza. Michel de Certeau abre uma primeira pista sem percorrer a totalidade de seu trajeto.

Merleau-Ponty fornece-nos, a meu ver, o esboço de outras pistas suscetíveis de completar e enriquecer a pista precedente: são as que decorrem não mais da análise da experiência da visão em si, mas da *teoria* do “quiasma” que a ela se associa. Assim, podemos distinguir uma segunda pista na própria ideia de quiasma aplicada ao fenômeno perceptivo,

pois o que é um quiasma senão uma correspondência cruzada, quer dizer, a interferência de uma dupla relação de similitude? Isso, com efeito, implica duas coisas: de um lado, um duplo processo de projeção de simulacros, como equivalentes ou metáforas; de outro, um dispositivo que os torna solidários e, de certa forma, consonantes. Ao propor esse modelo quiasmático, Merleau-Ponty nos deixa entrever, na raiz da experiência perceptiva, um sistema móvel, porém reticular, de simulação.

Bem mais que isto – eis aqui, a meu ver, uma terceira pista que oferece um interesse ainda maior para a reflexão acerca da dança –, uma das principais modalidades desse quiasma, mencionada por Merleau-Ponty, é a da correlação e da complementariedade inelutáveis, necessárias e permanentes entre aquele que vê e o visto, e, de modo mais geral, entre aquele que percebe e o percebido, o ativo e o passivo. Esse quiasma que eu chamo de “intrassensorial” – visto que situado no interior do funcionamento de um único órgão do sentido, que Straus judiciosamente evidenciou, mostrando o papel decisivo do “ressentir”<sup>94</sup> em todo sentir –, por mais simples que seja, revela-nos, como veremos mais adiante, que o processo de autoafecção inerente à matriz vocal governa, na realidade, toda percepção e, ao mesmo tempo, explica sua dimensão necessariamente expressiva.

É o que confirmam duas outras modalidades do quiasma igualmente sugeridas, mas não teorizadas, por Merleau-Ponty, e que aparecem, por isso mesmo, como duas pistas suplementares a serem aprofundadas: de um lado, a correspondência e a reversibilidade entre os movimentos de fonação e de audição, entre a voz articulada e a voz escutada, ou seja, entre vocalizar e perceber, falar e ver; de outro, “a sinergia” que governa as relações entre os “sentires” de corpos visíveis diferentes no jogo da intercorporeidade. Essas duas formas de quiasmas confirmam não apenas a ideia já evocada por Michel de Certeau ao “prolongar” o texto de Merleau-Ponty – de que a visão funciona como processo de enunciação oral –, como também a minha própria hipótese da “transvocalização”, como matriz de toda corporeidade expressiva e, portanto, de uma dinâmica de diferenciação e de autoafecção imanente a toda percepção. Essas cinco pistas atestam que, longe de ser estéril, a problemática de Merleau-Ponty deve ser não somente levada em consideração, mas também ampliada e aprofundada, mesmo se, para isto, como Deleuze bem notou, convém reorientá-la ou deslocá-la, rejeitando os postulados ontológicos e metafísicos da fenomenologia.

A meu ver, a crítica de Deleuze sobre o uso que Merleau-Ponty faz do conceito de “carne” é completamente oportuna: não só a “carne” não constitui de fato a sensação, como

---

<sup>94</sup> [Nota da tradutora]: No texto original, o autor utiliza a palavra, também grafada entre aspas, *pathique*. Ver nota de rodapé n. 84.

seu próprio funcionamento deve ser reinterpretado, uma vez que ela não aparece mais como o tecido “elemental” e a epifania do Ser, e sim como tecido e epifania do devir heterogêneo e selvagem de um rizoma. Para ser mais preciso e exaustivo, creio ser necessário transmitir e explorar a abordagem deleuziana da sensação em três pontos que, na realidade, inscrevem-se na esteira das cinco pistas traçadas precedentemente.

- A primeira concerne ao questionamento do conceito de corpo orgânico e, por conseguinte, do conceito de “corpo próprio” vivido psicologicamente, ao qual a fenomenologia de Merleau-Ponty demasiadas vezes fez referência. Por certo, se, algumas vezes, Merleau-Ponty empregou o conceito de “corporeidade” para significar, além de seu enraizamento no mundo, sua relativa transgressão perante o circuito anatômico e, deste modo, o caráter ilimitado de seu poder, ele infelizmente permanece fiel à descrição fenomenológica da experiência psicológica do corpo próprio, considerado como ser supremo. Ou seja, Merleau-Ponty não foi até o fim do trabalho de desconstrução realizado em *O visível e o invisível* e não soube perceber que o reconhecimento da natureza quiasmática da sensorialidade inelutavelmente conduzia a uma espécie de implosão da autonomia ontológica dos órgãos e, *in fine*, à assimilação da corporeidade a uma simples rede de intensidades diversas e específicas – como Anton Ehrenzweig evocou e Deleuze teorizou por meio da definição do modelo rizomático.

- A escolha de Deleuze pelo modelo rizomático implica também, de modo concomitante, o postulado da substituição do Ser originário e elemental, proposto por Merleau-Ponty, por um devir primordial e generalizado. Eis aí, a meu ver, o segundo ponto positivo da abordagem deleuziana da sensação: ao inscrevê-la num devir perpétuo, ele a define essencialmente como pura e simples variação de intensidades, e não como impressão estática, circunscrita e homogênea. Deleuze confirma, portanto, a ideia que formulávamos, de acordo com a qual sentir é um processo de variação, quer dizer, a efetuação de uma diferença sempre autoafetiva, em uma só palavra, de uma dinâmica de projeção de uma dualidade<sup>95</sup>.

- Por conseguinte, como vimos, toda sensação é necessariamente elástica e, de certa forma, contém a chave não apenas de seu movimento, mas de todo movimento, o que constitui, para mim, um terceiro ponto positivo, sem dúvida o mais revelador e o mais fecundo para nossa compreensão da dança: ao afirmar o caráter “sintético” de toda sensação, ao designá-la como “bloco de sensações” que o artista restitui em sua obra na qualidade de

---

<sup>95</sup> A este respeito, assinalo que é esse processo de variação que, para Deleuze, parece colocado em valor pela arte de atuar e pelas encenações do grande ator italiano Carmelo Bene. Remeto à análise feita por Deleuze (1979), escrito justamente em colaboração com esse ator.

“composto de perceptos e de afectos”, excedendo a experiência vivida, Deleuze, sem saber, nos conduz a indagar a natureza e o motor do movimento imanente do sentir. Por esta razão, longe de me contentar em reportá-la ou imputá-la ao postulado filosófico de um Devir universal e primordial, como Deleuze o faz, fico tentado a procurar a razão da sensação no próprio processo sensorial, que sempre se oferece como um chamado silencioso, como a espera e, por isso, como o desejo secreto de um futuro fictício. Afinal, não foi Deleuze (1991, p. 185) que escreveu: “toda sensação é uma questão, mesmo se o simples silêncio a responde”?

Daí, minha tentativa de proposição de uma outra problemática que, ao contrário das quatro categorias precedentes, é puramente “intrínseca”, pois inteiramente centrada no próprio fenômeno sensorial. Ora, se recapitularmos os aprendizados decorrentes de nossa reflexão crítica acerca das problemáticas examinadas, se atarmos os fios interessantes observados no novo das reflexões de Merleau-Ponty e de Deleuze, somos conduzidos a afirmar, em primeiro lugar, que a sensação não é simplesmente um estado receptivo ou impressivo, um fenômeno meramente estático, e sim, bem mais, um processo paradoxal e, no limite, contraditório, posto que, no seu interior, ele necessariamente conecta uma face *pathique*<sup>96</sup> ou passiva e uma face ativa, uma abertura e um fechamento, uma presença e uma ausência, uma modalidade sensorial e outras modalidades sensoriais, a sensorialidade (ou o próprio sentir em sua inteireza) e a enunciação oral (ou a fala), a dimensão singular de uma corporeidade e as ressonâncias específicas das outras corporeidades. Mais do que emanção ou produto autônomo de um órgão, a sensação se oferece como um instável jogo de interferências de distorções múltiplas e heterogêneas, o que já engendra pelo menos duas condições de possibilidade: a primeira é a subversão profunda do determinismo orgânico do corpo anatômico tradicional, assim como de seu disfarce psíquico e fenomenológico, o “corpo próprio”, por uma “corporeidade intensiva, espectral e reticular”, que cada um de nós modula conforme a especificidade de sua dupla história – cultural e individual. Mesmo consecutiva à precedente, a segunda é relativamente menos apreendida e, *a fortiori*, menos compreendida, porém mais rica de efeitos teóricos e práticos, a saber, a existência, no cerne de nosso sentir, de um poder ilimitado de mudanças ou variações, quer dizer, de uma variabilidade e uma mutabilidade incessantes e, por isso mesmo, de uma temporalidade imanente e intrínseca, que faz da visão ou da mais simples audição, uma passagem, ou melhor, um movimento escondido.

---

<sup>96</sup> [Nota da tradução]: Sobre o uso e possíveis sentidos do termo *patique*, remeto à nota de rodapé n. 84.

Porém – segundo ponto essencial de minha problemática –, esse movimento intrínseco não é neutro, ele tem uma qualificação, de certa forma, funcional: não é a simples manifestação intensiva de uma força invisível, oriunda de um Devir vital e cósmico, como Deleuze postula. Essa força, na realidade, tem seu motor e sua razão de ser num processo radical e permanente de projeção, como desdobramento fictício de um simulacro ou “clone” virtual, isto é, como mecanismo de simulação. É o que atesta, a meu ver, o funcionamento quiasmático generalizado que rege a totalidade do sistema sensorial, por meio do qual se revelam não apenas um jogo ilimitado de interferências de projeções diversas – a um só tempo, no interior da sensação, entre sensações de órgãos diferentes, com o dizer da fala ou da escrita e entre corporeidades distintas –, mas também, e sobretudo, a impulsão motora, o apelo desse jogo de simulação que as anima. E, sem nenhuma dúvida, encontramos a prova e a ilustração mais flagrante disso, antes de qualquer coisa, na terceira modalidade quiasmática (que chamei de “para-sensorial”), pois ela articula e assimila nosso sentir e o que lhe aparece *a priori* como totalmente estrangeiro e até mesmo antinômico: o ato de enunciar oral e escrituralmente, ou seja, a fala e a escrita, a meu ver, confundidas erroneamente sob o termo ambíguo e abstrato de “linguagem”. A enunciação, com efeito, é possibilitada por um processo paradoxal de projeção (*shift out*), que os linguistas traduzem habitualmente pelo termo de “debreamagem” e que consiste em emitir e agenciar unidades linguísticas fonéticas ou escriturais em enunciados suscetíveis de serem acreditados como “realidades-substitutas” de seu emissor, de suas ações, de seu ambiente material, dos outros, do espaço e do tempo no qual ele vive e, *a fortiori*, de tudo o que ele pode imaginar, em uma só palavra, como simulacros críveis<sup>97</sup>. Dessa forma, o ato de enunciação envolve realmente uma crença da mesma ordem daquela que torna possível o ato teatral: o enunciado é, nesse sentido, o arquétipo e o protótipo dos simulacros e, por consequência, da cena teatral primordial, do modelo teatral originário.

Esse processo de simulação constitui precisamente o motor de nosso sentir como também o fundamento da “fê perceptiva” que lhe é inerente. Como nos revela o quiasma “intrassensorial”, imanente ao funcionamento da sensação em si, cada categoria orgânica do sentir – quer dizer, cada visão, audição, taticidade, gustação ou olfação e, *a fortiori*, cada movimento – nunca é simples, homogênea e unívoca: ao contrário, ela sempre compreende uma dupla face, uma dupla vetorialidade ou, se preferirmos, à maneira de Merleau-Ponty,

---

<sup>97</sup> Lembrando que Greimas e Courtés (1979) distinguem três grandes categorias de “debreamagens”: actancial (enunciativo e enuncivo), espacial e temporal, com, também, a possibilidade de “debreamagens internas”, quer dizer, debreamagens no sentido conotativo (narrativa na narrativa, diálogo no diálogo, etc.). Buscar: “Debreamagem”.

uma reversibilidade bipolar, ou uma bipolaridade reversível, entre uma modalidade ativa e uma modalidade passiva. Todo sentir é um ressentir. Straus (1989) e Maldiney (1973) afirmam que ver é ser vidente-visto, ouvir é ser ouvinte-ouvido, tocar, tocante-tocado, etc. Cada acontecimento sensorial constitui, antes de ser a descoberta de um objeto reconhecido e identificado, um encontro, a um só tempo, vivido passiva e ativamente com a materialidade bruta do que nos circunda. Assim, toda apreensão do ambiente, por cada um de nossos sentidos, é movida por uma espécie de bivalência qualitativa que inscreve, na nossa corporeidade, a efigie afetiva, passiva e ativa, estática e dinâmica de uma alteridade: cada sensação faz surgir, nela mesma, uma espécie de reflexo virtual, um simulacro dela própria, portador de certo gozo. Ela produz ou suscita, “na redobra” ou “*en abîme*”, a presença gratificante de um duplo fictício e anônimo no seio de nossa corporeidade. Por exemplo, cada vez que minha mão percorre qualquer superfície material – orgânica ou não, de um “corpo” estrangeiro ou de minha própria corporeidade –, acreditando descobri-la e conhecê-la na sua objetividade por meio de tal exploração, ela produz e desenha simultaneamente o esboço, em filigrana, de outra mão imaginária, que é “ressentida”, imposta afetivamente e não mais apenas cognitivamente – quer dizer, como reveladora de objetos identificados. Em síntese, como acabamos de ver, o funcionamento da sensação é semelhante ao processo de enunciação graças a um mecanismo pulsional de debreagem imanente e virtual de uma entidade fictícia que, de certa forma, duplica-a, constituindo seu eco afetivo ou “*pathique*”<sup>98</sup>.

Esse desdobramento autoafetivo não é senão aquele inerente à matriz vocal que, por sua vez, é não apenas o suporte e o vetor da enunciação oral, isto é, da fala, mas também, e sobretudo, o que rege e funda, na condição de fenômeno de “transvocalização”, a expressividade integral, embora plural ou diversa, de nossa corporeidade. Eis, aqui, o terceiro ponto ou parte de minha teoria: toda sensação é necessariamente, a um só tempo, “expressiva” e enunciativa, uma vez que deriva de uma mesma dinâmica imanente de diferenciação autoafetiva<sup>99</sup>, em uma só palavra, de um mesmo processo corporal e singular de simulação. O desejo de se projetar numa analogia virtual, move simultaneamente, articulando-os, os nossos modos de sentir, expressar e dizer: longe de se oporem ou, em último caso, se contradizerem, eles se alimentam de uma mesma pulsão e realizam o mesmo jogo corporal de projeção especular ou de desdobramento fictício – aquele que define e caracteriza nosso “imaginário radical”. Há, portanto, um emaranhamento ou uma imbricação subterrânea,

<sup>98</sup> Sobre o uso e possíveis sentidos do termo *pathique*, remeto à nota de rodapé n. 84.

<sup>99</sup> Remeto, neste ponto, à minha definição quadripolar do conceito de “expressividade”, presente em meu livro *L'expressivité du corps: recherches sur les fondements de la théâtralité*. Paris: Éditions Chiron, 1986.

secreta e sutil da sensação, da expressão e da enunciação, dado que elas são todas as três habitadas, animadas e permeadas pela mesma força singular e permanente de produção incessante de ficções.

Como nos revela, desta vez, o quiasma “intersensorial”, que sublinha a correspondência cruzada de todos os sentidos entre si, as ficções produzidas em cada órgão sensorial não somente ressoam sobre as ficções que surgem em outros órgãos, mas também modificam suas naturezas ou modalidades para criar uma espécie “de imaginário segundo” ou de “metaficção”. Assim, a expressão de Claudel, “o olho escuta”, deveria ser interpretada como o reconhecimento não de uma simples interferência, influência, perturbação ou desvio externo do exercício da visão pela audição, mas da produção, na própria sensação visual, de um simulacro outro, híbrido e singular, determinado pelo imaginário específico da recepção auditiva, que é, a um só tempo, mais difusa, mais evanescente ou fugaz, mais sutil e, sobretudo, inteiramente temporalizada: investido pela temporalidade auditiva, meu olhar apreende o espaço por meio e por causa de um simulacro que o desconstrói, rompendo a sua continuidade e fixidez aparentes por obra do jogo frágil e instável da descontinuidade do material sonoro. De certa forma, o olho é subvertido em seu trabalho de simulação interna por um ouvido virtual que lhe impõe a nova ficção estranha de um visível insólito que, paradoxalmente, está a ouvir. Em resumo, todas as nossas sensações não se contentam de se entre-responder ou de ressoar umas com as outras, elas tecem, entre si, uma textura corporal fictícia e instável que habita e duplica, semelhante ao ato de enunciação, nossa corporeidade aparente, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, uma dimensão expressiva.

Há, dessa maneira, uma conjugação dos quatro quiasmas (o quarto apontando os jogos sensoriais e expressivos da intercorporeidade), por assim dizer, um quiasma dos quiasmas ou, melhor ainda, “um meta-quiasma”: se o quiasma “para-sensorial” permite uma melhor compreensão do funcionamento dos outros três, todos eles só encontram seu real e derradeiro fundamento num processo comum e autoafetivo de simulação ou de projeção virtual de ficções que os constitui e, de modo simultâneo, produz nossa expressividade. Designar essa nova abordagem da sensação como teoria enunciadora ou enunciativa<sup>100</sup> do sentir pode suscitar confusão em razão do permanente mal-entendido acerca do conceito de “enunciação”, associado habitual e prioritariamente à sua função exclusivamente linguística de escolha e de ordenamento de signos, e não de mecanismo de debreagem. Portanto, parece-me preferível nomeá-la doravante de “teoria ficcionária” da sensação. Denominação que oferece, a meu ver,

---

<sup>100</sup> Esses dois qualitativos se referem, obviamente, à distinção feita por Greimas e Courtés (1979) entre as duas formas de “debreagem actancial”.



a vantagem de melhor destacar a dinâmica criadora de ficção que anima nossa corporeidade sentiente e, ao mesmo tempo, sua articulação profunda, indissolúvel e, como tal, central e essencial com nosso imaginário radical.

É evidente que essa articulação – e, sobretudo, a dinâmica criadora que a constitui – encontra sua manifestação mais vibrante e intensa no ato de dançar. Se a corporeidade é de fato uma dinâmica de metamorfose incessante, determinada, de conjunto, por meio de um permanente jogo autoafetivo ou autorreflexivo de tecedura e destecedura da temporalidade, e se, de outra parte, ela é diálogo permanente e conflituoso com a gravidade, logo ela não pode deixar de se alimentar e de ser fundamentalmente movida pelo mecanismo ficcionário da sensação. A diversidade e a intensidade das sensações produzidas pela mobilidade do dançarino, as múltiplas formas posturais e gestuais de sua luta com a gravidade, as flutuações de suas pulsões e de seus afetos constituem, a meu ver, a fonte de uma “cinesfera fictícia” que assombra e sobredetermina a cinesfera visível, por meio de toda a sua força de debreagem ou de projeção, a um só tempo, enunciadora e expressiva. Para ser mais exato, o movimento executado pelo dançarino é sempre o prolongamento ou a força visível, a parte emergida do que produz e “trabalha” o processo imanente do sentir que o apoia e, no sentido literal, o “promove”, encontrando sua condição de possibilidade na relação que a corporeidade do dançarino entretém com a gravidade, ou seja, na disposição singular do sistema dos músculos gravitacionais – que Hubert Godard (1995, p. 224) designa por “pré-movimento”. Assim, longe de apenas especificar um movimento que lhe seria exterior ou estranho, a sensação, na realidade, é o laboratório que o molda, modula e individualiza por meio de sua maneira de jogar com a dinâmica de projeção ficcionária que dela é o motor originário. Nesse sentido, fico tentado a reinterpretar, à minha maneira, a célebre fórmula de Aristóteles: “é porque ele deseja, que o ser vivo se move” (ARISTOTE, 1966), dizendo que este desejo, com efeito, é somente o processo ficcionário que constitui e determina nosso sentir. Ou seja, o devir imanente da projeção virtual da sensação engendra o devir do movimento visível do dançarino, ele tem, desse modo, ainda mais “qualidade” quando consideramos que advém de uma sensorialidade mais rica e mais “trabalhada”, quer dizer, que comporta uma rede mais variada e mais complexa de ressonâncias ou de harmônicas fictícias. Assim se explica a aura poética que envolve e emana da dança dos melhores artistas ao interpretarem as escritas coreográficas mais bem concebidas e compostas, tocando de forma direta e estimulando de maneira imediata os imaginários dos espectadores atentos. Em suma, o trabalho sensorial múltiplo, complexo e sutil do dançarino veicula e carrega em si um poder ficcionário originário que ele exhibe, desenvolve e explora pela sua simples performance cênica.

Obviamente, tal abordagem acarreta uma profunda reviravolta em nossa visão e em nossa prática da dança. Na realidade, ela abre três perspectivas de pesquisa: a primeira, no plano do processo de criação, nos campos da concepção, da composição e da execução, dado que essas três maiores dimensões espetaculares da dança – expressividade, teatralidade e musicalidade – são os efeitos do poder ficcionário originário, do *nexus* radical e permanente entre sensação e imaginário. Toda sensação é sempre, a um só tempo, enunciadora e expressiva, uma vez que é fundamentalmente dinâmica pulsional imanente de diferenciação autoafetiva. Mas a sensação também é simultaneamente musical, em função da temporalidade pulsativa e rítmica que ela implica, assim como é, ao mesmo tempo, mais ou menos teatral, a depender da força de distorção efetuada pelo jogo especular de sua autoafecção. Logo, para mim, é a maneira como o dançarino considera e modaliza o trabalho da sensação que determina a qualidade da criação do coreógrafo.

A segunda perspectiva de pesquisa advém da precedente, pois a consideração e a modalização do trabalho sensorial envolvem uma formação específica dos intérpretes. Em outros termos, a nova abordagem do sentir convoca uma transformação radical da preparação corporal e psíquica dos dançarinos, e, ao mesmo tempo, da relação pedagógica que a possibilita, pois daqui em diante ela estará interessada não na forma do movimento, mas na qualidade do sentir.

Visto que, de um lado, essa relação pressupõe o uso da palavra, e de outro, toda percepção espetacular se concretiza numa enunciação profana ou especializada, nossa teoria ficcionária do sentir alcança necessariamente numa terceira perspectiva de pesquisa: a da transformação do discurso de e sobre a dança, ou, mais exatamente, a da maneira como a enunciação oral ou escritural da percepção dessa prática pode se articular com o processo imanente de debreagem de sua produção no sentir do artista.

Três perspectivas imensas, quase indefinidas, pois abertas para o que Valéry (1960, p. 1342) muito justamente chama de “o infinito estético” do trabalho do artista.

## REFERÊNCIAS

- ARISTOTE. *De l'âme*. Paris: Les Belles-Lettres, 1966. t. 3.
- BERNARD, M. *L'expressivité du corps: recherches sur les fondements de la théâtralité*. Paris: Éditions Chiron, 1986.
- CERTEAU, M. La folie de la vision. *Esprit*, p. 92-98, juin. 1982.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981. t. 1.
- DELEUZE, G. Un manifeste de moins. In: BENE, C.; DELEUZE, G. *Superpositions*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. p. 85-131.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Milles plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la Philosophie? = O que é a Filosofia?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- DESCARTES, R. 6es réponses aux objection aux méditations métaphysiques. *Oeuvres choisies*. Paris: Éditions Gallimard, 1961.
- GODARD, H. Le geste et sa perception. In: GINOT, I.; MICHEL, M. (org.). *La danse au XXème siècle*. Paris: Bordas, 1995. p. 224-229.
- GREIMAS, J.; COURTÉS, J. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette-Université, 1979.
- HUSSERL, E. *Chose et espace. Leçons de 1907*. Traduction: Jean-François Lavigne. Paris: PUF, 1989. (Collection Épiméthée)
- MALDINEY, H. *Regard, parole, espace*. Paris: L'Âge de l'Homme, 1973.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard, 1945.
- STRAUS, E. *Du sens des sens*. Contributions à l'étude des fondements de la Psychologie. Traduction: Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand. Grenoble: Jérôme Millon, 1989.
- THOMPSON, E.; ROSCH, E. *L'inscription corporelle de l'esprit*. Sciences cognitives et expérience humaine. Paris: Éditions du Seuil, 1993.
- UBERSFELD, A. *L'école du spectacle*. Lire le théâtre. Paris: Éditions Sociales, 1981.
- VALÉRY, P. *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1960. v. 2.

## UNIDADE II – O PROCESSO DE CRIAÇÃO COREOGRÁFICA

### 1. Dança e texto: dançarinos e tensores ou por uma leitura coreográfica dos textos<sup>101</sup>

Os textos literários, poéticos e filosóficos inegavelmente constituem uma das fontes privilegiadas da criação coreográfica contemporânea. Conhecemos a predileção com a qual (e, por vezes, não sem vaidade e complacência) os coreógrafos de hoje evocam, no programa de seus espetáculos, a emoção ou a iluminação que neles provoca a leitura de um relato, um romance, um poema, um diário íntimo, uma correspondência ou um ensaio: na maior parte do tempo, eles citam um parágrafo, algumas frases ou versos que os fazem vibrar intensamente e de onde eles acreditam poder tirar uma ideia forte, descobrir imagens insólitas e comoventes, enfim, algo que neles suscita uma vivência singular, geradora de um novo desejo coreográfico. Aqui, contentar-me-ei de lembrar, à título ilustrativo, o poder de indução dos poemas de Saint-John Perse para Dominique Dupuy, do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, ou de *Crime e castigo*, de Dostoievski, para Catherine Diverrès, da *Odisséia*, de Homero, ou de *De l'ironie* [Da ironia], de Jankélévitch, para Georges Appaix, da obra de Beckett para Maguy Marin, de *Mitologias*, de Barthes, para Jean Gaudin, de *O misantropo*, de Molière, para Charles Créange, de *Carta do monte ventoso*, de Petrarca, para Daniel Larrieu, dos poemas de Edith Sitwell para Régine Chopinot, dos de Francisco Quevedo para Anne Teresa de Keersmaeker, de *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, para François Verret, etc.

Todas essas obras pertencem a gêneros bem diferentes e mesmo se elas inspiraram e fecundaram a sensibilidade, o imaginário e o pensamento coreográfico de todos esses criadores, foram apreendidas apenas pelas leituras, *a priori*, singulares e bastante diversas, em razão das personalidades de cada coreógrafo e de suas diferentes trajetórias históricas e culturais. Mas, olhando bem, e isso não deixa de ser paradoxal, constatamos, ao contrário, que a maioria dos criadores lê os textos a partir de uma, ou duas, mesma grade intangível. Eles parecem só poder abordá-los e desfrutá-los reduzindo seu conteúdo e sua forma linguística à mera busca afetiva e intelectual do sentido, às simples dimensões semântica e expressiva da mensagem enunciada. Para se convencer disto, basta reportar-se aos textos de apresentação que figuram nos programas, por meio dos quais os coreógrafos tentam senão justificar, pelos menos esclarecer suas escolhas de leitura dos textos fontes: em geral, eles se contentam em sublinhar seja a força ou o impacto da emoção sentida, seja a riqueza da ideia, seja a potência

---

<sup>101</sup> Texto publicado na revista *Marsyas*, n. 34, p. 32-36, juin. 1995.

das imagens sugeridas. Curiosamente, eles não evocam, jamais ou quase, o fato de que essas leituras foram realizadas por olhares insólitos, trabalhados pela sensorialidade e pela motilidade sutil de uma corporeidade dançante, e não por uma visão contemplativa, passiva e distanciada do olhar de um leitor, cujo corpo não tem outra experiência senão a das práticas utilitárias cotidianas, que ignora a complexidade e a fineza da criação ou do engajamento concreto na atividade artística. Nesse sentido, os coreógrafos parecem, para mim, desconhecer não só o privilégio e a originalidade de seu estatuto corporal, mas também a especificidade e a extensão quase ilimitadas do poder que ele lhes confere no tratamento da materialidadetextual. É o que eu gostaria de tentar demonstrar aqui ao esboçar os contornos e as modalidades práticas de uma leitura propriamente coreográfica dos textos, tentando abrir para os coreógrafos uma nova via de exploração do campo linguístico e, portanto, da composição e da criação.

Para isso, convém lembrar que um texto não é uma realidade monolítica, mas uma elaboração complexa, sedimentada ou, como escreveu Barthes (1973), folheada: na condição de processo e produto linguístico, ele constitui uma espécie de “tecido” cuja trama entrelaça vários fios simultaneamente, expande-se e se enriquece por meio do emaranhamento de estratos heterogêneos. Na realidade, o texto comporta tantos estratos que o olhar do leitor pode diversificar sua perspectiva e sua demanda em relação à essa materialidade significativa. Logo, um texto pode suscitar várias abordagens mais ou menos intrincadas. Para facilitar a compreensão, distingo pelo menos cinco abordagens principais.

1. A primeira, a mais evidente e desperdiçada, é, sem dúvida, a abordagem semântica: neste caso, o texto é apreendido apenas pelo sentido e/ou significações que veicula, que podem denotar a originalidade de uma situação psicológica ou social, de uma história ou de um destino individual ou coletivo, de uma relação intersubjetiva dramática ou cômica, de um ou vários personagens, de um pensamento – subjacente ou desenvolvido –, de uma narração, etc. É fácil fazer corresponder essas diferentes ocorrências com numerosos exemplos coreográficos. Por outro lado, o que me parece mais interessante sublinhar é o uso que o coreógrafo faz do sentido interpretado ou das significações enunciadas. No caso de leitura semântica, o coreógrafo parece confrontado a três soluções ou possibilidades de trabalho artístico: figurar, ilustrar, imagear o sentido, traduzindo-o por meio de uma rede de formas ou figuras visíveis, imediatamente identificáveis; significar e/ou simbolizar o sentido por meio da instauração de um processo cognitivo indireto de associação de ideias, suscitado na consciência do espectador. O que é dado a ver na apresentação cênica das corporeidades dançantes tem, portanto, apenas um propósito de inteligibilidade e só parece servir para

substituir um sentido primeiro hegemônico – o entendimento do espectador é mais solicitado do que seu olhar; por fim, exprimir uma tensão afetiva ou pulsional subjacente ao sentido do texto. Neste caso, as modalidades coreográficas são de ordem não somente mímica e fônica, mas temporal e rítmica, pelo uso privilegiado de acelerações ou de desacelerações, de extensões ou de flexões, de quedas ou de saltos e, mais amplamente, de rupturas. Assim, o sentido inteligível do texto induzido pela leitura se converte numa intensidade afetiva, sensorial e cinestésica, como disparador de um sentido segundo. É, parece-me, o que se produz em *May B.*, de Maguy Marin, que transmuta a significância da textualidade beckettiana em sequências motoras insistentes e expressivas, evocando supostamente o estado de abandono radical.

2. Mas, para além do modo de tratamento semântico da fonte textual, o coreógrafo pode também optar por um segundo tipo de leitura, que eu qualificaria de estética, no sentido tradicional da palavra, definido por Kant (1965, p. 49), quer dizer, como modalidade de um julgamento de gosto e, por isso mesmo, subjetivo, ligado a um sentimento de prazer desinteressado, proporcionado pelo o que acreditamos ter que chamar de “o belo”. Essa leitura se apegua, antes de tudo, ao “prazer do texto”, à jubilação provocada pela qualidade literária do agenciamento escritural ou de sua orquestração linguística, para resumir, à sua dimensão formal, ao mesmo tempo plástica e musical ou, se preferirmos, figural e regozijante – como preconizou Roland Barthes. Neste caso, ao que parece, o coreógrafo é incitado a operar a translação e a conversão do gozo da experiência visual, auditiva e intelectual da leitura no gozo de sua materialização igualmente visual, auditiva e significativa de formas humanas motoras individualizadas, em relação a um desenho cênico, a um cenário, a figurinos, a objetos, à iluminação e a um contexto sonoro. Por exemplo, tal modo de leitura e de conversão é realizado no espetáculo de Daniel Dobbels (1991), *Et le ciel reste intact*, por meio do jogo simultâneo de pronúncia pelo próprio coreógrafo de um texto de sua autoria. Dessa forma, a colusão e a conivência são reforçadas pela imbricação da voz desse escritor-coreógrafo, das vozes fictícias de seu texto, de seu próprio imaginário e de sua visualização musical por meio da escolha conjunta de um estilo de escritura coreográfica, de uma partitura musical (*As sete últimas palavras de Cristo na cruz*, de Haydn) e de uma cenografia.

3. Esse modo de leitura se acompanha muito frequentemente – é o caso para Daniel Dobbels – de um terceiro modo de tratamento que podemos qualificar, por falta de um nome melhor, de poética ou ficcionária (quer dizer, criador de ficções), para designar não a dimensão do prazer sensorial e afetivo do texto, mas o seu poder de indução imaginária. Nesta ótica, o texto serve essencialmente de catalizador de “imagens”, no duplo sentido da palavra,

distinguido por Bachelard (1942, p. 23-24, 1948, p. 3-4)<sup>102</sup>, a saber, a imagem percebida da realidade e a imagem imaginada ou ficção criada como produto irreal. O texto solicita, então, a imaginação reprodutora e “o imaginário” criador (no sentido conferido por Sartre) ou a “imaginação imageante”. O olhar do coreógrafo percorre o texto sem se deter na significação, nem no seu caráter formal e estético, mas na sua força imageante. A proliferação de imagens de todas as ordens torna-se o cerne e o disparador de seu projeto coreográfico. Aqui, toda a dificuldade reside no risco, de um lado, de enfraquecer a imagem imaginada na imagem visível dada a perceber (por exemplo, figurar as imagens oníricas e sua dinâmica evanescente sobre e no contexto material e espacial de uma cena); de outro, sufocar a linha criadora desse projeto imaginário na profusão incontrolada de imagens disparates. Desse modo, ainda a título de exemplo, a leitura que Pina Bausch faz de *Macbeth* converte-se no pretexto para uma justaposição de imagens heteróclitas visíveis do medo, atenuando a intensidade imaginária própria ao texto de Shakespeare.

4. Mas sabemos também que o texto não é somente gerador de imagens, de significações, de sensações e de afetos. Ele é igual e simultaneamente, pelo seu simples agenciamento linguístico e discursivo, produtor imanente de forças. Assim, fora ou para além desses três tipos de tratamento da textualidade, existe um eventual quarto modo de leitura que chamo de pragmático, uma vez focalizado na dinâmica do poder linguístico e discursivo, na capacidade de ação sobre o leitor, e que decorre da simples estrutura gramatical, lógica e retórica da obra lida. A atenção do coreógrafo-leitor é, aqui, como que atraída, cativada, capturada não pelo conteúdo significativo e imageante ou pela forma estética do enunciado, mas pelo próprio ato de enunciação, na qualidade de dispositivo performativo de sua produção, tal como evocaram John L. Austin (1970), John Searle (1972), Oswald Ducrot (1984) e todos os teóricos contemporâneos da pragmática linguística<sup>103</sup>. Neste caso, o coreógrafo não se detém necessariamente em reproduzir ou mimetizar o movimento do processo de enunciação, tal

<sup>102</sup> Como veremos no capítulo seguinte, o conceito de imagem se presta a numerosas confusões. Por exemplo, é bem óbvio que, em Deleuze (1983, p. 92-93), o conceito não abrange essa simples distinção, pois, para ele, seguindo a hipótese de Bergson, não há dualidade entre uma imagem na consciência e um movimento ou uma coisa exterior, mas uma total identidade entre imagem, movimento e coisa. Tudo é imagem: “a percepção é a imagem refletida por essa imagem especial que é o cérebro”. A coisa e a percepção da coisa são uma única e mesma coisa, uma única e mesma imagem, porém, a primeira é reportada a todas as outras imagens e a segunda unicamente à imagem-cérebro (DELEUZE, 1983, p. 92-93). [Na tradução em português, encontramos: “a percepção da coisa é a mesma imagem reportada a uma outra imagem especial que a enquadra, e que dela só retém uma ação parcial e a ela só reage mediatamente” (DELEUZE, 1985, p. 75)].

<sup>103</sup> Para mais informações, ver os escritos muito elucidativos em: MAINGUENEAU, D. *Initiations aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris: Hachette-Université, 1976; MAINGUENEAU, D. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris: Hachette-Université, 1987; e ARMENGAUD, F. *La pragmatique*. Paris: PUF, 1985. (Collection Que sais-je?)

como sua leitura apreende, mas, antes, em produzir a partir dele uma configuração de sequências motoras, posturas, atitudes, deslocamentos, passos e ritmos que desenvolvem e liberam esse poder “actancial”, modulando-o por meio de um jogo sutil de harmonia e de contraponto. A intenção coreográfica pretende, portanto, explorar o impacto da estratégia discursiva de um texto sobre a sensorialidade, a motricidade, a afetividade e, mais amplamente, a consciência do espectador. Trata-se, sem dúvida, de uma leitura original que, diferente das três precedentes, solicita, *a priori*, mais diretamente o que é próprio ao dançarino: seu desejo e, sobretudo, seu afiado poder de movimento. Porém, talvez em razão da complexidade técnica desse tratamento da textualidade ou simplesmente do desconhecimento de sua existência, os coreógrafos não parecem, até onde sei, tê-la praticado.

5. Existe um outro modo de leitura, sem dúvida ainda mais desconhecido por esses mesmos artistas, que, todavia, aparenta melhor responder à especificidade do propósito coreográfico, como também à experiência da corporeidade dançante. Ela é proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), em *Mil platôs*, onde eles descrevem um novo modelo de análise de todos os fenômenos materiais e viventes: o rizoma. Segundo eles, convém considerar o conjunto do mundo percebido – natural e cultural, mineral, vegetal, animal e humano – como uma multiplicidade conectada, heterogênea e a-significante, em perpétuo devir, análogo às ramificações laterais ou circulares desses caules subterrâneos, chamados na botânica de “rizomas”. Em outros termos, o que se acredita ser o real se reduz a um agenciamento instável, híbrido e, como dizem esses filósofos, “maquínico” de fluxos multidirecionais de intensidades múltiplas.

Nessa ótica, os textos não passam de “agenciamentos de enunciação” das intensidades, a um só tempo, materiais, semióticas e coletivas, e, por isso, de processos ininterruptos “de variação, expansão, conquista, captura, picada” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 9-11). A leitura rizomática ou maquínica é, então, puramente sensorial, material, intensiva e combinatória: o leitor se detém nas ramificações da multiplicidade heterogênea dos elementos materiais da linguagem, no agenciamento variável de sua intensidade, independente de seu conteúdo significado e das normas lógicas, estéticas e éticas da cultura à qual o texto pertence:

Um livro não tem objeto nem sujeito, ele é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e de velocidades muito diferentes [...]. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis,



constitui um agenciamento. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 9-11).

Por consequência, como eles acrescentam,

não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 9-11).

Logo, doravante, convém não mais se apegar às simples dimensões semânticas, estéticas, poéticas e ideológicas do texto, mas apreendê-lo como uma materialidade dinâmica, ou melhor, “um continuum de variação” de elementos não mais especificamente linguísticos, porém assimiláveis a “gestos”, como se a corporeidade e a linguagem formassem, precisamente, uma “mesma linha de variação, no mesmo continuum” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 9-11).

Por conseguinte, o texto pode ser lido como um movimento ininterrupto, análogo ao movimento da dança: como nota Guattari (1979, p. 31), em *O inconsciente maquínico*, “cada enunciado significante cristaliza uma dança muda de intensidade influenciando ao mesmo tempo no corpo social e no corpo individuado”. Nesta ótica, cada componente da frase (o lexema ou, a rigor, o fonema, para o linguista) é uma variável não significante e unicamente intensiva que faz estender a língua “em direção a um aquém ou a um além da língua” e, por meio disso, leva à sua “desterritorialização” na dinâmica propriamente corporal – para Deleuze e Guattari, ela joga um papel de “tensor”.

Assim, como na transferência serial do movimento dançado, na *Spanish dance*, de Trisha Brown (1989, informação verbal), “o tensor opera um tipo de transitivização da frase e faz com que o último termo reaja sobre o precedente, remontando toda a cadeia. Assegura um tratamento intensivo e cromático da língua”. Neste sentido, a simples conjunção de coordenação “e”, tão frequente em toda enunciação, torna-se o tensor exemplar na condição de expressão típica de todas as conjunções possíveis postas “em variação contínua”. Nofundo, por meio desse tipo de leitura, o tensor não faz senão sublinhar mais e tornar mais sensível a conversão de todas as categorias linguísticas em variáveis pragmáticas ou intensivas, prontas para as múltiplas fantasias dos agenciamentos de enunciação do discurso. Em outros termos, o modo rizomático ou maquínico de leitura textual opera, pelo jogo de “cromatismo generalizado” dos tensores, um trabalho análogo ao jogo da composição coreográfica das variações do movimento dançado, isto é, das evoluções motoras, gestuais, posturais e expressivas dos dançarinos no espaço cênico e na duração do espetáculo.

Compreende-se, portanto, que, para mim, essa leitura seja eminente e propriamente coreográfica.

E ela o é ainda mais, se considerarmos que o olhar do dançarino – e, *a fortiori*, do coreógrafo – não é um olhar como os outros: ele se singulariza e se enriquece graças ao mecanismo quiasmático intrassensorial e intersensorial de todas as interferências e contribuições diversificadas de uma experiência cinestésica excepcional. Olhar, para ele, é, ao mesmo tempo, sempre mover-se ficticiamente e, por meio disso, solicitar uma taticidade e uma escuta imaginárias que, de modo simultâneo, animam, acariciam e temporalizam virtualmente e à distância toda coisa. A leitura, por conseguinte, não pode deixar de ser o simulacro de uma dança continuada, que desposa as variações plurais e lúdicas oferecidas pelo agenciamento pragmático dos tensores do texto lido.

Em síntese, há uma modalidade coreográfica de leitura que restabelece e revela a radical articulação corporal entre o ato de escrever um texto, a própria materialidade desse texto e a percepção criadora que se pode ter dele: ler, nesta ótica, não é mais uma operação intelectual, mas o motor e as premissas sensório-motoras da performance dançada a ser tornada visível num eventual espetáculo. Por que não explorar o privilégio, a riqueza e a singularidade de tal experiência? Por que não tentar a aventura dessa abordagem exclusivamente coreográfica da textualidade? O poeta Roberto Juarroz (1994), por sua vez, parece nos convidar: “A verdadeira leitura supera o texto que é lido, estilhaça suas margens, vai além. O texto é um suporte quase milagroso para que a leitura instaure um mundo novo”.

#### ANEXO: RUMO À DUPLA IMPLOÇÃO SIMULTÂNEA DA DANÇA E DO TEXTO OU O DESLOCAMENTO RADICAL DE UMA PROBLEMÁTICA<sup>104</sup>

Cinco anos mais tarde, dando continuidade à minha reflexão, devo confessar que já não posso me contentar com os limites circunscritos para essa problemática, cujo contexto histórico tanto quanto a análise filosófica e estética agora me incitam, ao contrário, a deslocá-la e radicalizá-la. Se retomo o próprio título do colóquio – “A dança e o texto” – sentir-me-ia inclinado a fazer, de um jeito um tanto provocador, a seguinte pergunta: na aurora do século XXI, tal problema ainda faz sentido, dado que, de um lado, a dança, para alguns, parece não querer mais ser dança, e, de outro, o texto não cessa de se desconstruir não apenas na pluralidade de seus níveis, mas também, mais drasticamente, na instabilidade e nas

<sup>104</sup> Reflexões desenvolvidas no colóquio *A dança e o texto, rumo a uma dramaturgia do sensível?*, organizado pelo Centro Nacional da Dança, em maio de 2000.

*contingências* de sua produção? Questão que, por certo, parecerá absurda, inoportuna e estéril aos olhos de uma maioria para quem a dança ainda permanece uma arte do espetáculo oficialmente reconhecida, institucionalizada e historicizada, assim como, paralelamente, o texto continua sendo uma realidade linguística em si, como produto de uma escrita e de uma intencionalidade específicas: não é evidente, dirão ainda, que a literatura, sob todas as suas formas, em todos os seus gêneros e registros, constitui, sempre e até cada vez mais, uma fonte de inspiração, um suporte, um material ou mesmo um interlocutor privilegiado na criação dos espetáculos coreográficos atuais?

E, portanto, olhando bem, tal evidência parece duvidosa ou, mais exatamente, convoca uma interrogação mais aprofundada. Com efeito, se doravante considerarmos, a um só tempo, a evolução da percepção dessa arte pelos próprios artistas, a mudança de sua finalidade criadora e o seu modo de apreensão da textualidade, constataremos com rapidez que, para além dos múltiplos artifícios de composição e de organização cênica dos espetáculos, a problemática clássica da relação entre essas artes, como duas entidades distintas e autônomas, não tem mais razão de existir.

Dessa maneira, primeiramente, no que concerne à dança, sabemos que vários coreógrafos e dançarinos não só não hesitam em denunciar as modalidades de sua institucionalização política e cultural, por meio do jogo perverso dos mecanismos de seu nepotismo, de seus critérios de avaliação e de seu processo de formação, como ainda, de modo mais fundamental, não temem colocar sob suspeita o estatuto estético dessa arte, com sua exigência de composição como criação de uma obra una e identificável aos olhos de um público, sua normatividade explícita ou implícita como sistema coerente ou homogêneo de corporeidade, portanto, sua dicotomia entre escrita e interpretação, e, de forma geral, seu imperativo de legibilidade e visibilidade<sup>105</sup>. Por conseguinte, esses artistas convidam a retomar uma exploração indefinida dos estados de corpo na “heterogeneidade de suas presenças”, como “lugar de flutuação” e “modo de estar-junto”: mais do que coreógrafos ou dançarinos, eles reivindicam o título de “guia do jogo” e se fazem aventureiros lúcidos e obstinados das experiências comunitárias envolvendo as sensações e os movimentos mais ordinários e aleatórios.

Eles se juntam, assim, à tendência que também anima todo o teatro contemporâneo, que, vale notar, experimenta a passagem ao ilimitado, ao deslocamento e não ao apagamento das fronteiras, à tensão imanente à sensação e não a uma simples transversalidade

---

<sup>105</sup> A título ilustrativo, indico a entrevista de Boris Charmatz, concedida a Laurence Louppe, na revista *Art Press* n. 252, em dezembro de 1999.

interartística. Nesta ótica, o conceito de dança perde seus tradicionais referenciais normativos e institucionais para se ligar novamente ao núcleo sensorial e motor que alimenta a dinâmica fundante de todas as práticas artísticas da corporeidade.

Tal revigoração não é um acaso: ele obedece ao mesmo processo que trabalha e desconstrói o próprio texto como objeto e instrumento privilegiado do teatro, que descobre, com efeito, que esse material não é uma realidade em si, na qualidade de enunciado significativo, com sua estrutura retórica própria e seu valor estilístico consagrado pelo reconhecimento social e institucional e, antes de tudo, pela escuta favorável ou admirativa de um público no momento do espetáculo, mas sim, de modo bem mais profundo, um *ato corporal de enunciação*, a produção material de simulacros escriturais convocados a se tornarem fônicos e a ressoarem por meio do jogo de pronunciamento vocal da palavra. Ou seja, daqui em diante, o texto perde, ele também, o privilégio de sua unidade, de sua permanência, de seu valor intrínseco e até de sua preeminência cultural como “obra”: é o que nos mostram, por exemplo, as experiências de Carmelo Bene, que renega o poder da escrita dramática em benefício de uma materialidade textual como “máquina atorial”, muito bem analisada por Deleuze (1979, p. 87-131); também, Bob Wilson, que usa o texto apenas como material sonoro, articulando-se de forma rítmica aos jogos de iluminação, aos deslocamentos, às posturas, aos gestos e às expressões dos atores; ou ainda, Claude Régy, procurando encontrar, por trás da escrita, “a palavra instintiva” que, segundo uma fórmula de Henri Meschonnic, “dá a ver o invisível, dá a ouvir o inaudível”, enfim, que tenta extrair, para além da cortina das palavras, “a força da ausência”. Na realidade, poderíamos dizer que a própria literatura contemporânea, na sua ponta extrema, é constantemente assombrada por essa preocupação em superar e transgredir a realidade aparente e segura da face escrita do texto, para tentar discernir, em seu interior e suas profundezas, a dinâmica inquietante e imprevisível do que Armand Gatti (1999, p. 269) chama de “a palavra errante”, “a palavra em vias de se fazer”, que revela ou desvenda, como ele acrescenta, “a outra dimensão, a do possível”.

Para resumir, de modo paradoxal, a literatura e as artes do espetáculo se dão não com, no e por meio do texto, mas pela sua desconstrução radical, isto é, a restituição da ambivalência, da instabilidade e da contingência de seu processo de produção. São abundantes os exemplos que mostram que quaisquer que sejam a personalidade, a história e a formação dos artistas, a mais rica e mais autêntica criação contemporânea tende não a associar arbitrariamente, e de modo extrínseco, a dança – como sistema de composição coreográfica autônomo – e o texto – como configuração escritural significativa, original e antecedente –, mas a fazer emergir a força da *dupla implosão* simultânea de ambos, no sentido que Jean

Baudrillard (1977, p. 39-46, tradução nossa) confere a essa palavra: lembrando que, para ele, “a implosão se opõe à subversão”, pois no lugar de sempre proceder da “violência explosiva”, resultando da extensão de um sistema, “a violência implosiva” decorre de sua saturação e sua retração; é uma violência interna a um conjunto saturado por meio de um tecido de rede, de combinatória e de fluxo. Baudrillard prossegue dizendo que “O que ocorre, na realidade, é que as instituições implodem por si mesmas, graças a ramificações, feedback, circuitos de controle superdesenvolvidos. O poder implode, esse é seu modo atual de desaparecimento” (BAUDRILLARD, 1977, p. 39-46, tradução nossa). Como o autor acrescenta: “Trata-se, aí, de um processo específico que nada tem de negativo, mas que responde apenas às condições de transformação de um sistema” (BAUDRILLARD, 1977, p. 39-46, tradução nossa).

Ora, para mim, é o que vemos precisamente, *mutatis mutandis*, a um só tempo, no estatuto institucional e artístico da dança contemporânea e na textualidade como original efetuação e configuração material do sistema linguístico. O processo atual de criação, ao que parece, conduz à implosão conjunta das normas de composição coreográfica e do poder hegemônico da realidade significante una e homogênea do texto. Dupla implosão comandada ou provocada, na minha hipótese, pelo desvendamento de um cerne comum ao ato de dançar e ao ato de enunciar: a *experiência do sentir como dinâmica ficcionária* que trabalha e anima, no mesmo instante, a matéria de se mover e de falar ou escrever.

Assombrados pelo desejo incessante de explorar o campo quase ilimitado das possibilidades de suas corporeidades, muitos dançarinos contemporâneos descobrem, cada vez mais, que a potência inovadora, a capacidade inventiva, não reside na instrumentalização cênica artificial e mais ou menos teatralizada da corporeidade e, igualmente, de um dispositivo dramático no sentido estrito, mas, muito pelo contrário, na intensidade e na qualidade específica da força de projeção inerente ou imanente à experiência sensorial dos movimentos mais simples, mais ordinários e mais cotidianos – como a Judson Church e, em particular, Trisha Brown, já nos anos 1960, ensinaram. Valéry (1980, p. 948) havia compreendido isso bem, quando escreveu num de seus “Cadernos” que “O artista é aquele cujas sensações se desenvolvem ou, melhor, que é sensível às harmônicas, aos sub-resultados, aos desenvolvimentos da sensação”.

## REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J.-L. *Quand dire, c'est faire*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BACHELARD, G. *L'eau et les rêves*. Paris: Librairie José Corti, 1942. [BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução: Danesi Antonio de Padua. São Paulo: Martins Fontes, 1998.]
- BACHELARD, G. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Librairie José Corti, 1948. [BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.]
- BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973. [BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.]
- BAUDRILLARD, J. *L'effet beaubourg*. Paris: Galilée, 1977.
- BROWN, T. *4ª Conferência dada por Trisha Brown na Universidade de Paris 8 em outubro de 1989*. Paris: Universidade de Paris 8. (Informação verbal)
- DELEUZE, G. *Cinema 1: a Imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, G. *L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, G. Un manifeste de moins. In: BENE, C.; DELEUZE, G. *Superpositions*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. p. 224-229.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux - capitalisme et schizophrénie = Mil platôs*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DOBBELS, D. *Et le ciel reste intact*. 1991.
- DUCROT, O. *Le dire et le dit*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- GATTI, A. *La parole errante*. Lonrai: Éditions Verdier, 1999.
- GUATTARI, F. *L'inconscient machinique*. Paris: Recherches, 1979. (Collection "Encre")
- JUARROZ, R. *Fragments verticaux*. Paris: Librairie José Corti, 1994.
- KANT, E. *Critique de la faculté de juger*. Traduction: Alexis Philonenko. Paris: Librairie Philosophique Vrin, 1965. t. 1.
- SEARLE, J.-R. *Les actes de langage: essai de philosophie du langage*. Paris: Hermann Glassine, 1972.
- VALÉRY, P. *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

## 2. Dança e imagem

Assim como a música e o texto, a imagem constitui uma das fontes privilegiadas da dança contemporânea. Conhecemos a fascinação que as produções plásticas de Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Jasper Johns, Donald Judd exerceram em Trisha Brown, ou ainda, na escola francesa, a influência preponderante das imagens barrocas e da fotografia no trabalho de Karine Saporta, a obsessão da pintura expressionista vienense de Egon Schiele e de Klimt no trabalho de Christian Bourigault e o interesse exclusivo de Jean-Marc Matos pelas imagens projetadas e, mais particularmente, pelas imagens numéricas ou digitais moldadas por meio das novas tecnologias informatizadas. Poderíamos multiplicar os exemplos, mas contentemo-nos, aqui, em revelar esse fato indiscutível: numerosos coreógrafos pretendem enraizar ou, se preferirmos, fazer jorrar suas criações coreográficas na ou da percepção de uma imagem. Daí uma dupla questão:

1. Qual a natureza particular dessa percepção ou, mais exatamente, qual a especificidade do olhar do coreógrafo em relação à imagem? Em que consiste a singularidade de sua abordagem, que explicaria seu interesse privilegiado pelas artes visuais?
2. Por qual processo ele opera a transmutação da percepção icônica, imóvel e permanente da imagem na mobilidade do fluxo efêmero e cinestésico de uma corporeidade dançante? Ou, de acordo com a perspectiva do espectador, como se efetua a conversão de uma forma visível, aparentemente estável e puramente espacial numa outra que é temporalizada e fugaz, a do espetáculo coreográfico?

Para responder a essas duas questões, convém, de modo prévio, tentar precisar o conceito polissêmico de imagem, pois ele se situa em vários níveis de experiência, se oferece sob formas e modalidades diferentes, obedece a mecanismos distintos, presta-se a usos heterogêneos e, portanto, assume um poder ambíguo.

### AS AMBIGUIDADES DA IMAGEM

Admite-se, com frequência, nas obras de neuropsicologia e de psicologia como em numerosos ensaios filosóficos, a distinção da imagem reproduzida de forma material (desenhada, pintada, fotografada, filmada, projetada, composta sinteticamente, etc.) em relação à imagem primeiramente retiniana e, em seguida, mental, engendrada graças ao mecanismo das conexões e traços neurônicos. E, ainda, no interior dessa mesma imagem – que, de certa forma, é dupla, bífida e híbrida –, admite-se a distinção de uma imagem

“imageada”, imitação ou mimesis calcada sobre o dado sensorial pretensamente real, em relação a uma imagem dita “imageante” ou geradora de ficções, simulacros, formas irreais. Assim, em particular desde Bachelard, acredita-se ser preciso opor a imagem percebida, decorrente da imaginação reprodutora, e a imagem criada ou propriamente imaginada, resultante da imaginação criadora, que ele chama de imaginário. A primeira, a imagem percebida ou reproduzida, corresponde, diz-nos Bachelard (1948, p. 3-4) em *A terra e os devaneios da vontade*, à função do real, quer dizer, de adaptação a uma “realidade estampada pelos valores sociais”; a segunda, a imagem criada pelo imaginário, responde, ao contrário, a “uma função de irreal” que rege o ato de sonhar, ato eminentemente solitário e subversivo. Se a primeira é formada pela imaginação, a segunda resulta do poder de deformação que o imaginário possui.

Porém, Bachelard (1948, p. 3-4) também proclama, de modo paradoxal, que a segunda imagem, contrariamente às ideias preconcebidas, não deriva da primeira, ou, se preferirmos, que o imaginário não se reduz a “uma combinação do real percebido, das lembranças do real vivido”, mas a precede e, mais amplamente, funda-a: há, segundo Bachelard (1948), “uma primitividade do sonho”, da imagem imaginada não só em relação à imagem percebida, mas, ao mesmo tempo também, em relação “ao pensamento, à narrativa” e, até mesmo, como o autor acrescenta, a “toda emoção”. É o imaginário, declara Bachelard (1943, p. 119) em *O ar e os sonhos*, que “pensa, enuncia, sente ou sofre, e age”. Ou seja, “para ver bem, é preciso sonhar, e não o inverso”. É o que ele chama de “uma revolução copernicana da imaginação”.

Se essa revolução foi amplamente admitida na literatura e no domínio da filosofia e das ciências humanas, em contrapartida, ela não deixou de nelas suscitar algumas reservas teóricas mais ou menos nuançadas. Entre elas, escolheremos aqui apenas duas, pertencentes, aliás, a uma mesma corrente de pensamento, oriunda da fenomenologia de Merleau-Ponty e, para mim, situadas no prolongamento uma da outra. A primeira é formulada por Mikel Dufrenne (1963), ao se insurgir contra a pretensa negatividade da intencionalidade do imaginário, que, segundo Bachelard, romperia com a realidade da Natureza e constituiria uma simples função do irreal. Para Dufrenne (1963), ao contrário, o imaginário só vive e se desenvolve graças à realidade da força imanente da Natureza em nós. Aliás, as análises do próprio Bachelard paradoxalmente desmentem o caráter categórico e negativo de suas conclusões: elas sugerem não o corte com o real, mas, “antes, que a Natureza naturante solicita a Humanidade e orienta a imaginação” (DUFRENNE, 1963, p. 185).

A segunda retificação da distinção operada por Bachelard entre o imaginário e o real filia-se à primeira, uma vez que emana de uma discípula de Dufrenne: Maryvonne Saison



(1981). Na sua tese *Imaginaire-Imaginable : Parcours philosophique à travers le théâtre et la médecine mentale* [*Imaginário-Imaginável : Percurso filosófico através do teatro e da medicina mental*], ela apenas amplia a posição de Dufrenne, propondo designar como “imaginável” o imaginário oriundo da realidade e à ela ligado do trabalho da Natureza em nós. Haveria, segundo a autora, uma imaginação autêntica, imediatamente enxertada sobre o real, que ela chama, precisamente, de “imaginável”, e o famoso imaginário, descrito por Bachelard, que, de certa forma, seria a sedimentação de um imaginável que já fez o seu trabalho, banalizou-se, tornou-se acadêmico e morto. Este imaginário segundo só interviria quando a ligação do imaginável com o real se apagaria “em benefício de sua diferença” (SAISON, 1981, p. 79, tradução nossa). E, para sustentar seu ponto de vista, Maryvonne Saison (1981) se apoia no estudo de Georges Simondon, realizado num curso de 1965-1966, sobre “Imaginação e invenção”, onde a imagem mental é analisada na relação dialética do ser vivo com seu meio. Logo, a invenção seria o grau mais elevado da imagem, na qualidade de sistema autocinético, em interação com o meio em virtude da complexidade dos mecanismos neurônicos do cérebro humano.

Porém, ao pretender enraizar o imaginário autêntico – “o imaginável” de Maryvonne Saison – na realidade vivente, não se estaria, no fundo, apenas retrocedendo com o problema no lugar de solucioná-lo? Pois o que acontece com a realidade da qual a imagem supostamente deveria se alimentar? Mesmo afirmando uma ligação entre ambas, não seria postular uma Natureza distinta para a imagem produzida pela consciência ou, se preferirmos, que ela, a imagem, é distinta da coisa dita “real”? Isto é, a imagem que a consciência oferece desta última resultaria, sob tal ótica, da luz que ela projeta na coisa dita “real”, por meio do conhecimento perceptivo, seguindo, desse modo, o célebre postulado fenomenológico: “toda consciência é consciência de alguma coisa”.

Ora, tal postulado é recusado por Bergson e mais ainda por Deleuze, que o invoca, pretendendo explorar seu ensinamento. Como Deleuze (1983) escreve:

Para Bergson [...] são as coisas que são luminosas por si mesmas, sem nada que as ilumine: toda consciência é alguma coisa, confunde-se com a coisa, isto é, com a imagem de luz [...] não é a consciência que é luz, é o conjunto das imagens ou a luz que é a consciência imanente à matéria (DELEUZE, 1983, p. 89).

Assim, segundo Bergson e Deleuze, a realidade seria composta de um conjunto de imagens que interfeririam mais ou menos umas nas outras: “O cérebro não é, evidentemente, um centro de imagens de onde se poderia partir; ele próprio constitui uma imagem espacial entre as outras, constitui, no universo acentrado das imagens, um centro de indeterminação”

(DELEUZE, 1983, p. 92). Ou seja, todo o nosso psiquismo é regido por um duplo sistema de imagens: um primeiro, onde cada imagem varia por si mesma e onde, de forma simultânea, todas as imagens agem e reagem em função uma das outras sobre todas as suas partes; um segundo, onde todas variam principalmente por meio de uma única imagem que recebe a ação das outras numa de suas faces e reage a isto numa outra face. Logo, o que acreditamos ser a coisa real e sua percepção são apenas uma só e mesma imagem, porém reportada a um ou a outro dos sistemas de referência: a coisa é a imagem tal qual ela é em si, tal qual ela se reporta a todas as outras imagem das quais ela sofre a ação e sobre as quais ela imediatamente reage; a percepção da coisa é a mesma imagem reportada a uma imagem especial que a enquadra e dela retém apenas uma ação parcial, só reagindo a isso de maneira indireta. De certa forma, é o primeiro avatar da imagem-coisa que é seguido ou acompanhado de dois outros: um segundo, aquele da imagem-ação, na medida em que a distância fornecida pela imagem especial do cérebro entre o mundo e minha reação produz não só a imagem-percepção, na qualidade de ação virtual das coisas sobre mim, mas também uma imagem-ação, como minha possível ação sobre elas. Conseqüentemente, o espaço-entre constituído por essa distância criada pelo cérebro, entre o movimento recebido como imagem-percepção e o movimento executado como imagem-ação, produz um terceiro avatar da imagem: a imagem-afecção. Ela intervém quando a face receptiva de nosso sentir absorve o movimento em vez de executá-lo numa reação externa e se converte em simples expressão. Para Deleuze (1983, p. 97), nós não somos “nada mais que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, de imagens-ação e de imagens-afecção”.

Na realidade, essa teoria da “imagem generalizada” constitui uma posição limite que, de modo paradoxal, promove e neutraliza o estatuto da imagem, diversificada apenas pela sua função, a saber, a percepção, a ação, e a afecção, sem, no entanto, esclarecer sua real especificidade. Se, nesta ótica, Deleuze (1983) tem manifestamente razão em sublinhar a prioridade, o caráter originário e fundador do poder imageante que habita o conjunto da Natureza e, por consequência, nós mesmos, ele parece, por outro lado, errar em não distinguir melhor as modalidades constitutivas e os diferentes níveis de aparição de imagens funcionais, vinculando-as de maneira arbitrária à simples perspectiva biológica – que é a de Bergson<sup>106</sup>. Por exemplo, em que medida podemos confundir, sob o trivial termo genérico “imagem”, a coisa móvel ou imóvel, seu reflexo retiniano, seu traço neurônico ou seu engrama encefálico, o próprio cérebro que a contém, *a fortiori* e paralelamente, a ficção que surge em minha

<sup>106</sup> Sem contar, além disso, as dificuldades próprias ao imanentismo deleuziano, muito bem compreendidas e discutidas por várias obras recentes, finamente analisadas por Elie During (1999).

consciência, seu correlato igualmente neurônico e suas projeções em diversos simulacros heterogêneos (como os desenhos, as pinturas, as fotos, os filmes, etc.)?

Cada uma dessas entidades possui somente dois caracteres em comum: o de se propor como duplo quase especular, repetição mais ou menos diferenciada, portanto, mais ou menos fiel; o de estar marcada por uma instabilidade, uma precariedade propriamente ontológica ou como dado sensorial ou fenômeno perceptivo, o que Louis Seguin (1988), de forma notável, traduziu por meio da seguinte fórmula:

A imagem é duas vezes cega. Ela se engana de forma e hesita em relação à realidade de sua presença. Ela se dilata, se alonga, se embaralha, se erode ou se quebra, mas ela é também espreitada pela loucura [...]. Ela estremece diante do que a assombra, obcecada, subvertida pelo interior, corrompida pelos espectros que dela se retiram (SEGUIN, 1988, p. 4, tradução nossa).

Mas, independente desses dois traços essenciais e existenciais, é evidente que as modalidades materiais e formais das diversas categorias de imagens são distintas: algumas são tecidas por uma corporeidade puramente exteroceptiva e se desdobram num cortejo de figuras coloridas ou não, mais ou menos pregnantas; as outras são moldadas por uma corporeidade apenas proprioceptiva e interoceptiva e se manifestam por meio de constelações ou jogos de forças, de intensidades ou de tensões que dão lugar a composições “figurais” – e não “figurativas”, para retomar a distinção feita por Deleuze (1981, p. 9). E, sabemos, os coreógrafos podem ser mais ou menos sensíveis às diferentes categorias de imagem. Há, aí, uma diversidade e até mesmo uma heterogeneidade que convém considerar, sublinhando, ao mesmo tempo, com Deleuze, a extensão indefinida e a globalidade do universo da imagem. Por esta razão, podemos emitir a hipótese de que, de certa forma, há um *processo circular e reticular* (pois estruturado e articulado) da imagem, que comporta níveis, estágios e modalidades diferentes, que não podem deixar de interferir, guardando, ao mesmo tempo, suas respectivas especificidades.

É preciso ainda notar que esse processo pode ser estudado de numerosas formas, de acordo com modelos epistemológicos bastante diferentes, que conduzem a conclusões por vezes incompatíveis.

### **AS DIFERENTES ABORDAGENS TEÓRICAS DA IMAGEM**

Aqui, citarei os modos de abordagem sem exame crítico aprofundado e classificando-os não de um ponto de vista cronológico, mas lógico, apegando-me, antes de mais nada, ao fio

condutor da procura por inteligibilidade em relação à natureza do olhar lançado e às ferramentas conceituais empregadas. Destas abordagens, destacarei as dez principais:

- A primeira decorre da consideração do mecanismo orgânico que torna possível a emergência da imagem, ou seja, do funcionamento cerebral que a veicula. É a abordagem neurofisiológica, desenvolvida, por exemplo, por Jean-Pierre Changeux (1983) em *o Homem neuronal* ou por Jacques Ninio (1989) em *A impregnação dos sentidos*. Nesta perspectiva, a imagem, assim como a percepção que a precede e que ela pressupõe, resulta da combinatória, mais ou menos sofisticada, das redes neurônicas receptoras dos diversos órgãos do sentido. Portanto, esta abordagem reconstitui, *a posteriori*, a experiência da imagem a partir do saber que teoriza o instrumento orgânico que permite sua aparição. Ela procede, então, de um duplo postulado reducionista: o da redução, por pressuposição, da experiência psíquica ao seu suporte corporal; o da redução do funcionamento do corpo ao modelo analítico da neurofisiologia biológica e médica. Encontramos, aqui, o debate levantado por Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção*.
- A segunda abordagem, na esteira da precedente, decorre do saber que corresponde ao segundo nível distinguido tradicionalmente na teoria da imagem: o “mental” ou o “psíquico”, depois do nível anátomo-fisiológico do órgão sensorial e de sua recepção neurônica. Trata-se da abordagem psicológica – mais exatamente psicogenética – representada, em primeiro lugar, pelos trabalhos de Jean Piaget e Bärbel Inhelder (1979, 1963), em *A imagem mental na criança* e no volume 7 do *Tratado de Psicologia Experimental*, de Fraisse e Piaget (1963)<sup>107</sup>; em seguida, pelos dois livros de Michel Denis (1979, 1987): *Les images mentales* [As imagens mentais] e *Image et cognition* [Imagem e cognição]. Piaget e Inhelder (1979, p. 67-68, tradução nossa) expõem, logo de início, que “a imagem é um instrumento de conhecimento e depende, assim, das funções cognitivas”: ela corresponde ao aspecto “figurativo” dessas funções, em distinção, vale ressaltar, ao seu “aspecto operativo” (ligado às ações sensório-motoras e interiorizadas). Mas também, ao mesmo tempo, na condição de conhecimento, a imagem possui uma estrutura significativa: ela é um componente da “função simbólica”. A problemática psicológica da imagem consiste em explicar a formação da imagem nas estruturas figurativas e significantes do conhecimento. Encontramos uma problemática análoga nos dois livros de Michel Denis (1987, p.1,

---

<sup>107</sup> Ver, sobretudo, o capítulo 23: *Les images mentales = As imagens mentais*, especialmente as páginas 67 e 68.

tradução nossa), onde ele define a imagem como “uma forma privilegiada de representação mental que permite ao espírito humano conservar e manipular a informação extraída de seu meio ambiente”. Percebe-se, assim, o reducionismo exercido *a priori* por essa abordagem (paralelo àquele da iniciativa neurofisiológica) que oculta, deliberadamente, as dimensões material, dinâmica e pragmática da imagem.

- Do mesmo modo, a terceira corresponde a um saber elaborado, com finalidade objetiva, e, como tal, complementar à abordagem precedente: o saber da sócio-antropologia, que considera a imagem como dinâmica de criação social. Ela não é uma resultante da Sociedade, é o que a produz, o que a engendra enquanto instituição. Esta abordagem foi experimentada por duas vias diferentes e praticamente opostas: a primeira é realizada por Gilbert Durand (1969, p. 40) em *As estruturas antropológicas do imaginário*, onde, apoiando-se numa coleta empírica e pragmática das imagens que assombram o psiquismo humano, ele constata que elas se distribuem em “constelações” aproximadamente constantes, “estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes”, análogos aos arquétipos de Jung: cada cultura se elabora e funciona graças a uma escolha subterrânea de arquétipos, que correspondem a três dominantes tecnológicas (postural, nutritiva e sexual) e a dois regimes de simbolismo – um diurno, o outro noturno. O imaginário o interessa mais como processo de simbolismo cultural do que em sua materialidade. A segunda via, expressamente antinômica, concentra-se na ação social e histórica, “o fazer social e histórico” de Marx ou, mais exatamente, a dinâmica de produção institucional. Ela consiste em mostrar que a imagem é a emanação de um “imaginário social” contingente e relativo (e não de uma “arquetipologia” universal). Essa via é aquela aberta por Cornelius Castoriadis (1975, p. 7-8), em sua notável obra *A instituição imaginária da sociedade*. O que ele chama de “imaginário social” (empregando pela primeira vez esse termo em 1964) “nada tem a ver com o que algumas correntes psicanalíticas apresentam como ‘imaginário’: o ‘especular’, que, evidentemente, é apenas imagem *de* e imagem refletida, ou seja, reflexo, ou, em outras palavras ainda, subproduto da ontologia platônica (*eidolon*)”. Mais do que espelho, a imagem é o que o produz: ela é “criação *ex nihilo*”, “criação incessante e essencialmente indeterminada (sócio-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se *de* ‘alguma coisa’”. Logo, bem longe de ver a Sociedade e suas instituições refletidas

numa consciência pretensamente imageante, Castoriadis (1975) considera que elas são o produto da dinâmica imaginária do grupo:

A história é essencialmente *poiesis* e não poesia imitativa, mas criação e gênese ontológica *no e pelo* fazer e o representar/dizer dos homens. Este fazer e este representar/dizer se instituem também historicamente, a partir de um momento, como fazer pensante e pensamento se fazendo (CASTORIADIS, 1975, p. 7-8).

A imagem, conforme esta ótica, não possui um simples estatuto acessório e derivado da realidade social e histórica, ao contrário, torna-se, dela, o fundamento e o próprio motor.

- Como sugeria uma das citações precedentes, a terceira abordagem se opõe, de forma drástica, à abordagem ontológica e/ou metafísica tradicional, como a de Platão e Descartes – a quarta em nossa classificação. Em seu livro *Philosophie de l'image*, [Filosofia da imagem] François Dagognet (1984) relembra as principais características e apresenta uma análise crítica desta abordagem. Na perspectiva filosófica tradicional, tal como Platão a fundou, a imagem é encarada apenas como parte de uma problemática que opõe o ser e o parecer, a realidade e a ilusão. Para Platão e aqueles que o invocam, a imagem é sempre um duplo enganador e assustador, uma vez que simulacro inconsistente, fugidivo e incontrolável. Daí o estatuto subalterno e inferior da pintura e de todas as artes plásticas. Na qualidade de aparência fabricada, a imagem pictural e plástica é apenas uma pseudorrealidade, uma caricatura ou *mimesis* derrisória do ser verdadeiro da Ideia universal e atemporal.
- Devido a essa característica, a visão ontológica é subvertida por uma quinta abordagem da imagem, que podemos qualificar de histórico-crítica, implementada, sobretudo, pelos historiadores da arte. É o caso da escola “iconológica” de Princeton, com o historiador Erwin Panofsky, que se dedica a identificar os princípios subjacentes que condicionam a existência e, *a fortiori*, a significação de um quadro ou um estilo pictural. A imagem, para ele, é uma forma inteligível, uma síntese transcendental que permite conceituá-la como conhecimento humano. Na sua principal obra, *A perspectiva como forma simbólica*, Erwin Panofsky (1975) acredita poder explicar a aparição da perspectiva pela vontade artística de construir um espaço figurativo ordenado sobre o esquema do espaço visual empírico graças à sua matematização. Encontramos o mesmo modelo epistemológico em seus outros trabalhos, como em seus *Estudos de iconologia* (PANOFSKY, 1967a) ou em seu estudo sobre *Arquitetura gótica e escolástica* (PANOFSKY, 1967b). Georges Didi-

Huberman (1990) fez uma notável crítica a este modelo em seu livro *Diante da imagem*.

- Esse pesquisador parece inscrever sua própria iniciativa como parte de uma sexta abordagem que podemos designar como psicanalítica ou interpretativa, pois foi proposta por Freud e retomada, em diferentes avatares, pelos representantes de sua escola. A imagem, em particular a imagem pictural, é encarada como sobredeterminada pela pulsão que a “trabalha” (no sentido do *Durcharbeiten* freudiano), fazendo dela não o símbolo, mas o sintoma de uma fissura produzida pelo corpo e “a parte maldita” que o habita: a morte<sup>108</sup>.
- Na França, no entanto, ela é frequentemente associada a uma sétima abordagem que se situa numa perspectiva epistemológica bem diferente e que, por esta razão, desnaturou-a um pouco: a da fenomenologia alemã, oriunda do pensamento de Husserl. O tratamento fenomenológico da imagem tornou-se célebre com Bachelard (1938, 1943, 1944, 1948) e seus ensaios sobre o imaginário dos cinco elementos, nos quais teve a ideia de conjugar a fenomenologia de Husserl com a psicanálise de Jung – em particular, sua teoria dos símbolos universais, completando posteriormente essa pesquisa em seus quatro estudos sobre o devaneio<sup>109</sup>; com a obra de Sartre (1940), *O imaginário*, que tem precisamente como subtítulo *Psicologia fenomenológica da imaginação* (imaginação a qual ele consagrou, quatro anos antes, um outro livro<sup>110</sup>); e, sem dúvida, com os dois belos textos de Merleau-Ponty (1961, 1964): *O olho e o espírito* e *O visível e o invisível*. Sob um olhar diferente, nesta ótica fenomenológica, a imagem é apreendida como uma forma de consciência do mundo, uma modalidade da relação com ele entretecida, ou, segundo a terminologia de Husserl, uma intencionalidade específica que imerge o Homem em seu meio ambiente de tal forma que ambos são desrealizados. Isto é, a imagem é uma estranha relação cognitiva que “nadifica” não apenas o seu autor ou produtor, mas também, ao simulá-lo, seu objeto.

<sup>108</sup> Desse modo, na obra citada de Didi-Huberman, ele intenta dismantelar a abordagem clássica de Panofsky, que consiste em inventar o objeto do conhecimento, quer dizer, a conceber a imagem pictural “como a simples imagem do discurso que a pronuncia”. Para tanto, Didi-Huberman propõe quatro “aproximações”: 1) a imagem como fissura, poder negativo que assimila a operação de figurar à de desfigurar; 2) a imagem como sintoma, como sobredeterminada pelo inconsciente; 3) a imagem como encarnação e não simples imitação; 4) por último, a imagem como insistência da morte.

<sup>109</sup> BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957; BACHELARD, G. *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960; BACHELARD, G. *La flamme d'une chandelle*. Paris: PUF, 1961; BACHELARD, G. *Le droit de rêver*. Paris: PUF, 1970.

<sup>110</sup> Ver: SARTRE, J.-P. *L'imagination*. Paris: PUF, 1939; SARTRE, J.-P. *L'imaginaire*. Paris: Éditions Gallimard, 1940.

- Essa abordagem fenomenológica foi progressivamente desaparecendo, entre os anos 1960 e 1980, para dar lugar a uma outra, a oitava, manifestamente inspirada no que é chamado, global e equivocadamente, de “o estruturalismo”. Esta abordagem poderia ser qualificada de semiótica e, por extensão, de sistêmica. Com o impulso das pesquisas da linguística estrutural, conduzidas, em particular, por Roman Jakobson, e da expansão da semiologia saussuriana e da teoria do signo de Peirce (1978), a imagem é assimilada a um significante e analisada como elemento de uma retórica – como se pode constatar num artigo publicado por Roland Barthes no quarto número da revista *Communications*, em 1964, com o título *Retórica da imagem*, no qual ele demonstra a validade desta perspectiva ao aplicá-la ao conhecido cartaz publicitário dos macarrões Panzani.

Porém, com Barthes – e depois ele – houve também a tentativa mais radical e ambiciosa de uma “semiótica dos códigos visuais”, conduzida por Umberto Eco (1972) em *A estrutura ausente*. E, mais recentemente ainda, a quebequense Nycole Paquin (1991) tentou elaborar, como parte de uma tese de doutorado em Estética, defendida na Universidade do Quebec, em Montréal, uma sistemática da recepção das obras picturais – pesquisa publicada em 1991, pelas Edições Hurtubise, com o título *L’objet-peinture : pour une théorie de la réception* [O objeto-pintura: por uma teoria da recepção]. Retomaremos este trabalho mais adiante.

- Uma nona abordagem, mais original e singular e, como tal, bastante marginal em relação às precedentes, é a abordagem rizomática ou maquina, sugerida por Deleuze e Guattari (1980) na obra *Mil platôs*. A partir do postulado neo-bergsoniano de que “Tudo é imagem”, analisado mais acima, esses dois filósofos acreditam poder apreender essas imagens múltiplas não em relação a um determinado referente ou a uma ordem *a priori* qualquer, mas como uma conexão aleatória e selvagem de intensidades heterogêneas, logo, como uma pura e simples rede material e contingente, análoga às imprevisíveis e variadas ligações dos caules subterrâneos, contendo numerosas ramificações, nomeados, na botânica, de “rizoma”. Rizoma que, portanto, distingue-se das raízes, na medida em que elas obedecem à linearidade de uma ordem orgânica que deve produzir a unidade e a identidade de uma planta. A abordagem “rizomática” possui três particularidades: considerar somente a materialidade da imagem; não privilegiar *a priori* nenhuma instância, nivelando, de certa forma, todo tipo de hierarquia; se interessar apenas pelo processo desordenado, turbilhonado das forças colocadas em jogo pelas imagens.



- A décima e última abordagem, que eu chamaria de pragmático-linguística, é aquela que desenvolvi num curso ministrado em Avignon, sobre o tema “Teatro e pintura”, e em minhas conferências sobre “A problemática da sensação”, reproduzidas na primeira parte desta obra. Em vez de assimilar sistematicamente a imagem a um significante e, *a fortiori*, a um enunciado constituído, proponho considerá-la, de modo mais radical, como o correlato de um *ato* de enunciação produzido por minha percepção visual. Ver um quadro, por exemplo, é uma maneira sensorial de enunciar, quer dizer, de projetar e agenciar simulacros óticos (formas, cores, volumes, direções, etc.), análogos aos simulacros fônicos que são articulados e proferidos por minha fala<sup>111</sup>. Nos dois casos, existem:

– um ato de “debreagem” (*shift out*) actancial enunciativo e enuncivo, ou seja, de posicionamento de um “Eu” e de um Outro – como não Eu – que simula a existência de uma realidade em si, assim como faz a linguagem oral ou escrita;

– em seguida, um ato de “debreagem” espacial, de organização de um enquadramento ambiental com suas dimensões e perspectivas próprias;

– por fim, um ato de “debreagem” temporal, conforme a modalidade rítmica e a duração de varredura de meu olho<sup>112</sup>.

Daí a designação desse modo de abordagem como, ao mesmo tempo, pragmática (é um ato) e linguística (que agencia e combina simulacros entre si). Como se pode ver, esse tipo de tratamento da imagem se articula com a teoria da sensação – considerada como produção de ficções – que desenvolvo na primeira parte deste livro.

Esses dez modos de abordagem dizem sobre as várias facetas de nosso olhar sobre a imagem: neste sentido, ela é apenas uma rede espectral, conjugando franjas múltiplas ou instáveis, semelhantes àquelas coloridas do espectro da decomposição da luz branca. Ora, precisamente, podemos nos perguntar se o olhar do coreógrafo, como corporeidade dançante,

<sup>111</sup> Emprego o conceito de “simulacro” num sentido completamente diferente daquele dado por Deleuze, que o designa apenas a aparência degradada de uma realidade prévia e, portanto (consultar a introdução do livro de Jean-Clet Martin, *L’image virtuelle*, publicado em 1996 pela editora Kimé), “não é grande coisa”. Para mim, ao contrário, o simulacro não pressupõe nenhuma realidade anterior, mas constitui o ser daquilo que se *acredita ser real*. Por isso mesmo, aproximo-me da ótica de Jean Baudrillard, porém estimando ser preciso completá-la. Com efeito, em *Simulacro e simulação* (BAUDRILLARD, 1981, p. 17), o autor distingue quatro “fases sucessivas da imagem”: 1) “ela é o reflexo de uma realidade profunda”, “a boa aparência”; 2) “ela mascara e deforma uma realidade profunda”, “a má aparência”; 3) “ela mascara a ausência de uma realidade profunda”, “o sortilégio” (que finge ser uma aparência); 4) “ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro”. Porém, essa última acepção do simulacro não dá conta da imanente e irrepreensível dinâmica ficcionária que ele implica. Daí uma quinta fase ou ocorrência que, ao que me parece, deve ser considerada: o simulacro como ficção projetada que necessariamente produz uma crença num real desejado.

<sup>112</sup> Aqui, retomo a terminologia precisa e rigorosa proposta por Greimas e Courtés (1979, p. 79-92) no *Dicionário de semiótica*.

ou melhor, como corporeidade habitada em permanência pela experiência de dançar, pelo desejo de dançar, de fazer dançar e de ver dançar, não teria uma maneira própria e singular de percorrer ou jogar com tal espectro icônico, ou, segundo a terminologia de Anton Ehrenzweig, de efetuar seu “*scanning*” sensorial. Isto é, não haveria um olhar específico do coreógrafo em relação à imagem material e, mais particularmente, pictural?

### **O OLHAR ESPECÍFICO DO COREÓGRAFO**

Como visto na primeira parte desta obra, toda corporeidade é regida por quatro quiasmas ou entrecruzamentos sensoriais e, mais exatamente, sensório-motores, uma vez que toda sensação é habitada por um movimento fictício e todo movimento é o veículo e o prolongamento de uma sensação. O primeiro é fundamentalmente “intrassensorial”, pois, em função mesmo desse entrelaçamento do estado passivo e do estado dinâmico, do impressivo e do dinâmico, toda sensação possui uma dupla dimensão simultaneamente ativa e passiva. O segundo, qualificado de “intersensorial”, designa a correspondência cruzada entre os cinco sentidos (“O olho escuta”, “meus dedos veem”, etc.). O terceiro pode ser dito “parassensorial”, dado que minhas sensações se articulam com uma enunciação ou, se preferirmos, meus sentidos se articulam com uma fala ou uma escrita, portanto, com uma linguagem real ou virtual. Enfim, um quarto quiasma reside nas interferências múltiplas, contingentes e, por isso, inelutáveis entre a minha própria sensorialidade e a sensorialidade das outras corporeidades que comigo entram em relação, podendo ser então chamado de “intercorporal”. Por conseguinte, toda percepção visual, todo olhar não pode deixar de fazer eco e de ser perpassada por esse quádruplo processo quiasmático: ele não é isolado e autônomo, mas, ao contrário, é a caixa de reverberação, o veículo e o vetor do estranho jogo das forças cruzadas e heterogêneas que definem o modo individual, e até idiossincrático, de gestão de uma corporeidade.

Tal processo quiasmático envolve uma complexidade e uma especificidade ainda maior numa corporeidade dançante. Com efeito, essa corporeidade singular se caracteriza por quatro traços essenciais: uma dinâmica de metamorfose indefinida, um jogo aleatório de tecedura e destecedura da temporalidade, um desafio obstinado em relação à força da gravidade e uma pulsão autoafetiva ou autorreflexiva. Esses quatro traços parecem ter sido bem percebidos e, de certa forma, recapitulados em uma fórmula original, densa e sutil que encontrei na pluma da dançarina e coreógrafa Catherine Diverrière. Assim, ela escreve:

A dança constrói, desvia, desconstrói, perpétuo deslocamento do espírito que não se instala nem se possui. Ela deixa entrever o misterioso comum e singular. O dançarino se retira do mundo para melhor reencená-lo, não como no teatro, onde as relações com as coisas, os movimentos imitam a vida. Ele percorre o caminho anterior rumo à consciência acumulada pela história, que encontramos num corpo que dorme. O corpo ao dormir testemunha, por meio de sua simples presença, a memória, a transmissão dos seres e das coisas. Mas o dançarino não dorme, ele distingue incansavelmente o que o mecaniza do que é puro movimento. Ele reaprende a não mais separar sua esquerda e sua direita, ele as conhece separadamente e as une. Sua posição permanente é um desequilíbrio estável (DIVERRÈS, tradução nossa)<sup>113</sup>.

Pode-se supor, por consequência, que uma corporeidade tão paradoxal e, poderíamos dizer, “oximórica” necessariamente modula e inflete a maneira de sentir e de olhar. O olhar do dançarino e, *a fortiori*, do coreógrafo amplifica, ao mesmo tempo que os singulariza, os ecos das quatro maiores transformações que afetam seu jogo sensório-motor. Daí sua dinamização, sua fragilidade, sua desestabilização e sua especulação permanentes e insuperáveis. Assim, antes mesmo de conceber a escrita de um espetáculo e, *a fortiori*, de realizá-lo, o coreógrafo o vive nas flutuações contingentes e estranhas de seu olhar, e, de modo simultâneo, o inclui no trabalho de simulação de seu mecanismo imanente de enunciação. Ou seja, de certa forma, a dança começa com sua maneira de olhar as coisas e os seres: aos olhos do coreógrafo, o mundo ou o espaço circundante, a um só tempo, desdobra-se, secreta uma alteridade ou seu simulacro, e se anima, temporaliza-se num indefinido processo rítmico de desequilíbrio e equilíbrio, de tensão e relaxamento, de extensão e flexão. Em suma, o olhar do coreógrafo já é um movimento dançado virtual. Nesse sentido, aqui, parece-me legítimo extrapolar uma bonita fórmula que Félix Guattari (1979, p. 31) aplica oportunamente ao simples “enunciado significativo” e dizer que esse olhar é, ou funciona, como “uma dança muda das intensidades”.

Tal dança muda, como acabamos de explicar, é bem mais do que um simples cinetismo ótico, ela investe as imagens e, mais particularmente, as imagens picturais que lhe são submetidas, e comunica-lhes a dinâmica de seu desejo incessante de metamorfose. É assim que a dança se apodera das múltiplas dimensões ou facetas de um quadro para delas se apropriar e para convertê-las, de forma mais ou menos igual, na singularidade de sua cinesfera e de seu projeto coreográfico.

## AS MODALIDADES DE TRATAMENTO COREOGRÁFICO DA IMAGEM PICTORAL

---

<sup>113</sup> [Nota da tradutora]: no texto em francês, o autor não informa as coordenadas (nome da obra, ano de publicação e paginação) para referenciar tal citação direta. Em pesquisas realizadas, sobretudo, em arquivos disponibilizados por revistas eletrônicas francesas, esses dados também não foram encontrados.

Na verdade, cada quadro comporta pelo menos cinco dimensões ou componentes essenciais que, em sua maioria, foram objeto da análise sistêmica proposta por Nycole Paquin (1991), em seu livro *L'objet-peinture. Pour une théorie de la réception*. Ela acredita ser possível fazer uma correspondência entre cada um desses componentes e o estatuto de um funcionamento sistêmico diferente. Não retomarei aqui esse tipo de análise, que me parece tributária de postulados reducionistas da pura abordagem semiótica apresentada acima. Basta-me, para minha demonstração, lembrar de cinco parâmetros da recepção da imagem pictural:

- O primeiro, sem dúvida, é o quadro na qualidade de simples objeto, isto é, *material-suporte*, tal como exploraram os artistas plásticos pertencentes à corrente denominada “Suporte-Superfície”. Esse material se define por, pelo menos, três traços principais: suas dimensões métricas, seu formato geométrico (quadrado, retângulo, trapézio, etc.) e seu ângulo de apresentação, quer dizer, a atitude que ele suscita no corpo para ser apreendido.
- O segundo caracteriza o quadro como inscrição de um conteúdo visível, ou seja, como *traço* ou *grafo* que ele apresenta ao olho. Esse grafo é, por sua vez, determinado por três índices: de um lado, os vetores ou linhas de força, organizando a superfície (vertical central, horizontal central, diagonais); de outro, as regiões planas circunscritas pela orientação das formas internas e pela formação dos agregados; enfim, os planos de profundidade, definidos por meio do jogo de superposição das formas e pela perspectiva.
- O terceiro parâmetro especifica o que chamamos de *representação* do quadro, quer dizer, o que qualifica a configuração do “traço”. Essa qualificação é assegurada por três propriedades fundamentais: a plasticidade, que designa a textura do quadro; a picturalidade, ela mesma constituída pela cor e pela linha; a iconicidade, que corresponde, de um lado, aos contornos, de outro, às proporções que distribuem os agregados e os fragmentos, em suma, o que confere o espaço de uma forma, seu “ícone”.
- O quarto componente é aquele que atribui a significância do quadro, sua dimensão semântica. Esta, na verdade, é produzida por dois caracteres principais: de um lado, a figuratividade, quer dizer, a figura significante, como remissão a um referente identificado; de outro, a narratividade, como composição de uma narrativa com a

ajuda de diferentes códigos, seja iconográficos, literários, musicais ou, eventualmente, científicos.

- Por último, o quinto componente do quadro: sua *pragmática* ou, no sentido deleuziano, sua figurabilidade. A imagem não é mais considerada como objeto, superfície ou volume, traço ou forma e figura narrativa ou, mais amplamente, significante, e sim como força ou intensidade que constitui, no sentido particular que dou a esse conceito<sup>114</sup>, sua “ex-pressividade” radical ou, se preferirmos, sua dinâmica imanente de diferenciação autoafetiva.

É bem evidente que esses cinco componentes não se desvendam necessariamente e com a mesma pregnância, aos olhos dos diferentes coreógrafos. De acordo com a experiência pessoal e o modo de gestão corporal de cada um e, sobretudo, com a especificidade do projeto coreográfico realizado, a percepção do quadro pode induzir transmutações distintas. Na realidade, o coreógrafo pode experimentar cinco tentações:

- a tentação mimética ou icônica de decalcar o conteúdo plástico e pictural da imagem, privilegiando o poder figurativo de sua performance cênica: neste caso, o artista tenta se concentrar na maneira que sua corporeidade tem de provocar no imaginário do espectador algo análogo à sua própria visão da configuração material do quadro;
- a tentação semiótica e simbólica de desvendar um significado profundo da imagem oferecida: o coreógrafo, então, apega-se apenas ao sentido da obra vista e entrega a interpretação cinética que ele faz dela a fim de fazer senti-la e compartilhá-la por meio da corporeidade do espectador, de quem o coreógrafo investe a afetividade e manipula sutilmente o julgamento;
- a tentação diegética, que deriva da precedente e consiste em querer narrar uma história, aquela que sua percepção do quadro lhe sugere e que a corporeidade do dançarino pode evocar por meio do jogo de sua própria temporalidade motora: o espetáculo se torna a maneira que o coreógrafo possui de “escrever” a narrativa de sua própria recepção sensorial a fim de que o olhar do público a decifre;
- a tentação expressionista e teatral de explorar também, e de modo simultâneo, a força emocional e dramática da situação “representada” pela imagem, como convida o belo livro de Jacques Darriulat (1993) sobre as *Métaphores du regard* [Metáforas do olhar]: para ele o olhar sobre um quadro se dá segundo uma dramaturgia, pois o

<sup>114</sup> Ver em: BERNARD, M. *L'expressivité du corps: recherches sur les fondements de la théâtralité*. Paris: Éditions Chiron, 1986. Sobretudo, os capítulos 4, 5 e 6.

quadro não é um objeto, mas um acontecimento, o de um encontro que faz advir, a um só tempo, a realidade do quadro e a singularidade do olhar que o mira. Ora, esse encontro que, por isso mesmo, é da ordem da metáfora, é também teatral, pois consiste numa transferência dupla e recíproca de um significante a outro. Assim, essa dramaturgia da visão pictural se desenvolve em três atos: a apresentação espetacular, o revés “alucinatório” e a abertura onírica. No primeiro ato, o quadro organiza a cena da representação, dispõe o motivo geral da composição. No segundo, o pintor faz ver o olhar que visa o quadro: cada um se vê, vendo-se no olhar da imagem. De certa forma, é o quadro que nos olha, é a inversão do ponto de vista e, ao mesmo tempo, a peripécia, a reviravolta “alucinatória” do drama silencioso de nosso encontro com o quadro. Peripécia que engendra seu “desenlace” no terceiro ato, o ato do onírico, na medida em que, ao refletir meu olhar, ele o coloca *en abyme* e, por conseguinte, prolonga-o ao infinito. Isto é, há “uma potência de inclusão que refere o quadro a ele mesmo e engendra a série ilimitada das reflexões recíprocas”. O quadro, segundo Darriulat (1993), funciona, portanto, como um espelho dramático onde o coreógrafo só faz senão apresentar sua refração corporal;

– enfim, a tentação poética de só sugerir a “aura” imaginária da situação imageada, ou ainda, a qualidade afetiva da atmosfera que emana de sua apreensão: a dança, então, seria apenas uma reverberação ou uma ressonância cinética e visível da intuição da potência evocadora da imagem por meio do olhar singular do coreógrafo.

Essas cinco tentações exercem inegavelmente um forte atrativo na maioria dos coreógrafos contemporâneos, como testemunham numerosos espetáculos produzidos ao longo das duas últimas décadas. Mas elas não deixam de ser tentações fáceis que evacuam, mais ou menos, a complexidade e a heterogeneidade da imagem. Em particular, elas desconhecem a dinâmica criadora das imagens digitais, aleatórias e virtuais que a “rede” Internet produz e veicula e que Anne Cauquelin (1999, p. 201, tradução nossa) chama de “as tecno-imagens”. Como ela pertinentemente diz, “a rede”, de certa forma, é “o paradigma das transformações possíveis do lugar estético”, na medida em que leva “a arte aos limites”, “ao extremo” (CAUQUELIN, 1996, p. 174, tradução nossa): ela dribla e transgride as expectativas inerentes às cinco maneiras habituais de apreender as imagens. O artista de hoje é aquele que permite essa desestabilização, esse mal-estar, essas rupturas incessantes e imprevisíveis.

Assim, as perspectivas coreográficas mais estimulantes e mais fecundas são aquelas que conseguem transmutar, na especificidade da corporeidade dançante, não somente, e de modo simultâneo, o material-suporte, o grafo, a forma plástica e pictural, a figura significativa

e narrativa e as intensidades que qualificam a visão do quadro, mas também, e sobretudo, o processo de desconstrução imanente à própria imagem, que a torna inelutavelmente vulnerável, frágil e precária.

Porém, essa transmutação implica uma dupla operação paradoxal: de um lado, converter, ao mesmo tempo, a visibilidade material, gráfica, formal, colorida, figurativa da imagem e de seu fluxo contingente e indomável em uma dinâmica do processo lúdico da corporeidade dançante, puramente cinestésica e perfeitamente circunscrita espacialmente e temporalmente; de outro, inversa e simultaneamente, permitir que esse jogo cinestésico produza, por sua vez, uma visibilidade de outra ordem, não representativa e efêmera, pronta para metamorfosear a pregnância original da lembrança visual, não apenas abrindo-a às interferências dos outros sentidos, mas submetendo-a à atração conflituosa da força da gravidade, à escanção singular de sua rítmica pessoal e, mais ainda, ao universo estranho e único de suas ficções. Segundo a judiciosa observação de Anne Cauquelin (1999), trata-se de uma dupla operação que constitui, na realidade, uma tarefa de Sísifo, transformando cada espetáculo numa aventura perigosa, necessariamente sempre inacabada, precária, incontrollável e, como tal, decepcionante, semelhante a todas as criações da arte contemporânea. Contudo, a imagem, sob todas as suas formas, não deixa de fascinar o olho do coreógrafo, que, sem dúvida, nela busca a chave do mistério de seu poder criador ou, mais exatamente, a dinâmica temporal e imaginária que habita sua sensorialidade e, de modo geral, sua corporeidade dançante.

Nesse sentido, podemos dizer, para terminar essa breve incursão no universo pictural da dança e suas ressonâncias cinéticas, que o coreógrafo é aquele que, diante da imagem, é paradoxalmente convidado a desconstruí-la para, em seu movimento, restituir-lhe toda a força originária, heterogênea, intensa, aleatória e ficcionária da sensação visual que a descobre pela primeira vez. E, ao mesmo tempo, ele se torna, assim, o revelador, quase sempre à sua revelia, do poder escondido, híbrido e insondável do olhar singular do pintor ou do artista plástico que a concebeu.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *L'air et les songes*. Paris: Librairie José Corti, 1944.
- BACHELARD, G. *L'eau et le rêves*. Paris: Librairie José Corti, 1943.
- BACHELARD, G. *La Psychanalyse du feu*. Paris: Éditions Gallimard, 1938.
- BACHELARD, G. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Librairie José Corti, 1948.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacres et simulation = Simulacro e simulação*. Paris : Galilée, 1981.
- CASTORIADIS, C. *L'institution imaginaire de la société*. Tradução: Cornelius Castoriadis. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- CAUQUELIN, A. *L'art du lieu commun: du bon usage de la doxa*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. (Collection La couleur des idées)
- CAUQUELIN, A. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Éditions du Seuil, 1996. (Collection La couleur des idées)
- CHANGEUX, J.-P. *L'homme neuronal*. Paris: Fayard, 1983.
- DAGOINET, F. *Philosophie de l'image*. Paris: Librairie Philosophique Vrin, 1984.
- DARRIULAT, J. *Métaphores du regard: essai sur la formation des images en Europe depuis Giotto*. Paris: Éditions de la Lagune, 1993.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981. t. 1.
- DELEUZE, G. *L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. [DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.]
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux – capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DENIS, M. *Image et cognition*. Paris: PUF, 1987.
- DENIS, M. *Les images mentales*. Paris: PUF, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l'image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- DUFRENNE, M. *Le poétique*. Paris: PUF, 1963.
- DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969. [DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.]
- DURING, E. Deleuze, et après. *Critiques*, n. 623, p. 291-310, avr. 1999.



- ECO, U. *La structure absente*. Paris: Mercure de France, 1972.
- FRAISSE, P.; PIAGET, J. *Tratado de Psicologia Experimental*. Paris: PUF, 1963. v. 7.
- GREIMAS, J.; COURTÉS, J. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette-Université, 1979.
- GUATTARI, F. *L'inconscient machinique*. Paris: Recherches, 1979. (Collection "Encre")
- MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 1961.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.
- NINIO, J. *L'empreinte des sens*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1989.
- PANOFSKY, E. *Architecture gothique et pensée scolastique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967b.
- PANOFSKY, E. *Essais d'iconologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967a.
- PANOFSKY, E. *La perspective comme forme symbolique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.
- PAQUIN, N. *L'objet-peinture: pour une théorie de la réception*. Montréal: Hurtubise, 1991. (Collection Brèches)
- PEIRCE, C. S. *Écrits sur le signe*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- PIAGET, J.; INHELDER, B. *L'image mentale chez l'enfant*. Paris: PUF, 1979.
- SAISON, M. *Imaginaire-imaginable*. Parcours philosophique à travers le théâtre et la médecine mentale. Paris: Klincksieck, 1981.
- SARTRE, J.-P. A. *L'imaginaire*. Paris: Éditions Gallimard, 1940.
- SEGUIN, L. L'énigme de l'image. *Théâtre/Public*, n. 81, p. 4, mai./juin. 1988.

### 3. Dança e musicalidade: os jogos da temporalização corporal

É lugar-comum lembrar que, no decurso da História, a dança e a música foram inexoravelmente acorrentadas como parceiros de um casal sadomasoquista, animado por um desejo insaciável de vassalagem, submissão e instrumentalização recíproca, que engendrou uma curiosa psicologia comum, feita, a um só tempo, de fascinação e irritação, de atração e desconfiança. Assim, nos séculos XVI e XVII, por exemplo, à exceção das músicas especificamente religiosas e das cerimônias oficiais, as demais só podiam ser compostas para servirem de suporte às danças de corte. E, inversamente, o que acontecia até o início do século XX senão a obrigatoriedade de se dançar exclusivamente ao som das obras musicais já compostas, tornando a dança, de certa forma, a modalidade de figuração corporal e espacial dessas obras, uma forma visível de ilustração e de decoração móvel e divertida da trama sonora?

Mas sabemos também que, em razão de sua estrutura matemática, escritural e, deste modo, permanente e relativamente objetiva, a música conheceu um considerável desenvolvimento teórico que a dança, por infelicidade, nunca experimentou, o que, em consequência, conferiu à arte musical um estatuto institucional dominante, dominador e até hegemônico em relação à arte coreográfica. Apesar da prodigiosa evolução estética durante as cinco ou seis últimas décadas, a dança foi confinada e reduzida, por causa das conotações socioculturais pejorativas (as dançarinas, o mundo do espetáculo, do prazer e da prostituição) que a ela se vinculam, a uma posição heteronômica quase inelutável, a uma dependência embaraçosa, injusta e humilhante: afinal, no Ministério da Cultura, a dança não é dependente da direção da Música, da qual ela é apenas uma “Delegação”? Se os coreógrafos e os dançarinos podem reivindicar, de modo legítimo, sua relativa autonomia frente à música, eles permanecem, contudo, seus vassalos institucionais ainda hoje.

No entanto, ao longo do século XX, a dança não parou de querer afirmar sua independência, recusando, antes de tudo, a sincronicidade com a música e, portanto, sua sujeição diante da estrutura por ela imposta: para isto, os coreógrafos escolheram “estratégias de substituição” que, curiosa e paradoxalmente, consistem em se apropriar, transpor e interiorizar os parâmetros da música que procuram evitar. Assim se explicaria o papel determinante da dinâmica, quer dizer, do tónus e, de modo conjunto e cada vez mais frequente, do peso, ao substituírem, por exemplo, a intensidade e a tonalidade musical. Daí, por recorrência e reciprocidade, a escolha desses coreógrafos por músicas que favorecem o uso desses parâmetros específicos à sua arte: como Laurence Louppe observa, nos anos 1920

e 1930, é notável o retorno de Louis Horst à música barroca, em razão do elemento peso que ela faz intervir na dança. De modo geral e por esta mesma razão, os coreógrafos se interessam, desde esse período, por todas as músicas pré-clássicas e, é óbvio, pelas músicas africanas.

Bem mais que isto, a dança parece ter calcado sua evolução técnica sobre a evolução técnica da música, de certa forma, mimetizando seu processo de neutralização do material musical de base: assim como Schönberg procedeu com a desierarquização do som na música serial, Laban, ao seu modo, efetuou uma forma de desierarquização do movimento. Mas, como podemos ver, essa mimética implícita é ainda uma sujeição ou, de todo modo, um sintoma de dependência que, mesmo escondido, não deixa de ser menos real.

Mas também, o desejo de autonomia da dança foi muito mais longe, exigindo uma ruptura e uma separação muito mais radical: sabemos que, simultâneo a essa fascinação secreta pela arte musical, desde 1910, houve, de modo paradoxal, danças em silêncio e, mais ainda, a teorização da necessidade dessa total independência. Evidentemente, faço aqui alusão, em primeiro lugar, à experiência revolucionária de Cage e de Cunningham, que criaram, sem intenção particular, obras em que as duas artes são totalmente autônomas, dessincronizadas e paradoxalmente solidárias no decurso do tempo. Assim, em *Temps actuel*, num texto publicado para o décimo aniversário do Festival de Outono, Cunningham (1982) escreve:

As obras nas quais J. Cage e eu colaboramos, ao longo dos 40 últimos anos, se inserem numa história que reflete, para mim, a transformação ou o alargamento do princípio subjacente segundo o qual música e dança podem ser entidades separadas, a um só tempo, independentes e interdependentes, partilhando um tempo comum (CUNNINGHAM, 1982, tradução nossa)<sup>115</sup>.

E partilhar um tempo comum, como Cunningham especifica em entrevista com Jacqueline Lesschaeve<sup>116</sup>,

não quer dizer que, a rigor, elas devem ocorrer exatamente no mesmo momento. Na vida cotidiana, por exemplo, se você passeia na rua, você vê muitas coisas ao mesmo tempo, isso se passa na mesma unidade de tempo, mas uma coisa não sustenta necessariamente outra. Em outros termos, sempre pensei que a dança existia realmente por si só e que ela devia se manter, a bem dizer, sobre suas duas pernas (CUNNINGHAM, 1980, p. 173, tradução nossa).

<sup>115</sup> [Nota da tradutora] No texto original, o autor não informa o título do texto, nem paginação referentes a essa citação.

<sup>116</sup> [Nota da tradutora] Na publicação em português: “Meu trabalho com John me havia convencido de que era possível e até necessário para a dança se sustentar com suas próprias pernas e não com a música; e também de que as duas artes podiam existir juntas usando a mesma duração de tempo, cada uma à sua maneira, uma para os olhos e o sentido cinestésico e a outra para os ouvidos” (CUNNINGHAM; LESSCHAEVE, 2014, p. 138).

Na realidade, para a dança, essa reivindicação explícita de autonomia não deixa de ser contraditória, na medida em que ela é acompanhada do compromisso, não menos solene, de fidelidade à experiência musical de Cage, que, no entanto, como todos sabem, é essencialmente diferente: se, na composição, ambos jogaram com a dimensão aleatória da criação e, deste modo, com a indeterminação, não se pode dizer que a corporeidade, imperativamente, limita mais o campo da criação coreográfica do que o da criação musical: como, de modo judicioso, escreve Daniel Charles (1978, p. 162, tradução nossa), “tudo é possível no e por meio dos sons, nem tudo é possível com o corpo humano”. Como Hubert Godard já lembrava, durante a defesa de tese de Catherine Thomas (intitulada *Le hasard comme processus de création dans la danse contemporaine et les autres arts* [O acaso como processo de criação na dança contemporânea e nas outras artes]), Cage sublinhou diversas vezes: “esse pobre Cunningham não pode utilizar as mesmas noções que eu utilizo”, ou seja, ele não tem a mesma liberdade de jogo. Assim, como nota Cage (1976, p. 163, tradução nossa), na sexta entrevista de *Pour les oiseaux*, “não há problema se dois sons se chocam; no caso de uma coreografia, o encontro um pouco violento de dois dançarinos pode interditar a um dos dois de continuar a dançar”. Por isso, apesar da frequente tentativa que Cunningham pôde ter sentido, “de colocar em questão a extrema disciplina que ele mantém”, segundo Cage, “é capital que ele a preserve”. Por assim dizer, de maneira geral, a estrutura do corpo humano não oferece a mesma plasticidade, quase ilimitada, de um material inorgânico como o som: a configuração e a distribuição óssea, muscular, articular e ligamentar, e a lei do eixo gravitacional, não permitem todas as possibilidades de um jogo aleatório.

Mas, como observa Daniel Charles (1978), apesar dessa diferença expressiva entre a abordagem, ou melhor, entre o uso do acaso em Cage e Cunningham, é evidente que os pressupostos deste último

se juntam, num outro nível, àqueles de Cage: basta pensar que ambos manifestam uma idêntica exigência de retorno ao elemento, ou melhor, ao elemental. O gesto, segundo Merce, situa-se aquém de todo estetismo e de toda comunicação (pessoalmente, eu preferiria dizer: como uma força, um vetor material, uma variável neutra ou, como Deleuze e Guattari (1980) chamam, um “tensor”); assim, a gestualidade da cotidianidade (despojada, obviamente, de toda sua carga semântica utilitária) importa mais do que os passos acadêmicos da tradição<sup>117</sup>. A dança, então, aparece, *in statu nascendi*, como uma verdadeira escrita do espaço, como um tracejado em rede, por meio do qual o corpo desenha um mundo; e a própria estrutura óssea só existe em convivência fundamental com o chão que ela pisa, tem

<sup>117</sup> Daniel Charles me parece cometer, aqui, um erro ao desconhecer o caráter eminentemente clássico do vocabulário de Cunningham: para reforçar o paralelo com Cage, que retorna ao elemento concreto, banal e cotidiano do silêncio, D. Charles acreditou ser necessário banalizar “o gesto” coreográfico de Cunningham, o “gesto” sendo tomado, neste caso, no sentido amplo e não no sentido estrito, tal como eu preconizo.

lugar tanto quanto é lugar. Trata-se de afirmar que a escrita a qual se entrega é temporal: ela faz surgir o espaço<sup>118</sup>. É aí, no instante desse surgimento, que reside o ponto-chave, o instante único e impressionante da junção possível com a música. O que faz, por sua vez, o músico Cage? Ele reduz a música ao silêncio, quer dizer, ao seu elemento primeiro, assim como o gesto é o elemento primeiro para a dança. E nesse silêncio, aquém de toda significação e de toda valorização, ressoa o murmúrio incessante e surge o tempo. No entanto, a busca de Cage pelo descontínuo e pelo instante transborda da música, ela ultrapassa o ouvido, ela coloca em jogo todo o corpo – ‘um ouvido só, diz Cage, não faz um ser’. Podemos muito bem criticar Cage e alegar, como faz Xenakis, que, deste modo, ‘a música está fora dela mesma’! Sem dúvida, ela verte para o teatro, o *happening*, do qual, sabe-se, John Cage foi o inventor, juntamente com Merce Cunningham. Porém, isso quer dizer também que a música, literalmente, requer a dança e que, no fundo, ela não saberia dela se separar; culpá-la por isto equivaleria negar ao poeta Francis Ponge o direito de ter retratado ‘o camarão em todos os seus estados’. Neste nível de exasperação, onde as diferentes artes jorram para fora delas mesmas, ou seja, onde jorra tudo o que é, sem dúvida, mais vale concordar (CHARLES, 1978, p. 162, tradução nossa).

Esse texto, na sua integralidade, parece apontar suficientemente bem o conjunto de abordagens e, mais exatamente, de pressupostos em Cage e Cunningham, ao passo que sublinha a irreduzível diferença de seus respectivos materiais. Todavia, ele não parece caracterizar, de todo, as relações interartísticas: para Daniel Charles, uma arte jorra para fora dela mesma quando atinge “um nível de exasperação”. Creio, em vez disso, que uma arte que cumpre seu processo não pode estar cercada e circunscrita por limites convencionais: ela é apenas um modo de acentuação específica de uma dinâmica de conjunção sensorial. Está em seu destino viajar, aventurar-se e explorar novos territórios supostamente herméticos, logo, se “desterritorializar”, no sentido de Deleuze e Guattari (1980), “nomadizar”.

Em suma, a experiência conduzida, de modo conjunto, por Cage e Cunningham é a da partilha autônoma de um tempo comum por meio de um retorno ao elemento primordial de cada uma das duas artes, ou melhor, segundo a expressão de Daniel Charles, ao seus “elementais” respectivos. Isto é, mesmo que elas se conjuguem e coabitem, a música e a dança reivindicam uma realização separada, uma realização distinta e específica no interior de um mesmo instante. Ora, como sabemos, desde o início do século XX, sobretudo depois de Cunningham, certos dançarinos e coreógrafos sentiram a necessidade mais arrojada de descobrir, na dinâmica silenciosa de seus próprios processos corporais, o surgimento dessa música primordial a que Cage se refere. Em uma só palavra, a dança silenciosa supostamente deveria criar, por meio de sua temporalidade intrínseca, sua música própria e singular. É assim em alguns solos de Mary Wigman e, ainda mais perto de nós, de Lucinda Childs e Trisha Brown – pelo menos durante o período exploratório da Judson Church, especialmente

<sup>118</sup> Ou seja, poderíamos afirmar que a dança espacializa a temporalidade na medida em que o movimento temporaliza o espaço que ele utiliza e faz aparecer. Segundo a fórmula de Valéry (1960, p. 172), “o instante engendra a forma e a forma faz ver o instante”.

para Trisha Brown, o que ela chama de sua série “*valente*” – e, de modo mais abrangente, nas numerosas e frequentes sequências de espetáculos coreográficos atuais. Durante uma conferência na Universidade de Paris 8, em 1989, Trisha Brown (1989) foi explícita sobre este ponto:

A música e eu, nós nos disputamos durante anos. Acho que a dança pode existir como forma artística integral, sem cenário e sem música. A única vez, nas minhas coreografias adultas, em que trabalhei diretamente com a música foi para a ópera *Carmem*. Neste caso, a música e a história criaram a forma e funcionaram como uma partitura para a dança. Para minha grande surpresa, achei isso fácil de fazer. (BROWN, 1989, informação verbal, tradução nossa).

Ela ainda foi enfática ao se declarar contrária ao fato de “dançar na música”, admirando-se “que, na França, a dança sempre é apresentada com música”.

Como se vê, Trisha Brown excluía não apenas a soberania da partitura musical sobre a dança (exceto para o caráter excepcional de uma encomenda de espetáculo programado), mas também a necessidade da partilha de sua temporalidade com qualquer música que fosse. Porém, como se pode adivinhar, essa exclusão não está isenta de dificuldades e ambiguidades: Lucinda Childs (1992, p. 11-13), por sua vez, observa que as “figuras” que ela utilizava em seu “suposto silêncio”, “jamais estavam livres”, uma vez que “a forma de manter os ritmos de um dançarino a outro, e tudo isso no silêncio”, revelou-se muito difícil em razão da ausência de toda referência sonora<sup>119</sup>. Essa dificuldade, aliás, é igualmente grande para o espectador médio, pois, como Trisha Brown desta vez nota, sua percepção não encontra outro suporte senão a atenção extrema e, para ela, muito arduamente voltada às flutuações efêmeras e complexas da corporeidade dançante.

Ainda, para além das dificuldades de execução e de recepção, a própria vontade de dança silenciosa não se dá sem paradoxos: o que devemos entender por “silêncio”? Cage demonstrou-nos muito bem que não só a ausência de barulhos e de sons jamais é total, mas também que essa pretensa ausência, ou esse relativo vazio auditivo, constitui o próprio som em vez de anulá-lo. De outro lado, a corporeidade dançante, por meio de seus passos, movimentos ou de seu fluxo respiratório, é produtora de certos sons (CHILDs, 1992) e faz parte de um ambiente povoado de microbarulhos aleatórios. A esse propósito, convém notar que Trisha Brown, em sua conferência na Universidade de Paris 8, sublinhava o fato de que a dança era “corrompida” por espectadores que tossiam, enquanto Cage, por sua vez, pretende integrar essas tosses aos sons de sua “música” ou, antes, trocar os sons pelos pretendidos silêncios que já são sempre sonoros. Enfim, falar de “dança silenciosa” é uma incongruência.

---

<sup>119</sup> Ver mais no número especial sobre dança e música da *Revista Nouvelles de Danse*, p. 11-13, 1992.

Isso é tão verdade que, em numerosos espetáculos posteriores, Trisha Brown aceitou fazer coexistir suas coreografias com partituras musicais sob uma mesma duração, ou seja, aceitou também partilhar, à sua maneira, assim como Cunningham e Cage, um tempo comum com o músico, sem, no entanto, modificar sua escrita coreográfica. É o que ela destaca com veemência na entrevista com Lise Brunel (1987), em que diz:

Para *Son of a gone fishing*, trabalhamos paralelamente com Bob Ashley. Eu tinha concebido sequências de 30 segundos e ele, por seu turno, compunha *Atlanta* em intervalos de 30 segundos. A estrutura era similar: um mesmo fluxo musical e coreográfico [...]. Para *Newark*, Donald Judd concebeu o cenário e a música, uma música eletrônica, sons sem referência, gravados, que serão tocados com durações mais ou menos longas e numa intensidade mais ou menos forte em função do movimento do cenário (BRUNEL, 1987, p. 60, tradução nossa).

Ou seja, é a mudança da imagem pictural ou plástica que parece comandar, neste caso, a mudança musical, mas não a da corporeidade dançante. Notemos, todavia, que o olho e o ouvido do espectador, por meio do inevitável jogo quiasmático, não podem deixar de fazer com que essas mudanças interfiram e apreendam a configuração coreográfica em suas articulações aleatórias, a um só tempo, com as configurações desta música e com as deste cenário. A interferência “objetiva” das três dimensões do espetáculo coreográfico de Trisha Brown se confirma, aliás, em seu formidável solo *If you could not see me*, uma vez que, aí também, é o artista plástico responsável pelos figurinos, Bob Rauschenberg, que concebeu igualmente a música.

Porém, agora, bem parece que Trisha Brown quer ir muito mais longe e tentar, por meio de uma espécie de ruptura com as suas primeiras experimentações de autonomia face à música, confrontar-se com ela não pelo desejo nostálgico de retorno ao passado, mas, pelo contrário, para sentir toda a sua específica força coreográfica diante desse material. Trata-se, aqui, de uma segunda aventura valente, num sentido diferente da precedente e que Laurence Louppe (1993, p. 17) designa como a do “retorno à estaca zero ou o saber inconsciente”: nesta nova fase, como a filósofa escreve,

uma desaceleração se opera como se uma corrente desconhecida suspendesse o corpo num espaço e num tempo abertos. Se, ao longo das fases precedentes, o fluxo do movimento se originou nos acidentes da velocidade no interior dos corpos e entre eles, doravante, essa ‘precipitação’ pode ocorrer sem a ajuda da aceleração. A motricidade permanece mais livre, mais poética do que nunca, mais próxima da vertigem (LOUPPE, 1993, p. 17, tradução nossa).

Se essa observação parece pertinente em relação às mudanças visíveis no tratamento do movimento dançado, em contrapartida, ela não parece suficiente para elucidar a evolução do tratamento que Trisha Brown faz da música. Na realidade, se em seus primeiros períodos

de escrita, ela pretendia prescindir da música e substituí-la pela musicalidade de seu movimento

(Eu não podia fazer movimentos com a música sem que eles não fossem afetados por ela. Se eu tivesse continuado a trabalhar com a música, nunca teria desenvolvido meu vocabulário gestual a ponto de inscrever estruturas polirítmicas em meu corpo. Não se pode fazer estruturas rítmicas e nelas imbricar movimentos estando simultaneamente atento ao tempo da música) (BROWN *Apud* SOMMER, 1994, p. 6, tradução nossa).

Parece agora que ela está, pelo contrário, determinada a fazer uma confrontação direta e franca com a presença concreta de uma partitura musical executada. Deste modo, Trisha Brown (1989) estima:

o período atual é particularmente interessante para mim, pois a música está provavelmente mais central na minha dança do que jamais esteve. Porém, a maneira como isso funciona, tal como um elemento, vai além do fato de que se trata de música. É um outro ingrediente da colagem (BROWN *Apud* SOMMER, 1994, p.8, tradução nossa).

O que isso quer dizer? Trisha Brown quer explicar que ela não apreende a música como uma melodia ou uma configuração sonora, com suas conotações psicológicas, simbólicas e afetivas, mas como um objeto que faz vibrar sua corporeidade, simultâneo a todas as outras sensações, ou melhor, como um objeto que nela se imprime e a modifica: Trisha Brown (1989, informação verbal) “percebe o som como sendo tátil” e reporta a música ao ato corporal de escutar e não ao prazer estético ou psicológico que se liga ao fluxo sonoro como tal. Ela, como escreve Sally Sommer (1994, p. 8, tradução nossa), “superpõe a experiência física e a experiência auditiva; o som e a ação se sobrepõem em ricas partituras de dimensões múltiplas e polirítmicas”. Em outros termos, o lugar atual da música na pesquisa coreográfica de Trisha Brown deve ser situado na dimensão material de seu impacto sensorial, que necessariamente se combina em uma estranha “colagem” (como aquelas produzidas por seu amigo Robert Rauschenberg) com todos os outros impactos táteis e visuais. É o que a coreógrafa dá a entender quando diz visar, por meio da música, não “o tempo, mas a arquitetura dos sons, sua forma e seu volume” (BROWN *Apud* SOMMER, 1994, p. 6).

Por conseguinte, essa arquitetura sonora, formal e volumosa é o que investe a corporeidade dançante por meio de seu peso cinestésico de imagens materiais ou físicas e não pela lei hegemônica da estrutura rítmica da partitura do músico. O presente entendimento de Trisha Brown parece ilustrar o que eu sugeria no final de meu artigo sobre *Sentido e ficção*<sup>120</sup>, ao convidar os coreógrafos a explorarem a simples potência imanente à sensorialidade da corporeidade dançante, que pode se apropriar, fazer jogar e intervir entre si, por meio do

<sup>120</sup> *Sentido e ficção ou os estranhos efeitos de três quiasmas sensoriais*, 1ª parte, capítulo 5 desta presente obra.



mecanismo quiasmático, todos os materiais das outras artes. É tão verdade que, ao combinar o material sonoro e cinestésico para produzir imagens físicas, Trisha Brown usa o processo temporal das técnicas cinematográficas, não apenas o da câmera lenta, mas também o da marcha à ré, das ações invertidas e, como escreve Sally Sommer (1994, p. 8, tradução nossa), “da ampliação e da compressão do movimento, como se ele estivesse tomado pelo foco movente da lente da câmera”, o que, notemos, provoca essa impressão poética evocada por Laurence Louppe.

Porém, há mais. Essa vontade de combinatória ou de colagem vai, em Trisha Brown, até o ponto de integrar, daqui em diante, o próprio espectador como “ingrediente crucial”, posto que, para ela, é por meio dos olhos e ouvidos de seu público que os elementos disparatados da obra se harmonizam no momento do espetáculo. Assim se explica, em *Foray forest*, a intervenção da fanfarra que se aproxima pouco a pouco do espaço teatral e dos bastidores: Trisha Brown, por meio de tal artifício, solicita a diversidade das percepções dos espectadores que são convidados a fazer jogar esse estereótipo musical em seus imaginários radical e social. Ou seja, esse clichê auditivo [a fanfarra] dispara necessariamente imagens singulares, carregadas emocionalmente e cujo espaço subjetivo ou mnemônico, de predominância infantil, vem mais ou menos contradizer o que a cena deixa ver. A surpreendente audição da fanfarra, em seu tratamento progressivo e fortemente escandido, impõe, segundo ela, “a justaposição dessa música rudimentar com o movimento delicado e desacelerado” (BROWN *Apud* SOMMER, 1994, p. 7, tradução nossa) dos dançarinos. O espetáculo de Trisha Brown, que, *a priori*, parece se concentrar na mera fluidez de sua realização, na realidade, é “uma total colagem” que requer uma circulação intersensorial e interartística quase ilimitada.

Daí, sua curiosa visão da partitura de *Oferenda musical* de Bach, em que, como Trisha Brown afirmou em uma entrevista na televisão<sup>121</sup>, a escrita coreográfica que ela propõe não é uma ilustração da estrutura musical, mas uma introdução, ou um prelúdio, que explora os silêncios que decoram e envolvem a música, e onde a coreógrafa, de certa forma, interioriza sua singular percepção do estilo da obra com a qual, de modo mais ou menos irônico, ela entra em contato de forma figurada e distanciada, por intermédio da personagem dançante Diana Madden. Em outras palavras, a partitura é, a um só tempo, distanciada e subjetivada, ela não é nem ignorada na simultaneidade, como em Cunningham, nem seguida e reconhecida na descontinuidade ou na sucessão temporal pelo poder do ritmo e de suas conotações

<sup>121</sup> Entrevista concedida para o canal de televisão *Paris Première*, no início de novembro de 1994.

psicológicas ou poéticas, quer dizer, pelo poder da “ambiência” que ela engendra. Neste sentido, Trisha Brown desmonta a relação da dança contemporânea com a música escrita, pois faz de sua execução um objeto, ao mesmo tempo, exótico (daí a atitude de Diana Madden, tocando os dançarinos que tentam figurar a especificidade da dinâmica musical geométrica e bem regrada) e familiar (fazendo escoar a música na própria musicalidade corporal de seus dançarinos). Como Trisha Brown sublinha, em diálogo com Laurence Louppe (1996), ela

quis questionar a *Oferenda musical* mantendo, ao mesmo tempo, sua identidade criadora. Bach tinha seu *modus operandi*, eu tinha o meu, não queria que ele parecesse com o de Bach [...] nos dez cânones, tentei seguir as estruturas que me interessavam corporalizar em dança. Não era exatamente o que Bach teria querido, tratava-se de uma variação sobre sua estrutura (LOUPPE, 1996, p. 55-56).

Em resumo, seu trabalho consistiu, segundo ela mesma, “em tirar uma estrutura da estrutura” da obra de Bach<sup>122</sup>.

Porém, trata-se, aqui, apenas de uma música já composta e, portanto, totalmente independente. Nem todas as músicas utilizadas pelos coreógrafos tem um mesmo estatuto, o que aparentemente complica ainda mais nossa problemática. Assim, podemos distinguir vários critérios de diversificação dos usos concretos e efetivos da música nos espetáculos coreográficos de hoje. Destaco sete principais:

- o critério da *finalidade*, quer dizer, da música composta seja para ela mesma (música instrumental em seus diferentes gêneros tradicionais) ou especialmente para a dança (músicas ditas de balé);
- o critério de sua *natureza composicional*: homogênea ou heterogênea, orgânica ou produzida por colagem e montagem;
- o critério do *modo temporal de execução*: música ao vivo ou gravada;
- o critério do *modo acústico ou sonoro* dessa execução: seja puramente instrumental ou, ao contrário, somente fônica; seja introduzindo instrumentos de música ou, de maneira oposta, aparelhos exclusivamente eletrônicos;
- o critério do *pertencimento histórico e cultural* dessa música: que permite, por exemplo, distinguir, de uma parte, as músicas barroca, clássica, romântica, serial, concreta, etc.; de outra, as músicas ocidentais ou orientais, asiáticas ou africanas, etc.;
- o critério do *modo de presença espetacular*, conforme a visibilidade ou não da orquestra ou dos instrumentistas na cena, no fosso, atrás de uma cortina, ou ainda, nos bastidores;

<sup>122</sup> Entrevista de Brown para Louppe, *Le long voyage vers la musique*. Art Press, n. 217, oct. 1996.

- por fim, o critério do *modo relacional de jogo*, isto é, da escolha seja pela interação dialogada ou não, seja pela integração dos músicos à própria dança como, de certa forma, intérpretes profanos, ou, reciprocamente, pela participação dos dançarinos na execução da música, como em *Waterzoi* de Maguy Marin.

É possível ver que as relações entre a dança contemporânea e a música podem envolver múltiplas formas empíricas, variando conforme a natureza das escolhas relativas a esses diferentes critérios. Daí, a complexidade *a priori* redobrada de nossa problemática. Por essa razão, em vez de examinar a diversidade indefinida dos casos exibidos nos espetáculos coreográficos, parece mais oportuno tomar a questão a montante, quer dizer, interrogar-se não sobre as relações concretas, empregadas entre os coreógrafos e as músicas ou os músicos, mas sobre as possibilidades estéticas das relações entre as duas formas de arte e, de modo mais geral, sobre a unidade e a pluralidade das artes, numa só palavra, sobre o estatuto da relação interartística. É somente após essa primeira análise que poderemos tentar concentrar nossa reflexão sobre a especificidade dos laços entre formas coreográficas e musicais.

## ARTES E ARTES

Como afirmei nos capítulos anteriores<sup>123</sup>, as Artes não constituem entidades estéticas, institucionais e históricas totalmente separadas e distintas, mas, como muito bem sublinhou Anton Ehrenzweig (1976), em seu livro *A ordem oculta da arte*, constituem as aparentes modalidades de diferenciação e acentuação de uma rede espectral comum de *qualia* sensíveis de origens diversas ou, se preferirmos, de uma mesma cadeia sensorial híbrida; modalidades análogas às franjas cromáticas que compõem o espectro luminoso, tal como revela o arco-íris ou a refração de um raio de sol num prisma.

Nossos sentidos não funcionam de modo isolado, mas de forma solidária e orgânica, por meio do jogo de um entrecruzamento permanente, a um só tempo, com o mundo, entre si e com o processo de enunciação linguística, o ato de falar e de escrever (sem esquecer que o conjunto do sistema sensorial está não só acoplado com a motricidade que o prolonga, mas também pressupõe seu enraizamento num “fundo” de organização gravitacional, o que Hubert Godard chama de “pré-movimento”). Isto é, para retomar a terminologia de Merleau-Ponty, os sentidos obedecem a um mecanismo que corresponde à figura de retórica do “quiasma”, quer dizer, desenhando a cruz da letra grega “χ” (*chi*). E, aqui, no caso da sensorialidade,

---

<sup>123</sup> *Da corporeidade como anticorpo ou da subversão estética da categoria tradicional de “corpo”*, 1ª parte, capítulo 1 desta presente obra; *Sentido e ficção*, 1ª parte, capítulo 5.

obedecem a um triplo quiasma: intrassensorial, pois cada sensação é, a um só tempo, ativa e passiva; intersensorial, uma vez que cada órgão sensorial ressoa do e sobre o funcionamento dos outros, como magnificamente exprimiu Baudelaire no soneto das *Correspondências*; para-sensorial, na medida em que o ato de sentir realiza-se de acordo com uma modalidade análoga àquela do ato de dizer, a saber, como mecanismo de projeção de simulacros.

Esse triplo funcionamento quiasmático forma, portanto, um entrelaçamento sensorial e energético que alimenta e governa cada uma das impressões fornecidas por meio de nossos órgãos do sentido. Por conseguinte, cada arte que pretende explorar a riqueza de um órgão privilegiado – a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar – é, na realidade, tributária da contribuição dos demais, assim como de sua dualidade imanente (ativo/passivo) e de seu poder de simulação intrínseca<sup>124</sup>. Ora, é a capacidade específica de conjugá-los e de com eles jogar de forma singular e original, de operar, segundo a feliz expressão de Ehrenzweig, um “*scanning* inconsciente” sobre toda essa circulação polissensorial, que constitui a essência do ato de criação artística, o que traduz, num plano epistemológico (o dos julgamentos de valor), a observação feita por Marc Le Bot (1989) de que

A característica da arte se deve ao seguinte: aos olhos do saber, dos julgamentos de verdade ou de erro, a arte é a experiência do enigma; aos olhos dos julgamentos de beleza e de feiura, em que se marca uma atração afetiva ou uma repulsão, ela é a experiência do Outro em sua alteridade, que não é nem bela, nem feia: que é. A arte é a fogueira sacrificial dos valores. A relação ao real que ela institui, se preservada o que toda coisa possui de secreto, é propriamente sacra (LE BOT, 1989, p. 70, tradução nossa).

Marc Le Bot (1989) sublinha, aqui, que a arte não é submissa à tripla axiologia tradicional que rege o mundo dos valores: lógica, ética e estética, mas que, ao contrário, ela tem como função desconstruí-las, desestabilizando-as e restituindo suas arbitrariedades, em resumo, desvendando a tripla dimensão de enigma, de ambivalência e de alteridade que se vincula ao processo de “*scanning*” intersensorial. O trabalho artístico é, então, por essência, “nômade” e convoca, como diz Mikel Dufrenne (1975), “uma estética sem entraves”<sup>125</sup>. O que distingue ou diferencia o trabalho de cada gênero artístico reside, na realidade, na modulação escolhida para o *nexus* da materialidade sensorial e pulsional, que privilegia esse

<sup>124</sup> Mas esse poder intrínseco de simulação não deve ser interpretado num sentido puramente utilitário e pragmático, como o faz, por exemplo, o neurofisiologista Alain Berthoz (1996, p. 28-29) em seu livro *Le Sens du mouvement*. Ele não se confunde, com efeito, com uma simples função biológica de antecipação cerebral da ação vital, tal como a modelizam, entre outros, os simuladores de voo aéreo. Bem ao contrário, esse processo de simulação remete-se à fantasia ou a variabilidade selvagem de um desejo individual, investido por uma história singular que não pode deixar de subverter, perturbar ou transgredir a finalidade única de adaptação.

<sup>125</sup> Título da obra coletiva em homenagem a Mikel Dufrenne: DUFRENNE, M. *Vers une esthétique sans entraves*. Paris: Union Générale D'Éditions, 1975. (Collection 10-18, Série Esthétique, v. 931)

ou aquele componente, favorece esse ou aquele agenciamento e determina, por meio disto, tonalidades estéticas específicas, correspondentes ao órgão sensorial tomado como epicentro.

Podemos distinguir sete tonalidades fundamentais: as duas primeiras, aparentemente de predominância espacial, são, de um lado, a picturalidade, relativa à apreensão visual das formas coloridas, de outro, a plasticidade, definida em relação à percepção tátil da distribuição dessas formas e do relevo dos volumes, como sublinhou Rodin (1951). Duas outras resultam, de maneira mais direta, do estatuto híbrido e estranho dos dois sentidos arcaicos do olfato e do paladar, a saber, a fragrância e o sabor, fontes respectivas da arte dos perfumes e da arte culinária. Por fim, as três últimas tonalidades são, antes de tudo, de essência temporal: primeiro, a teatralidade, que, como expliquei longamente em minha tese e em outros artigos (BERNARD, 1986, 1994), decorre da estrutura ambivalente e paradoxal da corporeidade humana, “trabalhada” por uma dupla pulsão contraditória: a de seu desejo e/ou poder de enunciação linguística e, por consequência, de simulação, na qualidade de processo de dualização fictícia; e, ao mesmo tempo, a de seu desejo inconsciente e nostálgico de identidade. Em seguida, de forma mais radical, uma vez que fundam a precedente, estando subjacentes à ela, as duas tonalidades que nos interessam aqui, a saber, de um lado, a musicalidade – que mesmo parecendo se inscrever prioritariamente no universo sonoro e derivar do simples sentido auditivo, muito amplamente o transborda, emanando do mecanismo produtor da temporalidade –, o da escansão da repetição e da diferença dos instantes, constituindo nossa duração; de outro, e de maneira subsequente, o que chamo de “orquesalidade”<sup>126</sup>, isto é, a modulação específica, proprioceptiva e visível da exploração motora desse mecanismo, ou seja, da temporalidade corporal e cinética que a dança manifesta.

Em síntese, longe de considerar, de forma superficial, o problema das relações entre música e dança como o de duas artes constituídas ou, mais exatamente, como dois gêneros estéticos heterogêneos, totalmente fechados, e como duas instituições distintas e autônomas, convém situar o problema a montante dos processos constituintes que especificam essas artes e que são seus verdadeiros disparadores: a musicalidade e a orquesalidade. Mas é preciso, ainda, estabelecer um acordo sobre esses dois conceitos e, em paralelo, sobre as duas artes que eles supostamente devem engendrar e definir.

---

<sup>126</sup> Derivada da palavra grega *orchésis*, designando a dança que deu origem à *Orquesografia* de Thoinot Arbeau (pseudônimo Jean Tabourot), publicada em 1588 e reeditada em 1988 pelas edições Dominique Guéniot. Lembremos que a palavra “dança”, por sua vez, parece ter origem germânica, talvez oriunda da palavra frâncica *dintjan*, significando “mover-se daqui, de lá”. Daí também se originam as palavras alemã *Tanz* e inglesa *Dance*, em referência à dança elegante, distinta do *ballare*, que possui caráter popular.

## MÚSICAS E MUSICALIDADES

Na realidade, o conceito de musicalidade conjuga um duplo equívoco: de um lado, o que se situa no âmbito da natureza da relação formal e gramatical da palavra com a música, como designação do gênero artístico; de outro, e conseqüentemente, o que reside na própria definição desta arte. Como todas as palavras formadas com o sufixo “al”, o adjetivo “musical” – e, *a fortiori*, o substantivo “musicalidade” – pode, com efeito, significar e envolver cinco tipos de relações com a palavra música.

- A primeira é a do pertencimento *factual e empírico* à música, tal como a percebemos em determinado momento e determinado lugar ou determinada área cultural. “Musical”, neste caso, designa um atributo contingente e observado do fato concreto da música existente ou tendo existido socialmente ou institucional e historicamente, qualquer que seja sua definição propriamente estética.

- A segunda relação, ao contrário, é a do pertencimento essencial ou ontológico à música, considerada como arte específica, independente de toda referência histórica. “Musical” significa, portanto, o que reflete ou manifesta a própria essência da música como entidade universal e permanente.

- A terceira relação, sem dúvida a mais usada, é a de *avaliação ou de qualificação axiológica*: o adjetivo “musical” denota, aqui, a qualidade de um fenômeno, enunciado por um julgamento pessoal ou coletivo que o refere a um conceito de música como norma absoluta.

- Uma quarta relação pode também ser implicitamente significada: a da relação de *inteligibilidade e/ou de justificação analítica*. Por conseguinte, é designado como “musical” o que torna possível e legítima a música na qualidade de arte, ou seja, a estrutura que condiciona e permite sua emergência e seu funcionamento específico.

- A quinta e última relação implícita e formal: a da *relação de engendramento ou de produção* da própria música como práxis. Neste caso, “musical” designa não mais o atributo empírico, a essência, o valor, a estrutura, mas o processo, a dinâmica criadora da arte chamada “música”.

Desse modo, o conceito de “musicalidade” padece de uma primeira ambiguidade de ordem epistemológica: a que resulta da diversidade das relações implícitas, formais e racionais que pretendem situá-lo e defini-lo em relação ao suposto ser da música. Porém, a essa ambiguidade, junta-se uma outra estreitamente conexa: a que é inerente à polissemia do

próprio conceito de música. Isto é, se o musical implica, de uma maneira ou de outra, a referência à música, como entidade artística necessariamente ligada às outras artes, somos levados a nos perguntar sobre o que parece caracterizá-la, qual é a especificidade dessa intencionalidade artística presente no fenômeno reconhecido e designado como música.

Ora, constatamos, precisamente, que todas as acepções que foram até aqui propostas definem-se e distribuem-se em função do reconhecimento ou, ao contrário, da recusa de uma normatividade explícita ou implícita da arte da música. Portanto, ela, na e apesar da grande diversidade das formas que abrangeu na história e no mundo, parece-me poder ser identificada conforme cinco modalidades fundamentais, correspondentes a cinco maneiras de situá-la em relação aos dois pares conceituais conjuntos: “Natureza/Cultura” e “Experiência/Razão”.

- A primeira e a mais conhecida das definições ou acepções da música é aquela que funda esta arte sobre a normatividade explícita e *a priori* de uma Natureza inteiramente racional ou, se preferirmos, concebida como sendo regida por uma matemática originária e imanente: é a música como arte da harmonia e do contraponto, quer dizer, da combinação dos sons como unidades abstratas e puras, ligadas por relações numéricas, determinadas de acordo com as duas modalidades sincrônica e diacrônica<sup>127</sup>. Trata-se, aqui, do modelo metafísico e dogmático da arte musical como mimesis da Natureza sonora, que reinou no Ocidente até a primeira metade do século XIX.

- A segunda modalidade de acepção da música é, ela também, fundada sobre uma normatividade explícita igualmente racional, mas, desta vez, *a posteriori* e puramente cultural, visto que *convencional*, constituída e escolhida de modo arbitrário sob a forma de um código formal de tratamento sonoro que se deseja contingente e artificial. Ela é obra de um modelo científico e relativista da arte musical como produção singular de uma determinada cultura, a uma determinada época, em um determinado lugar: por exemplo, o modelo que influenciou o nascimento da música serial da Segunda Escola de Viena (Schönberg, Alban Berg e Anton Weber).

- A terceira modalidade de definição acentua o enraizamento cultural e histórico da música, que, neste caso, é fundada, com exclusividade, sobre a normatividade explícita, não mais racional, mas *totalmente empírica*, de uma organização e de uma tradição sociais

---

<sup>127</sup> Lembremos que a harmonia combina notas dispostas verticalmente em acordes, portanto, em simultaneidade, sendo que o contraponto combina notas que se sucedem seguindo um desenho horizontal, submisso a regras estritas: há cinco formas de escrever o contraponto de acordo com a duração que se dá às notas. É chamado de “contraponto”, desde o século XII, pois as linhas ou partes melódicas superpostas são escritas sob a forma de “pontos” cuja associação se torna, ao mesmo tempo, “pontos” contra “pontos”.

particulares: a música se torna, então, uma estrutura concreta, antropológica e praxica. Ela se define por um modelo etnológico: responde a um uso cultural da produção e da recepção sonoras, provenientes de uma corporeidade triplamente codificada por meio de suas crenças e de seus mitos, de seu sistema social e institucional e pela práxis cotidiana socioeconômica de produção, distribuição e consumo. Nesta categoria de acepção da música, classifico as músicas africanas, a música indiana, ou ainda, a música chinesa.

- Diferente das três precedentes, a quarta modalidade pretende caracterizar a música *fora de toda normatividade*, declarada ou não, pois se deseja puramente descritiva e de orientação estrutural: independente de todo postulado sobre a Natureza, a ciência e a sociedade, a música seria a emanção de uma configuração estética e, de maneira mais específica, poética da relação do homem ao mundo. Em suma, nesta ótica inspirada da fenomenologia husserliana e, mais exatamente, daquela efetuada por Mikel Dufrenne e apoiada, em particular, por Raymond Court (1976), em sua tese sobre *Le musical* [O musical], haveria, para além do reconhecimento proclamado de normas metafísicas, científicas, socioculturais e mítico-religiosas, um “musical puro”, uma essência musical que residiria no tratamento rítmico da língua e que, como tal, asseguraria a sutura de todas as artes, entre as quais a música seria apenas a forma privilegiada. Porém, como se pode adivinhar, tal modelo de definição da música reintroduz sub-repticiamente a referência obrigatória ao primado da linguagem, com sua própria normatividade implícita, e, como Daniel Charles (1978) pertinentemente notou, uma certa visão ontológica da Natureza, com a qual Raymond Court parece identificá-la.

- Daí, a intervenção de um quinto e último modelo, o mais drástico de todos, uma vez que ele pretende romper não só com as normas das definições tradicionais e modernas da música, mas também com a norma da linguagem como sistema formal. Mais exatamente, esse modelo, numa preocupação de aprofundamento de todos os postulados das músicas que marcaram a história, pretende desvendar “a condição mais geral de toda música”, a condição inerente ao silêncio do qual ela supostamente deveria se desprender. Reconhecemos, aí, a abordagem “*an-árquica*”<sup>128</sup>, (segundo a feliz formulação ortográfica de Daniel Charles) de John Cage<sup>129</sup>, que recomenda, justamente, não ocultar ou relativizar e instrumentalizar esse silêncio, mas escutá-lo, quer dizer, tornar-se sensível ao próprio

<sup>128</sup> [Nota da tradutora] em provável referência ao termo arché ou arche, presente, sobretudo, na filosofia dos pré-socráticos para designar a ideia de princípio único, de elemento originário e essencial na constituição de todas as coisas. Ao grafar a palavra anárquica destacando a associação de “arque” com o pré-fixo “an” (noção de ausência, deficiência de), aponta para o entendimento de uma música que se dá sem origem demarcada, driblando um tipo de tratamento essencialista.

<sup>129</sup> “A música é apenas uma palavra”, diz Cage (1976, p. 31).



processo de irrupção do instante, de agora em diante, não totalizado ou acumulado nas relações instauradas pela memória, mas saboreado em sua singularidade que se rebenta – a um só tempo, repetição e diferença. Nesta ótica, para Daniel Charles (1978, p. 108), “a música deve ser assumida como uma ação temporal” e até mesmo como toda ação temporal, seja ela qual for, ou, melhor ainda, como “um sentido intensivo e não extensivo do tempo” (CHARLES, 1978, p. 265).

Como se pode ver, essa última acepção do conceito de música, tal como analisamos, provém e corresponde, de forma conjunta, às quartas e quintas acepções da palavra “musical”, a saber, o musical como condição de possibilidade e processo de engendramento da música. Condição e processo de engendramento que não são outra coisa senão a condição e o processo da temporalidade, considerada não como memória totalizante ou síntese de instantes, mas como matriz de produção de cada um, a um só tempo, idêntico e diferente: o músico, tal como John Cage concebe, não procura dominar, cercar, hierarquizar a produção de cada um, mas desposa, numa passividade consentida, seu surgimento imprevisível no devir fundamentalmente heterogêneo da Natureza a qual pertencemos.

Nesse sentido, como notou com precisão Daniel Charles, a visão de Cage vai ao encontro da teoria rizomática ou maquina de Deleuze e Guattari (1980), exposta em *Mil platôs* e em *O inconsciente maquínico*, esta última, escrita somente por Guattari (1979, p. 109-153). Segundo esses autores, na Natureza, há um processo de diferenciação radical, imanente a um devir de forças materiais, que constitui uma trama intensiva, semelhante às arborescências selvagens e aleatórias dos rizomas vegetais, que cada um modaliza à sua maneira em sua diversidade sensorial. Logo, cada corporeidade é regida por um mecanismo de “agenciamento de temporalização”, que pode ser sonoro, visual, tátil, gustativo ou olfativo e, “mais geralmente, comportamental”: mecanismo que Deleuze e Guattari (1980) chamam de *o ritornelo*, uma vez que é a emissão sonora destes cantos repetitivos e, no entanto, diferentes que manifesta e, deste modo, melhor simboliza a gestão temporal fundamental. Como tal, concluem esses dois autores, o ritornelo é, por consequência, “o conteúdo propriamente musical, o bloco de conteúdo próprio da música”.

Não é por acaso, aliás, que essa música transparece primeiramente na forma cantada do ritornelo, pois a voz, para Deleuze e Guattari (1980, p. 170-180), é “o órgão de expressão dos ritmos fundamentais”, que regem, em cada indivíduo, “as relações entre seu meio interior e seus limites exteriores”, circunscrevendo, de certa forma, por meio do ritornelo, seu território específico. Por conseguinte, “a música é primeiro uma desterritorialização da voz, que se torna cada vez menos linguagem, assim como a pintura é uma desterritorialização do

rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 170-180). Assim, o que chamamos de musicalidade é apenas a modalização sonora da temporalização de nossa corporeidade vocal: Deleuze e Guattari, à maneira deles, vão ao encontro da intuição de Cage e também de Heidegger, segundo o qual, como Daniel Charles (1978, p. 221, tradução nossa) sublinhou com pertinência, “a voz, por meio do intervalo, do interstício ou da intermitência que constitui cada uma de suas emissões, é o símbolo do tempo”.

Na realidade, para mim, ao mesmo tempo que prolongamos e radicalizamos essa formulação, convém retificá-la um pouco, apreendendo, a montante, todas as suas implicações do ponto de vista corporal. Mais do que o símbolo e, por consequência, um metassignificante do tempo, a vocalidade é o que temporaliza a totalidade de nossa corporeidade, e isto não como simples órgão de expressão dos ritmos fundamentais das relações da corporeidade com o ambiente, tal como Deleuze e Guattari (1980) explicam, mas como o próprio modelo ou arquétipo e protótipo estrutural da expressividade corporal em si: como tentei demonstrar em minha tese sobre a expressividade, a matriz vocal (e não necessariamente a voz proferida) determina, governa e rege o modo singular de gestão da expressividade do campo total, não somente audível, mas também visível, de nossa corporeidade. Desta maneira, a expressão do meu rosto, da minha gestualidade ou das minhas atitudes é a conversão ou a projeção visível do mecanismo constitutivo de minha vocalidade audível; mecanismo quadripolar, posto que, para mim, a matriz vocal comporta quatro dimensões: a de uma *dinâmica pulsional* ou energética; a de *diferenciação* ou produção de uma diferença; a de *imanência*, pois a diferença produzida reside no interior da corporeidade que a produz; por fim, a de *autoafecção*, na medida em que a diferença imanente afeta a si mesma ou só se efetua pelo jogo da própria percepção de si mesma. Isto é, toda expressão visível de nossa corporeidade é a transmutação de nossa vocalidade singular, como dinâmica imanente de diferenciação autoafetiva ou processo de produção inconsciente e paradoxal de uma diferença, que tende estranhamente a se anular no fantasma de uma identidade nostálgica. É o que chamei de fenômeno de “transvocalização”, ao qual Bachelard, por seu turno, atribuiu uma maravilhosa tradução poética em *A Água e os Sonhos*: “A voz projeta visões”.

Ora, precisamente, o par motor diferença/identidade que constitui esse fenômeno não é senão o da própria temporalidade. Por consequência, a transvocalização seria o próprio processo da temporalização corporal, que, como vimos, funda a musicalidade e, ao mesmo tempo, torna-se visível, exterioriza-se e espacializa-se no movimento e, antes de tudo, no ato de dançar.

## ORQUESALIDADE

Conforme a análise que eu sugeri<sup>130</sup>, a dança caracteriza-se por quatro traços conexos, que constituem o núcleo específico do que designei pelo termo “orquesalidade”, a saber:

- Uma *dinâmica de metamorfose indefinida* ou, melhor ainda, a embriaguez do movimento para a sua própria mudança: a dança sempre se oferece aos nossos olhos como a louca procura por uma corporeidade individual, que tenta em vão, mas incessantemente, negar sua aparente unidade e identidade na multiplicidade, na diversidade e na disparidade de seus atos. Por isso, para retomar os termos de Valéry (1960, p. 1396), ela é “afinal uma forma de tempo, é a criação de um certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único”.

- Essa singularidade, e eis aqui o segundo traço característico, manifesta-se no jogo aleatório e paradoxal *de construção e desconstrução* ou, melhor ainda, para retomar a metáfora empregada por todos os coreógrafos, e primeiro por Simone Forti, num processo de “tecedura e destecedura da temporalidade”: a corporeidade dançante não cessa de se dissolver e de se reconstituir na sucessão de seus instantes, no fluxo indomável de uma duração que ela tenta, no entanto, imagear, visualizar como aparência una e delimitável. Lembremo-nos da feliz fórmula de Paul Valéry (1960, p. 172): “O instante engendra a forma e a forma faz ver o instante”. Ou seja, mesmo sendo coisa instável, a corporeidade “explode em acontecimentos” – os famosos *events* de Cunningham – que, por sua vez, tentam afirmar a realidade como potência permanente de agir. Os deslocamentos, as posturas, as atitudes, os gestos e as mímicas, por meio dos quais a dançarina dá a ver e busca afirmar a especificidade artística de sua motricidade, tornam-se os fios de uma teia de Penélope, indefinidamente desfeita e recomeçada, a teia do tempo com o qual ela joga, ela ginga por meio das mil e uma facetas de seus membros e sentidos: “Mas, agora, não parece estar tecendo com seus pés um tapete indefinível de sensações? Cruza, descruza, trama a terra com a duração...” (VALÉRY, 1960, p. 127), exclama Fedro em *A alma e a dança*.

- O que nos conduz ao terceiro traço característico da dança, seu desafio obstinado em relação à gravitação terrestre, seu diálogo incessante e conflituoso com a gravidade: a corporeidade “só entra em dança” a partir do momento em que, a seu bel-prazer, começa a se modular e a gingar com a permanente força da gravidade que a atravessa.

- O que implica um quarto e último traço característico, o mais fundamental do ato de dançar, o da pulsão *autoafetiva ou autorreflexiva*, quer dizer, o desse desejo

---

<sup>130</sup> BERNARD, M. Les nouveaux codes de la danse contemporaine. In: PIDOUX, J.-Y. *La danse, art du XXème siècle ?* Lausanne: Payot Lausanne, 1990. p. 70.

constitutivo de todo processo expressivo, no sentido etimológico da palavra, de retorno da corporeidade a e sobre ela mesma; desejo que encontra sua matriz no próprio processo vocal, cuja toda manifestação visível é apenas o decalque ou a sombra projetada de sua dinâmica invisível. Assim, a dança apenas leva ao seu paroxismo a potência de “transvocalização”, inerente ao movimento expressivo. Semelhante à voz, a expressão coreográfica pressupõe o gozo insaciável de seu ato de produção: o corpo dançante, como sublinhou Valéry (1960, p. 1396), só lida consigo próprio e com a terra de onde ele se desprende e para a qual regressa. “Sim, o corpo que dança parece ignorar o resto [...]. Parece que ele ouve e escuta somente a si mesmo”. Sem objetivo externo, liberado da finalidade utilitária da necessidade, o movimento só responde a ele mesmo por meio de “sensações de duração e de energia que se correspondem e formam um círculo de ressonâncias”. Isto é, como insiste Valéry (1960),

Para a dançarina não há o fora... Nada existe para além do sistema que é formado por seus gestos, um sistema que lembra o sistema exatamente oposto, não menos fechado, que nos constitui enquanto estamos dormindo, cuja lei exatamente oposta é a abolição de todos os gestos, a total abstenção dos atos (VALÉRY, 1960, p. 1396).

Ou, mais exatamente, como eu acrescentaria, a desrealização destes atos em suas projeções na metamorfose indefinida do sonho. A dança “move-se em si mesma e não pressupõe, em si, nenhuma razão, nem nenhuma tendência para seu acabamento [...]. Ela cessa como um sonho cessa, um sonho que poderia continuar indefinidamente”. A expressão coreográfica não pode senão exibir as sensações temporais imprevisíveis e os contrapontos singulares de uma vocalidade onírica, ou melhor, da musicalidade interior, fantasmática e carnal que canta em nós e faz vibrar cada corporeidade de modo diferente.

Como se pode ver, a orquesalidade, tal como acabamos de caracterizá-la, com a ajuda desses quatro traços essenciais, nutre-se da musicalidade que emana de nossa simples corporeidade visível, ao mesmo tempo, em seu próprio funcionamento e em sua relação às outras corporeidades, aos objetos e, de modo mais geral, à totalidade do ambiente espacial inerte ou vivente. Em resumo, a orquesalidade é, a um só tempo, a ressonância dinâmica ou cinética e a transmutação visível do fluxo aleatório de nossa musicalidade corporal.

Ora, como explicado nas linhas acima, essa musicalidade corporal, na realidade, assume duas formas distintas, as quais o coreógrafo é convidado a combinar, ou melhor, a tecer com maior ou menor sutileza.

## **AS DUAS FORMAS DA MUSICALIDADE CORPORAL**

Nossa corporeidade, com efeito, possui duas possibilidades de se fazer musical, de “se musicalizar”: a primeira reside na simples natureza de sua modulação cinética e, por consequência, energética; a segunda, ao contrário, resulta das relações que ela estabelece com as outras corporeidades e, conjuntamente, com outros seres vivos, com objetos e com o campo espacial. Eu chamaria a primeira de “musicalidade intrínseca” e a segunda de “musicalidade extrínseca ou relacional”.

A. *A musicalidade corporal intrínseca*, na realidade, é a que foi evocada com mais frequência pelos coreógrafos, dançarinos e teóricos, e que alguns qualificaram, muito desafortunadamente, de “música interior”. Essa musicalidade, identificada na maior parte do tempo com o “ritmo fundador”, segundo a formulação de Raymond Court (1976)<sup>131</sup>, é, como vimos mais acima, o próprio processo de temporalização, por meio do jogo do par motor diferença/unidade ou identidade, descontinuidade/continuidade. Ora, esse par é aquele por meio do qual nossa corporeidade engendra o ritmo. Este, justamente, tal como o personagem mítico da Antiguidade, *Janus bifrons*, é uma figura híbrida e móvel, segundo Suzanne Martinet (1991, p. 133, tradução nossa), “com duas caras”: a do jorro pulsional ou das flutuações afetivas e a da necessidade de ordenamento ou de estruturação, de repetição de equilíbrio; para Raymond Court (1976),

no interior do ritmo, há uma luta entre dois contrários, entre um elemento de irregularidade e um elemento de regularidade, cuja isocronia é irreduzível a uma unidade métrica, contrariamente ao que sustentavam os teóricos do conflito entre ritmo e o compasso (COURT, 1976, p. 215, tradução nossa).

Com efeito, na maior parte do tempo, essa dualidade intrínseca ao ritmo, para muitos autores, é reduzida a um desses termos, ou caras, ou superada de forma dialética. Portanto, de um lado, alguns não hesitam em identificar o ritmo ao compasso; identificação pertinentemente denunciada por Raymond Court (1976), que chama atenção para o elemento diferenciador e perturbador da métrica em todo processo rítmico. Mas, de outro, é possível se interrogar sobre a maneira com a qual esse mesmo autor tenta, ele próprio, interpretar dialeticamente essa dualidade constitutiva do ritmo: para Raymond Court (1976), o ritmo é o produto de uma “dialética concreta” entre dois tempos distintos, que Ernest Ansermet (1961, p. 160, tradução nossa) chama de “o tempo existencial” e “o tempo melódico”. O *tempo existencial* é aquele que ancora a música na pulsação regular de nosso pulso e, por extensão, de toda nossa motricidade, que é a infraestrutura cadencial de base, binária ou ternária, de acordo com o nosso modo de presença no mundo. O *tempo melódico*, ao contrário do

---

<sup>131</sup> Título do capítulo 4 da 2ª parte de seu livro já citado aqui: *Le musical*.

precedente, é de natureza mais pneumática e não motora: corresponde às flutuações de nosso imaginário, análogas às de nossa respiração, que acompanha nossa dinâmica afetiva ou emocional. Raymond Court (1976) comenta:

o tempo melódico é, portanto, para o tempo existencial, como nosso fôlego é para nosso pulso. Uma vez estabelecida, de forma explícita, a diferenciação entre esses dois tempos, quer dizer, em relação à harmonia, cujo movimento (marcado pela linha virtual da fundamental) é o da cadência existencial que serve de fundo à cadência melódica, certo jogo se torna possível entre eles. Jogo este que engendra uma pluralidade de estruturas rítmicas complexas até então desconhecidas (COURT, 1976, p. 216, tradução nossa).

Daí, conforme a relação entre esses dois tempos, a produção, para Ansermet, de duas essências musicais diferentes: “a essência-canto”, quando a cadência melódica desenvolve uma duração longa, desdobrando-se amplamente sobre o fundo mais reduzido da motricidade existencial – é o movimento dito “lento”; e “a essência-dança”, quando a cadência melódica adota, de saída, um tempo mais rápido do que o da cadência existencial, permitindo que a motricidade passe para o primeiro plano – é o movimento dito “ligeiro”. Existe, então, para Raymond Court (1976),

como uma dupla polaridade da música, uma que é do tipo *adagio*, e que canta, e a outra que é do tipo *allegro*, e que dança, porém é impossível dar-se conta disto por meio de uma suposta oposição entre tempo *subjetivo* e tempo *objetivo*, ela própria interpretada como uma dualidade do ritmo e do compasso [...]. Em cada um dos dois tipos de música, está sempre presente, a um só tempo, porém diferentemente estruturados e hierarquizados (daí a diferença qualitativa entre os dois tipos de música), um elemento de irregularidade, ou de fantasia, e um elemento de regularidade ou de isocronismo (COURT, 1976, p. 218, tradução nossa).

Quando há coincidência entre os dois tempos, instaura-se um equilíbrio: um tempo *allant* ou *andante*. Raymond Court (1976) nota, ainda, que as variações de amplitude do tempo existencial sendo necessariamente mais limitadas, o tempo melódico só poderá reforçá-lo ou contrariá-lo:

Assim, cada estrutura rítmica particular é determinada por dois fatores rigorosamente complementares, que podem reforçar ou contrariar seus efeitos: de um lado, a maneira com a qual se estabelece a relação entre os dois tempos, de onde resulta a prioridade concedida à duração ou à motricidade, de outro, o valor concedido ao tempo de base, em termos de ligeiro ou de lento. Por conseguinte, toda arte do ritmo consiste praticamente em saber compor esses diversos fatores, de tal forma que a obra ganhe sentido e alcance sua plenitude de irradiação (COURT, 1976, p. 218).

Como se pode ver, a argumentação de Raymond Court (1976) tende a dar conta da bidimensionalidade do conceito de ritmo: sua regularidade e irregularidade, sua reversibilidade e irreversibilidade, seu equilíbrio e desequilíbrio, sua repetição e diferença, considerando-o como uma dialética concreta entre dois tempos. Porém, justamente, é possível

se interrogar sobre a validade dessa distinção e, *a fortiori*, da dialética que supostamente deveria superá-la ao orquestrá-la. Se nosso organismo obedece inegavelmente a uma lei de periodicidade do retorno regular da pulsação, parece-me no mínimo discutível confundir essa periodicidade com a de nossa motricidade, fazendo dela nosso “tempo existencial” de base. Como Hubert Godard mostrou, nossa corporeidade motora resulta não de uma mimética binária, mas da gestão singular do sistema gravitacional, que faz intervir uma multiplicidade de parâmetros quanto ao jogo das diferentes regiões de nossa estrutura anatômica, diante dos problemas postos pelo ambiente. *A fortiori*, essa gestão não está dissociada da dinâmica afetiva de nosso imaginário, cuja respiração é uma das manifestações radicais, não podendo, por esta razão, constituir um real tempo distinto, chamado de “melódico”, que estaria submetido à mera duração.

Do mesmo modo, a distinção feita por Ansermet, e retomada por Court, entre duas essências musicais – uma essência-canto e uma essência-dança –, torna-se ilegítima e caduca. De um lado, bem longe de se impor como o livre desdobramento de uma duração, separada da motricidade supostamente reduzida, o canto é o exercício de uma vocalidade que gera e atravessa a totalidade de nossa corporeidade: não se canta uma melodia com seu tempo estrangeiro próprio, mas a incorporamos e a adaptamos à temporalidade de nossa matriz vocal. De outro, parece-me estranho definir uma pretensa “essência-dança” pela simples rapidez do tempo, que mais rápido é, mais marcaria o primado da motricidade: sabemos que a dança não apenas não se confunde com meros movimentos rápidos, podendo seguir tempos variados, como também pode se dar na imobilidade, por meio de um jogo sutil de circulação de energia no interior do próprio espaço corporal. Na realidade, como vimos mais acima, se “a essência-dança” corresponde (no pensamento de Raymond Court) ao que chamei de “orquesalidade”, ela se caracteriza mais pelo seu poder de metamorfose indefinida e de gestão autoafetiva da gravidade, do que por uma simples modalidade de tempo motor. Por conseguinte, a dialética à qual Raymond Court recorre, para dar conta do fenômeno do ritmo, parece-nos supérflua. Mais do que uma dialética entre dois supostos tempos, distinguidos artificialmente pela ilusão de uma retrospectiva, para mim, o fenômeno do ritmo parece ter que ser apreendido no processo fundador do sentir, como tensão de uma produção de alteridade ou, se preferirmos, como mecanismo inelutável de simulação, que é o da própria temporalidade como repetição e diferença. Neste sentido, concordo com o ponto de vista de Henri Maldiney (1973, p. 153, tradução nossa), dando-lhe, entretanto, uma formulação e uma justificação bem diferentes: “o ritmo é a verdade da *aesthesis*”; mais adiante, ele ainda acrescenta: “o ritmo de uma forma é a articulação de seu tempo implicado”, chamando de

“tempo implicado”, na esteira do linguista Gustave Guillaume, o tempo inerente ao processo indicado pelo verbo. Ora, essa dupla referência, à “verdade” e ao “verbo”, parece-me inadequada para determinar o processo sensorial como processo temporal, uma vez que o próprio sentir funciona como ato de enunciação, antes mesmo de ser enunciado verbalmente na fala ou na escrita.

Porém, se o ritmo constitutivo da musicalidade se enraíza no processo temporal do sentir, ele se diversifica, de um lado, no conjunto do campo visível e audível da corporeidade, de outro, segundo as modalidades de tratamento qualitativo e quantitativo da matéria sensorial, por meio do jogo diferenciador dos operadores energéticos e espaço-temporais, e, enfim, por meio do emprego seletivo dos mecanismos bipolares, musculares e articulares da corporeidade. Com efeito, para mim, há três categorias de fatores de diversificação:

1. A primeira reagrupa os fatores estáticos e/ou dinâmicos que situam e identificam os elementos, os vetores ou as regiões corporais envolvidas. Desse modo, eu distinguiria:

- a. o fator *topológico*, designando, de um ponto de vista geográfico, as aéreas corporais mobilizadas: a parte superior ou inferior do corpo, a frente ou a parte de trás, a esquerda ou a direita;
- b. o fator *postural*, que especifica o modo de gestão do eixo gravitacional: em pé, sentado, deitado, ajoelhado;
- c. as *atitudes*, que modulam a escolha postural de maneira plástica, cinestésica e visível: debruçado ou inclinado;
- d. os *gestos*, que correspondem às modalidades de exploração dos segmentos superiores (cabeça, braços) e inferiores (pernas);
- e. os *deslocamentos*, que apontam as mudanças de lugar ou os atos locomotores;
- f. as mímicas ou a *expressividade facial*, quer dizer, o jogo fisionômico do olhar e dos músculos
- g. por último, a *expressividade vocal* efetiva, quer dizer, as modalidades concretas de exploração da dinâmica vocal.

As sete dimensões do campo visível e audível constituem tantos pontos de impacto e de referenciais que podem, aliás, interferir e ser suscetíveis de fazer viver e aparecer uma musicalidade corporal. Mas, para isto, é preciso, ainda, a intervenção de uma segunda categoria de fatores, desta vez, mais formais, embora também concretos, que regem as modalidades de tratamento qualitativo e quantitativo de toda experiência sensorial e que,



como tais, inscrevem no corpo os parâmetros habitualmente observados numa obra musical propriamente dita.

2. Assim, nessa segunda categoria, figuram também sete operadores ou motores de modulação das figuras e dos movimentos corporais, por meio do simples jogo de diferenciação gradual, mas que, ao mesmo tempo, são suscetíveis de produzir mudanças aparentes de natureza. São estes:

- a. o fator ou grau de *intensidade*, que pode disparar a aparição do *ictus* ou acento ritmo;
- b. o fator ou grau de *velocidade*, que fornece o que o músico chama de andamento;
- c. o fator ou grau de *frequência*, que é responsável pela dimensão periódica do retorno da pulsação;
- d. o fator ou grau de *continuidade*, que nos dá a impressão “fraseada” ou “*legato*” da melodia;
- e. o fator ou grau de *amplitude*, que constitui um indicador de variação ascendente ou descendente do movimento, análogo ao crescendo ou diminuendo da trama de uma obra de música;
- f. o fator ou grau de *direção*, que provoca rupturas aparentes, semelhantes à superposição do procedimento do contraponto sonoro;
- g. enfim, um fator transversal que trespassa e influi sobre todos os fatores precedentes, o de *duração*, que lhes confere manifestações ou efeitos distintos: movimentos de duração desigual podem acentuar ou diminuir a velocidade aparente e modificar a acentuação e a linha melódica.

3. Porém, é evidente que esses operadores formais de modulação da corporeidade dançante obedecem, eles mesmos, a mecanismos de funcionamento que regem a totalidade de nosso comportamento, sendo, todos, vetores bipolares, pares dinâmicos antinômicos. Trata-se, aqui, da terceira categoria de fatores responsáveis pela produção da musicalidade intrínseca de cada corporeidade. Entre eles, distingo também sete principais:

- a. O primeiro é, sem dúvida, um dos mais evidentes: é o fator do par *apoio/impulso*, que estrutura o desdobramento de uma ação segundo o modelo musical ternário da anacruse, cruse e metacruse. Lembro, aqui, a fórmula de Dalcroze, citada por sua aluna Suzanne Martinet (1991):

A anacruse é um termo musical que designa as notas iniciais de um ritmo e que conduz ao acento principal: a cruse (ação de bater); quanto à metacruse, ela designa

as notas que seguem a batida depois da exposição do tema. Ou seja, a anacruse é a preparação de uma ação da qual a metacruse é a consequência [...]. A anacruse pode ser física, intelectual e emotiva. Ela pode ser mais curta ou mais longa do que a própria ação, e esta última (ou sua paragem) pode ser seguida de uma metacruse, que serve como anacruse para a ação seguinte. A metacruse pode ser voluntária ou involuntária, mas a entidade do ato será sempre a consequência de um encadeamento consciente ou inconsciente de três elementos diversos estabelecidos no passado, continuados no presente e finalizados no futuro. Toda realização plástica, se demandamos que ela seja equilibrada, deve se dobrar a essa lei [...]. Por vezes, a anacruse retém o tempo e, por vezes, ela é representada por um silêncio (o mesmo acontece com a cruse). O impulso pode ser reduzido ao mínimo de energia, de modo a escapar inteiramente da análise ocular. Ele pode ser, ao contrário, tão vigoroso que carrega todas as partes do corpo, e isto em ritmos diversos, simultâneos ou sucessivos (MARTINET, 1991, p. 133, tradução nossa).

Como se pode ver, por meio do jogo do par indissociável apoio/impulso, que manifesta a inscrição gravitacional de nosso movimento, a dança não pode senão fazer emergir, nela mesma, o encadeamento de natureza musical.

b. O segundo mecanismo é inseparável do precedente, do qual ele constitui, a um só tempo, a condição e a manifestação energética: é o do par *inspiração/expiração*, que, precisamente, escande a mobilização da respiração, de onde nossa corporeidade extrai sua energia. E essa escansão, audível ou não, que pode ser de duração variável, contínua ou entrecortada, intensa ou não, imprime no movimento, na figura, na atitude ou na expressão visível, uma dinâmica musical.

c. O terceiro mecanismo é igualmente conexo aos dois precedentes, por ser a tradução muscular deles: é o da *contração/relaxamento*. Toda a nossa corporeidade é regida por uma alternância de tensões e relaxamentos simultâneos ou consecutivos às flutuações do jogo energético de inspiração e de expiração. Elas podem ser globais ou parciais, bruscas, progressivas, sucessivas e, como tais, provocar a aparição de um encadeamento de repetições diferenciadas, constitutivas da musicalidade.

d. O quarto mecanismo modaliza, na esfera comportamental e, mais exatamente, na relação da corporeidade com seu meio ambiente, a gestão energética operada pelos mecanismos precedentes, tornando-a visível. É o do par *flexão/extensão*, que define os comportamentos privilegiados em cada um de nós, mas que, sobretudo, permite a aparição, a um só tempo, da rítmica de uma escansão de pulsações opostas e, pela diversificação das regiões de aplicação, de um jogo de diferenciação, de encadeamento melódico e de contraponto visual.

e. O quinto mecanismo reforça essa visibilidade, conferindo-lhe uma organização formal e, mais particularmente, plástica e estética: é o do par *simetria/dissimetria*. Por meio desse jogo de distribuição morfológica, ele introduz e faz emergir, para o olho do espectador,

o processo de repetição diferenciada, que a música nos faz escutar por meio dos retornos periódicos da pulsação e das rupturas de acentuação.

f. Um sexto mecanismo, que todo compositor de música conhece e explora ao seu modo, encontra-se visível na corporeidade: é o do par *expansão/concentração*. Ele define o estilo de configuração topológica de nossa cinesfera, que modula, à semelhança da densificação ou disseminação da obra musical, a dinâmica geral das diferentes dimensões da corporeidade dançante, mencionadas em nossa primeira categoria de operadores de musicalidade.

g. Por último, um sétimo mecanismo que percorre, atravessa, anima e modifica os mecanismos precedentes, todos os operadores formais de nossa segunda categoria e os vetores corporais de nossa primeira categoria: o do par *aceleração/desaceleração*. Nem é preciso sublinhar a importância desse par para um dançarino, uma vez que é ele que manifesta mais diretamente, no âmbito da corporeidade, a modalização temporal do encadeamento musical, ou seja, as variações dos tempos.

A conjunção complexa e continuamente cambiante dessas três categorias produz uma diversificação e, ao mesmo tempo, uma estruturação do devir corporal, que inscreve e faz aparecer o processo de musicalidade, designado por Deleuze e Guattari (1980) por meio do modelo formal do “ritornelo”. Parece-me necessário substituir por este modo de análise, aquele, demasiado vago, de Laban (1994, p. 78), que reduz “qualquer ação corporal” a “combinações possíveis de corpo, tempo, espaço e energia muscular” – quatro conceitos certamente pertinentes, mas cuja ambiguidade é tanta que não permitem esclarecer a natureza do processo realizado e, por consequência, não parecem realmente operatórios. Neste caso, trata-se apenas do processo musical da corporeidade considerada nela mesma, em seu próprio funcionamento, isto é, trata-se da “musicalidade corporal intrínseca”.

B. *A musicalidade corporal extrínseca*. Há também uma segunda forma de musicalidade, a musicalidade corporal extrínseca, quer dizer, uma musicalidade produzida por meio da relação com outros corpos ou com outros objetos ou, de modo mais geral, com os deslocamentos no espaço. Distingo três categorias principais de situações suscetíveis de modificar a musicalidade intrínseca, enriquecendo-a ou singularizando-a:

- a categoria de intercorporeidade ou de relações com outros corpos humanos,
- a categoria de relações com os objetos,
- e a categoria de gestão topológica e espacial, ou seja, de variações de deslocamento.

Cada uma das situações produz e faz aparecer condições e modalidades distintas de efetuação da musicalidade corporal. Deste modo:

1. Antes de tudo, a primeira, a mais evidente e a mais frequente em dança: a de *intercorporeidade*, na qualidade de relações múltiplas ao corpo dos outros. Obviamente, essas relações são definidas pelas diferenças proxêmicas, que são resultantes da composição coreográfica e podem ir do contato propriamente dito ao distanciamento máximo permitido pelas dimensões do palco. Logo, a intercorporeidade é determinada por dois fatores principais:

- as relações táteis em cada dançarino e entre os dançarinos,
- as relações proxêmicas provocadas pelos jogos de deslocamentos intercorporais.
  - a. As relações *táteis*, com efeito, são muito variáveis e, por consequência, oferecem uma gama bastante extensa de combinações de repetições diferenciadas ou de diferenças repetidas - de “ritornelos”, no sentido conferido por Deleuze e Guattari. Essas relações se dão em duas situações principais: por contato “transitivo”, quer dizer, com o ou os corpos de outros indivíduos; ou por contato “reflexivo” ou autoafetivo, quer dizer, do corpo com ele mesmo.

No primeiro caso, os contatos variam não apenas conforme as características do contexto corporal, que mencionamos mais acima (na análise da música intrínseca), mas também em função de numerosos outros parâmetros: o número de contatos<sup>132</sup>, a repartição deles no tempo – simultaneidade ou sucessão (variação de intervalos) –, sua localização anatômica ou a topologia tátil regional, a homologia entre as regiões tocadas (costas/costas, mão/mão), o grau de simetria e a modalização qualitativa desses contatos – ativo/passivo; agressivo/sensual, etc.

No segundo caso, o dos contatos ditos “reflexivos”, eles são produzidos pela relativa autonomia das extremidades dos segmentos superiores e inferiores, quer dizer, das mãos e dos pés, ou pelo poder de flexão e o jogo das articulações das cinco partes de nosso corpo (cabeça, busto e braços, bacia, coxas e pernas).

É óbvio, aqui também, que os contatos reflexivos podem se diversificar e, assim, consideravelmente se musicalizar em função de parâmetros anexos, semelhantes aos precedentes, mas, neste caso, podem jogar ainda mais com a lateralidade esquerda/direita, com a oposição alto/baixo e frente/trás. Daí, por exemplo, a infinidade das possibilidades de cruzamentos, ou quiasmas táteis, que são

---

<sup>132</sup> Stéphanie Aubin ilustrou isso maravilhosamente numa demonstração pública na Cité Universitaire, em 1994.

análogas às figuras retóricas de composição musical, do mesmo gênero que a fuga na obra de Bach.

Mas - inegável, na dança contemporânea – são as mãos, em concomitância com o jogo de braços, que operam o maior número dessas autopalpações, dando-lhes uma evidente riqueza de efeitos espetaculares. Há, aí, uma importante pesquisa a ser feita sobre o emprego das mãos nas principais correntes de escrita coreográfica atuais.

b. Porém, como anunciamos mais acima, a intercorporeidade não se reduz aos simples contatos reais entre corpos: ela se realiza, como também as rege, nas relações proxêmicas provocadas pelas variações de distância entre os corpos dos dançarinos. Na realidade, neste caso, a musicalidade ultrapassa o mero processo de diferenciação quantitativa ou mensurável de intervalo estritamente espacial: ela é ainda mais determinada pelas modalidades qualitativas de “magnetização” ou de interação sensorial imaginária dos corpos entre si, quer dizer, para ser mais preciso, pela taticidade. Seja ela *indireta*, estabelecendo-se por meio da mediação da relação entre diferentes corporeidades dançantes com o chão, seja *ficícia* ou *virtual*, por meio das relações hápticas tanto dos olhares e da escuta recíprocas de cada um com os demais, quanto das posições e figuras conjuntas da cabeça, dos braços, das mãos e dos pés, como também, obviamente, de todas as outras partes do corpo, conforme suas próprias orientações diante das corporeidades mais ou menos próximas. Essa magnetização intercorporal, ou *teletactilidade*, contribui para forjar, à sua revelia, a percepção audiovisual do espectador, que não pode deixar de inscrever a apreensão do movimento e da figura corporal individual nesta rede imaginária ou trama ficícia tecida pela constelação sensório-motora de corporeidades móveis que se polarizam umas com as outras. Neste ponto, juntamo-nos à dupla ideia de Deleuze e Guattari (1980, p. 318): de uma parte, a de não considerar o corpo nem como forma, substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce, mas como uma longitude e uma latitude, “isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude)”. Há “somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 318). De outra parte, se transpormos o que dizem os dois autores sobre a língua no plano mais

geral da materialidade corporal, considerando-a como um “continuum de variações”, “de valores e de intensidades”, que, de certa forma, são variáveis pragmáticas que eles chamam de “tensores” – aqui, neste caso, esses tensores são os do processo sensório-motor de interação das corporeidades –, Deleuze e Guattari (1980, p. 318) nos convidam a “tratar da mesma maneira os elementos não-linguísticos, gestos, instrumentos, como se os dois aspectos da pragmática (o da linguagem e o da não-linguagem) se reunissem na mesma linha de variação”. Ora, para mim, os parâmetros de trocas intercorporais constituem as variáveis primordiais da materialidade pragmática, cujo cromatismo produz, precisamente, segundo Deleuze e Guattari, o fenômeno musical. Desta maneira, poderíamos analisar, no interior de um espetáculo coreográfico, a linha de variação dos parâmetros da intercorporeidade distante, responsáveis pela percepção da música virtual que ela suscita no espectador.

2. Porém, a musicalidade intercorporal é apenas um aspecto da musicalidade extrínseca produzida pela evolução do dançarino. Há também aquela que emana das relações aos objetos. E, sem dúvida, essa modalidade de exploração da musicalidade é uma das mais empregadas nas coreografias atuais, pois ela permite declinações de todas as possibilidades de indução motora, produzidas pela presença do objeto visto, tocado e, por vezes, escutado. Cada percepção de um sujeito comporta vários níveis: ela, de certa forma, é estratificada e, como tal, híbrida. Para já, basta lembrar que todo objeto percebido é um fenômeno, a um só tempo, sensorial e significante: ora, na qualidade de dado sensorial, ele aparece simultaneamente como material, forma, cor, superfície e volume – cinco parâmetros que dão lugar a uma multiplicidade de impressões sensoriais e afetivas: visuais, táteis, auditivas, gustativas e olfativas, mais ou menos agradáveis ou desagradáveis. Um máximo de variáveis suscetíveis de compor um continuum de variação musical. Mas, junto a essa dimensão sensorial e heterogênea, o objeto oferece também uma dimensão significante, graças à sua denotação e às suas conotações: denotação funcional, quer dizer, de uso cultural cotidiano, instrumento técnico primordial ou dispositivo decorativo, lúdico, etc.; conotações simbólicas, ou seja, significações associadas por meio do imaginário social e radical de cada um.

A pluralidade dessa dupla dimensão do objeto constitui, para o dançarino e, *a fortiori*, para o coreógrafo, uma rica paleta musical ou, mais exatamente, uma gama de cromatismo sensório-motor, modulável de acordo com quatro fatores essenciais:

a. O primeiro, aquele que faz do objeto o termo ou o alvo do ato que o apreende por meio de qualquer modalidade (mãos, pés ou toda outra parte do corpo);

b. O segundo, ao contrário, que o reduz ao estatuto de mediador ou de objeto transicional, não apenas no sentido dado por Winnicott, isto é, afetivo e imaginário, mas também sensorial e cinestésico, considerando-o como simples operador e indutor de uma serialidade ou de um encadeamento motor diversificado no espaço e no tempo;

c. O terceiro fator, na realidade, já afeta, de modo fundamental, os dois precedentes, visto que se situa nas modalidades qualitativas de apreensão sensorial, ou seja, nas variações de tonicidade muscular em jogo: por exemplo, apreensão agressiva ou, ao contrário, suave e acariciadora;

d. Por fim, na esteira do terceiro fator, intervém um quarto, absolutamente inevitável, o da inércia ou da resistência que resulta do peso e da dimensão do objeto. Resistência que faz dele um parceiro fictício, semelhante ao parceiro invisível de Wigman, com a simples diferença de que o objeto é visível e que o imaginário do dançarino, neste caso, contenta-se, de certa forma, em humanizá-lo e personalizá-lo.

Na realidade, esses quatro fatores podem dar lugar a uma combinação ilimitada de figuras ou sequências coreográficas em função de como a ação do dançarino escande e estrutura seu processo espaço-temporal de apreensão e, assim, o musicaliza.

3. Ora, essa musicalização, por meio da relação variável com os objetos, implica – e, ao mesmo tempo, complica-se – as relações também variáveis com o espaço, quer dizer, devido à diversidade dos deslocamentos realizados pelo dançarino, independente da simples referência às outras corporeidades dançantes, numa só palavra, independente das exigências da intercorporeidade. Há, deste modo, uma terceira categoria de musicalidade extrínseca: a da gestão topológica e espacial. Esta gestão coloca em jogo dois principais tipos de parâmetros: os que definem a natureza ou a aparência visível do deslocamento corporal e os que modalizam a execução formal do deslocamento.

- Entre os primeiros, classificaremos:

- a escolha do dançarino pelos passos técnicos: por exemplo, saltos *jetés*, *glissades*, *déboulés*, passos caminhados, passos corridos, etc.;

- as posturas adotadas, isto é, a escolha em relação ao eixo gravitacional: deitado, de pé, sentado, de joelhos;

- as atitudes que singularizam essas posturas por meio de flexões, extensões, orientações locais;
- os gestos que caracterizam a gestão da posição da cabeça, dos braços e das pernas e, em particular, de suas extremidades: mãos e pés.
- Entre os segundos, os operadores formais do deslocamento, eu classificaria todos os parâmetros propriamente vetoriais do movimento de deslocamento físico, considerado como fenômeno exclusivamente espaço-temporal:
  - a direção do deslocamento conforme o dispositivo do quadro cênico: frontal (frente-trás), diagonal (linhas cruzadas), lateral (direita-esquerda);
  - a extensão da trajetória
  - a velocidade de execução;
  - a continuidade ou a descontinuidade;
  - a acentuação energética;
  - obviamente, sua distribuição periódica ou pulsátil;
  - sua estrutura rítmica singular.

Deste modo, encontramos, na esfera da musicalidade extrínseca, parâmetros que jogam de forma análoga no âmbito da musicalidade intrínseca, com os quais necessariamente se combinam segundo as variações de exploração do campo espacial do palco. Ou seja, as duas formas de musicalidade corporal, na realidade, são apenas as duas facetas complementares de um mesmo processo de temporalização da corporeidade dançante, determinada, desenhada e orquestrada, no sentido forte do termo, pela escolha artística da escrita coreográfica.

Essa escrita pode, inteira e exclusivamente, fundar-se sobre e explorar esse simples processo: neste caso, o da dança dita, de forma inapropriada, “silenciosa”, a orquesalidade desenvolvida se pretende a pura e simples ressonância dinâmica e a transmissão visível das variações que escandem nosso fluxo sensorio-motor e, como tal, o musicalizam de forma imanente e autônoma. Porém, como sabemos, a musicalidade corporal imanente e bífida deve, de certa forma, confrontar-se, na maioria das vezes, com a musicalidade de uma obra musical ou de uma faixa sonora composta ou montada, que intervém de fora para dentro, impondo-se à escuta dos dançarinos e dos espectadores. Ora, apesar das aparências que sugerem afirmar o caráter profano do poder hegemônico e unilateral da música ouvida sobre a dança executada e vista, essa confrontação é bastante complexa e ambígua: ela não deixa de engendrar numerosos efeitos perversos que perpassam e podem enriquecer ou renovar o processo de criação coreográfica.



## AS INTERFERÊNCIAS DA MUSICALIDADE CORPORAL COM AS MÚSICAS PRODUZIDAS E ESCUTADAS OU AS AMBIGUIDADES DA ALTERIDADE

Ouvir e/ou escutar uma música executada ou gravada é, em primeiro lugar, receber o impacto físico de sons externos, quer dizer, por meio do tímpano, da ressonância craniana e da vibração da superfície total da pele, deixar-se investir, invadir e até mesmo impregnar-se pela materialidade de ondas acústicas estrangeiras ao meu corpo. Toda audição musical, numa primeira instância, é um conflito ou pelo menos um encontro e uma confrontação de “territorialidades”, no sentido proposto por Deleuze e Guattari.

Essa confrontação é ainda mais real se considerado o fato de que ela não é apenas material ou física, mas psicológica, estética e até espiritual, dado que os sons percebidos estão organizados entre si e constituem uma unidade articulada, uma obra não só executada por outrem, mas também, e sobretudo, composta com seu sentido e valor próprios por um sujeito distinto que, por isso mesmo, rivaliza com a produção imanente de minha própria musicalidade corporal. Assim, a escuta da música implica, fundamentalmente e *a priori*, uma dupla alteridade ontológica e estética – no duplo sentido da palavra: etimológica e axiológica.

A dupla alteridade envolve, na realidade, para a psicanálise, uma terceira alteridade ainda mais profunda: aquela que, para além das alteridades da materialidade sonora e da autonomia do produto artístico como obra criada, reside no estatuto semiótico e/ou linguístico do próprio processo musical, na qualidade de fluxo que prolonga e desterritorializa a voz. Daniel Sibony (1995) escreve que

A música é ‘a voz’ do Outro, voz única ou multiforme, apaziguadora, arrebatadora, ordenada, caótica, inaudível [...]. Voz carregada de apelos ou de demandas, de sentido ou de insensatez, mas sempre carregada do seguinte fato: o Outro existe – mesmo que seja ausente ou divino – e ele trata de outra coisa (SIBONY, 1995, p. 180, 309-320, tradução nossa).

Segundo o autor, ela é, portanto, a um só tempo, “a voz materna e a de sua pele que nos envolvia, a voz do animal que matamos, a voz do Deus que retumba em nossas cabeças, a voz das coisas inertes” (SIBONY, 1995, p. 180, 309-320, tradução nossa).

A voz plural do Outro tem essa particularidade de ser um significante que, ao contrário dos significantes da língua, não se remete a nenhum outro, ou seja, é desprovida de todo referente. Sibony (1995, p. 180, 309-320, tradução nossa) escreve: “A música é ‘autorreferenciada’; ela se entende bem com ela mesma. Daí, sua dimensão narcísica”. É esse narcisismo que explica o fato de que o sujeito que a ouve tem o sentimento paradoxal de estar,

a um só tempo, tomado, “levado para além dele mesmo” e “de se encontrar”: no fundo, ele se entende “consigo mesmo lá onde ele ainda não esteve, lá aonde ele é justamente levado por essa música”. Para Sibony, a música é, portanto, uma espécie de espaço “de estabelecimento de *contato* originário que permite nomear, reconhecer, isto é, apelar”. A voz da música “cola” ou “fusiona” com a voz do Sujeito “por meio de uma captura evidente”. “A música lhe faz reviver o desafio originário: a memória do apelo a Si e ao Outro se tocam, existem no mesmo instante em que, justamente, o apelo se faz”

Por conseguinte, como nota, com requinte, outro psicanalista, Alain Didier Weill (1994, p. 152-161, tradução nossa), a audição musical exerce uma inversão da posição do Sujeito: ele era “ouvinte” e se torna “ouvido”. A música, que é o Outro, escuta-me, escuta o Apelo que está em mim: Weill (1994, p. 152-161, tradução nossa) escreve que “A música *nega* o sujeito, arrancando-o da inocência que lhe fazia desconhecer a dimensão do apelo íntimo que o habitava”. A escuta da música revela, assim, uma “continuidade entre o íntimo e o exterior” ou, segundo o termo de Lacan, “o êxtimo”. Por meio dela, “o Outro está em casa” ao estar em mim. Ela é, então, envolvida por uma espécie de “poder místico”, que consiste em dar acesso ao campo ilimitado, invisível, imaterial e inaudito da alteridade, sem a intervenção de um processo significante, enfim, antes mesmo do advento de toda enunciação linguística. Em termos psicanalíticos, isto quer dizer que a música inscreve diretamente o simbólico no real, sem mediação do imaginário, o que Lacan designa como “Traço-unário”: ela se situa num “para-além do sentido”, como “ponto zero da significância” sem significado, para Weill (1994, p. 152-161, tradução nossa), como “Nome primeiro cujo poder é o de criar, *ex nihilo*, um real primordial que pode consistir sem ser tratado pelo poder nomeador da linguagem”. Bem mais que isto, nesta ótica, a música se torna “a cepa de onde germinará a palavra”. Real “língua dos deuses”, Weill (1994, p. 152-161, tradução nossa) escreve que “a música ressoa como Nome primeiro que não precisa de nenhuma tradução, que é ‘intraduzível’”.

Como declara esse psicanalista, no âmbito do corpo, em sua inteireza, essa ressonância é, antes de tudo, a da dança:

assim que o sujeito ouve a música, ele é capaz de converter instantaneamente o que ele ouve em passo de dança, sem que haja – como acontece com a sideração (pelo significante) – um mínimo de defasagem entre a recepção da mensagem ouvida e a emissão da mensagem por meio da qual ele responde dançando (WEILL, 1994, p. 152-161, tradução nossa).

Assim, graças a essa relação de sincronia absoluta com o Outro da escuta musical, o homem, como assinala Weill (1994, p. 152-161, tradução nossa), “dança o que ultrapassa o campo significado pela fala”.

Por isso mesmo, a música, voz do Outro, é “um suporte pré-simbólico” que se transmuta imediatamente na corporeidade auditiva e dançante. Bem mais que isto, para Sibony (1995), esse suporte “substitui tudo o que sustenta – a terra, o chão, todo apoio”: para um dançarino, a música, nesta visão psicanalítica, só faria, então, metaforizar, no sentido etimológico da palavra, “a existência de outro espaço”. Em síntese, por meio de uma espécie de “indução” ou de “ressonância”, e não por mimetismo, “a música exerce um efeito portador sobre o corpo que escuta” e se põe irresistivelmente a dançar.

Como se pode ver, a perspectiva psicanalítica da relação entre dança e música é apenas a consequência da concepção da dimensão, a um só tempo, narcísica, pré-simbólica e também mística da música. Ora, se é inegável que a experiência da escuta musical se oferece, aparente e espontaneamente, como a de um “arrebato” – no sentido forte da palavra, de uma fusão afetiva imediata e profunda com a alteridade sonora e, por isso mesmo, como um aquém de toda significância ou, se preferirmos, um “para além do sentido” –, não é menos verdade, em contrapartida, o fato de que essa experiência permanece um tanto ilusória ou enganosa. Ela implica, com efeito, cinco erros: um prático ou empírico e quatro teóricos ou transcendentais.

- O primeiro erro pode ser dito empírico uma vez que pode ser constatado, e realmente o é, por todos os coreógrafos e músicos: concerne à pretensa sincronia absoluta entre a audição da música e o ato de dançar, em que este supostamente deveria responder à música e ajustar-se em relação a ela. Na realidade, não há nada disso: para um olho ou um ouvido avisados e atentos, os movimentos dos dançarinos estão sempre em defasagem em relação à fonte sonora que os induz. Não só eles são tributários da microtemporalidade do trajeto sensorio-motor, mas também, e sobretudo, na maioria das vezes, esses movimentos se antecipam em relação à música que eles são convidados a seguir: por exemplo, é o que aponta Trisha Brown (1989) quando nota que os dançarinos estão sempre de três a quatro segundos adiantados em referência à música executada<sup>133</sup>. Logo, a música memorizada impõe sua lei à música efetivamente percebida: o sinal sonoro se transformou em sua efigie mental, que substitui a trama auditiva real por sua própria temporalidade. E essa substituição não é senão o produto ou a resultante da força ou da lógica interna do próprio movimento urdido pela escrita coreográfica. Em suma, é totalmente falacioso o fato de pretender que o passo de dança é a conversão instantânea da escuta musical.

---

<sup>133</sup> Trecho da 4ª Conferência dada por Trisha Brown na Universidade de Paris 8 em outubro de 1989.

Mas, para mim, esse erro empírico procede de erros mais fundamentais e de natureza transcendental, pois concernem, desta vez, às próprias condições de possibilidade, de um lado, do processo perceptivo inerente à escuta, de outro, da aparição conjunta da voz, da música e da dança. Contrariamente ao que parecem pretender os dois psicanalistas acima citados, a recepção da música não é a simples experiência subjetiva e passiva de uma invasão, de uma captura ou de um arrebatamento pela alteridade sonora: implica, bem antes, como, aliás, em todo processo perceptivo, uma dinâmica de simulação, como projeção de uma ilusão ou de uma ficção, semelhante ao mecanismo de *debreagem* (*shift out*), inerente ao ato de enunciação linguística – minha consciência não percebe um som, mas a efigie ou o simulacro projetado pelo processo sensorial de antecipação que rege toda a minha corporeidade na condição de eixo gravitacional.

Isto é, no próprio interior da sensação que acreditamos ser a mais primitiva, a mais rudimentar e imediata, realiza-se o trabalho originário de um imaginário radical que, no caso da escuta musical, faz de meu ouvido não um receptáculo inerte e complacente, mas o produtor de uma “aura” sonora fictícia, que estrutura a totalidade espaço-temporal de meu entorno. Se assim for, não convém mais, portanto, considerar a relação com a música como um contato primitivo e místico “com o real primordial” de um significante puro e “intraduzível”, mas como uma operação fundadora de simulação auditiva de um universo sonoro, enfim, uma espécie de “audioesfera”, análoga à cinesfera fictícia do dançarino. Neste sentido, para mim, a designação (feita pelos dois psicanalistas) da música como a “voz do Outro” deve ser interpretada literal e dinamicamente não como voz pertencente a um Outro misterioso, “o êxtimo”, mas como a produção imanente e efetiva da própria alteridade, por meio do mecanismo de simulação sensorial.

- Ainda, a meu ver – e eis, aqui, um segundo erro fundamental do raciocínio dos dois autores –, a voz não é um simples significante autorreferencial ou narcísico, mas um processo material e, mais precisamente, energético, que, anterior à intencionalidade semiótica e semântica, rege o conjunto da corporeidade expressiva: dinâmica pulsional de diferenciação imanente e autoafetiva, ela constitui a matriz de gestão de todas as manifestações corporais, tanto visíveis quanto audíveis. Por conseguinte, interpretar, ao modo de Sibony (1995), a voz ouvida como testemunho da simples existência do Outro (mãe, animal, coisa ou até Deus) como Sujeito, é desconhecer essa dimensão radical, dinâmica e estrutural, e reduzir a totalidade do processo vocal apenas ao produto fônico e verbal. Em uma só palavra, é ocultar o que chamei de fenômeno de “transvocalização”, que anima nossa expressividade corporal e, ao mesmo tempo, imprime, em toda percepção de uma voz exterior, o peso e a cor de sua

própria modalidade de gestão: toda vocalidade ouvida é, portanto, uma intervocalidade. Daí o caráter necessariamente ilusório da escuta musical como experiência imediata de uma continuidade com o êxtimo, de uma presença absoluta do Outro em mim – como Weill parece acreditar.

- Porém – eis um terceiro erro transcendental –, a música assim percebida não é da ordem do simbólico: longe de ser um “Nome primeiro intraduzível”, ela parece ser, primeira e fundamentalmente, o produto híbrido e próprio da interferência de uma dupla rede material de produção sensorial, a da singular emissão sonora da execução de uma partitura codificada e, como tal, abstrata, a da recepção auditiva, igualmente única, e das modalidades energéticas *sui generis* de seu enraizamento quiasmático numa corporeidade individual. Deste modo, o que chamamos costumeiramente de escuta de uma obra musical, ou de uma música, não é senão, na realidade, o encontro acontecimental de duas musicalidades distintas, em que uma tende a “absorver” e dominar a outra, objetivando-a e reduzindo-a a um conteúdo semântico implícito, por mais impreciso que seja. Isto é, antes de ser um símbolo ou um signo, um elemento de uma linguagem esotérica ou mística, a música que o dançarino ouve é uma operação, um processo dinâmico que liga, atravessa e percorre, a um só tempo, um meio natural e/ou cultural, um dispositivo material, as corporeidades dos instrumentistas e sua própria corporeidade dançante. Em resumo, a música é o rizoma que conecta esta última ao jogo de diferenciação que constitui a transvocalização e, por isso, conforme a terminologia proposta por Deleuze e Guattari (1980), “desterritorializa” a voz.

- A música, então, não pode ser, como afirma Sibony (1995), a simples metáfora de tudo o que sustenta, de um espaço que seria o vetor e o suporte obrigatório do ato de dançar – eis, aqui, um quarto erro fundamental de interpretação da relação do dançarino com a música que ele escuta. Em vez de ser a substituta simbólica do chão ou de todo apoio em geral e, logo, de ser coisa e/ou realidade espacial, a música percebida pelos dançarinos é acontecimento temporal e aleatório de um encontro que resulta de um duplo trabalho de simulação: o da execução singular, direta ou não, de uma partitura pelos músicos, e o do próprio sistema de percepção de cada dançarino. A música não é uma força em si, que comanda de modo externo, por intermédio de uma audição passiva, os movimentos dos dançarinos, mas um artefato sensorial do jogo simultâneo de uma dupla temporalização realizada por corporeidades distintas. Dupla temporalização que se enriquece e, portanto, além disso, complica-se em virtude da temporalização de cada espectador, que, na sala de teatro ou num outro lugar de espetáculo, apreende, à sua maneira, os próprios movimentos dos artistas.

Em definitivo, se recapitularmos o fio de nossa reflexão inicial, a tripla alteridade ontológica, estética e psicanalítica da escuta musical dos dançarinos e, *a fortiori*, espectadores de uma composição coreográfica, resolve-se e concentra-se numa alteridade primordial que anima e afeta o processo sensorial e motor de toda corporeidade: a da temporalização imanente de seu trabalho ficcionário de projeção, constitutivo do mecanismo de enunciação – que Sibony, de modo indevido, reduz à produção significativa de signos linguísticos. Logo, em vez de assimilar global e superficialmente o corpo a um operador de linguagens e a dança a uma “linguagem intermediária”, como ele o fez, para mim, convém considerar a percepção da música, sua transmutação na corporeidade dançante do artista e, por fim, a recepção audiovisual do espectador, como uma rede rizomática de dualização continuada: a da matriz temporal e simuladora, na acepção etimológica e positiva da palavra, da corporeidade humana como transvocalização e enunciação.

Sem dúvida, essa rede compreende formas continuamente renovadas pela diversidade das estruturas musicais envolvidas, das composições coreográficas inventadas e das corporeidades em jogo, mas a natureza do processo permanece a mesma. Por conseguinte, é inútil, aqui, inventariar e, com mais razão, classificar os diferentes tipos de obras musicais utilizáveis pelos coreógrafos. Decerto, alguns tipos os atraem *a priori*, facilitando a produção espontânea do movimento dançado, mas nem por isso podemos dizer, como o fez Doris Humphrey (1990, p. 151-152, tradução nossa), que “nem toda música é apropriada para a dança”. Tal ótica procede, na realidade, de um duplo postulado: primeiro, o da reificação implícita das duas artes, consideradas, de maneira errônea, como entidades distintas, embora complementares. Assinalemos, a esse propósito, uma estranha contradição na formulação dessa coreógrafa: ela declara, de uma parte, que a dança “não é uma arte independente”, porém “é verdadeiramente feminina, uma vez que necessita não de um mestre, mas de um companheiro compreensivo, a música”; de outra, que não se deve esquecer “que a dança é uma arte independente, submissa a leis próprias que, talvez, conduzirão o coreógrafo por caminhos não previstos na partitura musical”. O que dizer senão que Doris Humphrey (1990) confunde, aqui, independência e especificidade, supondo, além disso, que a dança e a música constituem entidades artísticas, a um só tempo, totalmente separadas e complementares?

Ao primeiro postulado, soma-se um segundo que é igualmente discutível, a saber, o da redução da música a “três aspectos” considerados essenciais: melódico, rítmico, dramático. Para Doris Humphrey (1990, p. 151-152, tradução nossa), sendo “mais próximos do corpo e da personalidade humana”, eles permitem realizar a seleção das obras propícias a suscitarem a

dança: “A melodia, graças à sua fonte original na respiração e na voz; o ritmo métrico<sup>134</sup>, graças à mudança de peso dos pés e da pulsação; o som dramático, graças ao enorme leque de emoções, sempre acompanhadas de uma reação física” (HUMPHREY, 1990, p. 151-152, tradução nossa).

Ora, convém apreender e delimitar a especificidade da musicalidade a montante desses três fenômenos considerados como “fontes”. Na medida em que eles implicam e remetem a uma estrutura polar primordial e a uma tensão fundadora de um duplo processo de diferenciação e de repetição, que é o da própria temporalidade. A música não se caracteriza pelas dimensões melódica, rítmica e dramática, mas pela modalização sonora da temporalização de nossa corporeidade vocal. Por conseguinte, não há, rigorosamente falando, música inapropriada à dança, apenas uma musicalidade cuja dimensão sonora suscita, de forma mais ou menos imediata e rápida, sua dimensão corporal intrínseca e extrínseca. Ou seja, toda e qualquer obra musical carrega pelo menos um eco coreográfico virtual em estado de germinação.

Assim, e isto será minha conclusão, se toda música necessariamente engendra uma indefinida série virtual de espetáculos de dança, toda criação coreográfica é apenas a manifestação singular visível da pluralidade, também ilimitada, das musicalidades que perpassam e animam a corporeidade dos dançarinos. O espectador não é senão o último elo ou o ponto de realização e, ao mesmo tempo, a caixa de ressonância perceptiva da rede da matriz temporal e simuladora que move e desvenda, a um só tempo, a dupla componente indissociável da musicalidade e da orquesalidade de toda corporeidade dançante.

---

<sup>134</sup> Formulação ambígua na medida em que ela amalgama dois conceitos relativamente antinômicos ou, mais exatamente, que produzem, ao se identificarem, confusões prejudiciais para uma análise rigorosa e pertinente do ritmo musical.

## REFERÊNCIAS

- ANSERMET, E. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Neuchâtel: La Baconnière, 1961. t. 2.
- BERNARD, M. *L'expressivité du corps: recherches sur les fondements de la théâtralité*. Paris: Éditions Chiron, 1986.
- BERNARD, M. Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain. *Revue d'Esthétique*, Jeune Théâtre, n. 26, 1994.
- BERTHOZ, A. *Le sens du mouvement*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1996.
- BROWN, T. *4ª Conferência dada por Trisha Brown na Universidade de Paris 8 em outubro de 1989*. Paris: Universidade de Paris 8, 1989. (Informação verbal)
- CAGE, J. *Pour les oiseaux*. Paris: Belfond, 1976.
- CHARLES, D. *Gloses sur Jonh Cage*. Paris: Union Générale D'Éditions, 1978. (Collection 10-18, Série Esthétique, v. 1212)
- CHARLES, D. *Le temps de la voix*. Paris: Éditions Delarge, 1978. (Collection Corps et culture)
- CHILDS, L. Danse et Musique. *Nouvelles de Danse*, p. 11-13, 1992.
- COURT, R. *Le musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*. Paris: Klincksieck, 1976.
- CUNNINGHAM, M. *Fielding sixis, Channels inserts, Road Runners Rune, 10' with shoes, Duets, Galopade Trails, Locale, Creation*. Paris: Festival d'Autome, Temps actuel, 1982.
- CUNNINGHAM, M. *Le danseur et la danse*. Entretien avec Jacqueline Lesschaeve. Paris: Pierre Belfond, 1980.
- CUNNINGHAM, M.; LESSCHAEVE, J. *O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve*. Tradução: Júlia Sobral Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux – capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DUFRENNE, M. *Vers une esthétique sans entraves*. Paris: Union Générale D'Éditions, 1975. (Collection 10-18, Série Esthétique, v. 931)
- EHRENZWEIG, A. *L'ordre caché de l'art = A ordem oculta da arte*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.
- GUATTARI, F. *L'inconscient machinique*. Paris: Recherches, 1979. (Collection "Encre")



HUMPHREY, D. *Construire la danse*. Traduction: Jacqueline Robinson. Villeurbanne: Éditions Bernard Coutaz, 1990.

LABAN, R. *La maîtrise du mouvement*. Traduction: Jocelyne Challet-Haas et Michel Bastien. Arles: Actes Sud, 1994.

LE BOT, M. Ni beau, ni laid. *Traverses*, n. 47, nov. 1989.

LOUPPE, L. Voyage dans l'oeuvre de Trisha Brown. *Novelles de Danse*, n. 17, 1993.

LOUPPE, L. Le long voyage vers la musique. *Art Press*, n. 217, oct. 1996.

MALDINEY, H. *Regard, parole, espace*. Paris: L'Âge d'Homme, 1973.

MARTINET, S. *La musique du corps*. Lausanne: Au signal; Paris: Éditions Chiron, 1991.

RODIN, A. *L'art*. Entretiens avec Paul Gsell. Paris: Grasset-Mollat, 1951. chap. 3.

SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

SOMMER, S. Le son du mouvement. *Nouvelles de Danse*, n. 21, p. 6-8, 1994.

VALÉRY, P. L'âme et la danse = A alma e a dança. In: VALÉRY, P. *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1960. v. 2, p. 160-172.

WEILL, A. D. La musique fait danser l'intraductible. États de corps. *Revue internationale de Psychanalyse*, n. 5, p. 152-161, 1994.

#### 4. Dança e acaso: os paradoxos da composição coreográfica aleatória<sup>135</sup>

Na sua obra, *Esthétique généralisée*, Roger Caillois (1962) observa que se o artista, na qualidade de autor de uma obra de arte, é, *a priori*, “o aumentador” da Natureza, pouco a pouco, esse “aumento” revelou-se ser, na própria evolução das formas de criação, apenas a conscientização do aumento inerente à própria Natureza, ao seu processo imanente e *aleatório* de produção. Bem longe de concebê-la como a expressão de uma decisão pessoal, a emanção de uma motivada escolha individual, o artista de vanguarda, por meio de sua criação, ambicionaria, hoje, apenas desposar “a inocência absoluta e sombria das forças fundamentais” (CAILLOIS, 1962, p. 38), cujo acaso é o vetor privilegiado. Na realidade, o imaginário do artista permanece profundamente assombrado pelo fantasma da profunda irresponsabilidade de seu ato, a suspeita obsessiva de ser, à sua revelia, apenas o instrumento da potência imprevisível e contingente da Natureza à qual ele pertence e que nele “trabalha”: o recurso deliberado ao acaso, como modo de criação, seria apenas, nesta ótica, uma forma de atualizar esse trabalho subterrâneo e, assim, de simular uma imitação e uma concorrência a essa dinâmica natural primordial.

Desde 1894, August Strindberg, num artigo da *Revue des deux mondes*<sup>136</sup>, interrogava-se sobre a função “do acaso na produção artística” e citava uma dezena de exemplos revelados em diferentes domínios, circunstâncias e condições distintas, onde o acaso produzia músicas, pinturas e esculturas originais, iguais e até superiores a todas aquelas que supostamente deveriam ser a obra pensada, oriunda do imaginário de um artista. Tantos exemplos que o conduziam à seguinte conclusão profética: “A fórmula da arte que está por vir (e, como todo resto, que partirá!) é a de imitar aproximadamente a Natureza e, sobretudo, de *imitar a maneira* como a Natureza cria” (STRINDBERG, 1990, p. 50), ou seja, de usar o acaso como analogia ou simulacro de seu poder infinito e indomável de produção de formas. Sabemos quais aplicações literárias e plásticas o surrealismo, mais particularmente, André Breton, deu a esta profecia no *Manifesto surrealista*, em *Nadja*, *Les vases communicants* [*Os vasos comunicantes*] e *O amor louco*: “o acaso objetivo” tornou-se, graças a ele, um método privilegiado de investigação artística.

Não é de se surpreender que a dança, como todas as outras artes, tenha experimentado a mesma tentação de procura extrema por um processo de criação livre das restrições prévias

<sup>135</sup> Texto publicado na *Revue d'esthétique & la danse*, n. 22, 1992.

<sup>136</sup> Artigo publicado em francês em formato de pequeno livro intitulado *Du hasard dans la production artistique*. Paris: Éditions L'Échoppe, 1990.

da escolha consciente de um sentido a ser comunicado ou da intensidade de uma experiência afetiva a ser expressa e, mais amplamente, de um projeto racional ou da intencionalidade determinante de um Sujeito responsável: semelhante aos poetas, romancistas e artistas plásticos, os dançarinos sentiram a necessidade de apreender o ato coreográfico como o jogo de um puro acaso, o prolongamento fortuito dos movimentos produzidos pelas forças contingentes da Natureza, como o fluxo da água ou o voo de um pássaro.

Assim, é bem conhecido o fato de que Merce Cunningham propôs um modo de composição coreográfica aleatória sobre o qual ele falou inúmeras vezes, mais particularmente, em suas *Conversas* com Jacqueline Lesschaeve (CUNNINGHAM, 1980, p. 111): lembremos, aqui, que, em 1953, em Black Mountain, Cunningham criava *Suite by Chance*, “uma dança muito elaborada, a primeira composta pelo jogo do acaso”, em que, independente de “quatro partes de formato, por assim dizer, clássico (*andante*, muito lento, mais rápido, ainda mais rápido), tudo estava sujeito ao acaso”, quer dizer, ao destino estabelecido pelo lance de dados a partir de uma série de listas, definindo, para quatro dançarinos, as diferentes possibilidades de escolha de espaço, tempo e posição. Sabe-se que experiências semelhantes, bem mais complexas, deviam ser tentadas com um número maior de dançarinos ou com parâmetros suplementares, usando para “a clareza espacial dos movimentos” – fundada sobre as cinco posições da coluna vertebral, segundo a terminologia americana (*upright, curve, arch, twist, tilt*) – os 64 hexagramas do Yi King, como testemunha *Torse*, uma das composições mais difíceis de Cunningham, apresentada em 1976.

Na realidade, aos olhos de Cunningham, o uso do jogo de dados permite “fazer bem mais do que pensamos”, uma vez que elimina as barreiras ou as normas impostas *a priori* pelo o que o coreógrafo chama de “a mente” e, por isso, abre o campo da invenção ao infinito. Como proclama Cunningham (1980, p. 111), “com o acaso, ultrapasso minha psicologia pessoal”. O que dizer senão que esse modo aleatório de criação, de certa forma, implica uma quádrupla renúncia:

- a renúncia da vontade de *significar e comunicar* sentido a um público potencial;
- a correlata renúncia da vontade de *expressar* uma vivência íntima, quer dizer, de exibir a singular experiência afetiva de uma subjetividade;
- a renúncia de se *submeter* às regras ou aos imperativos de construção racional e técnica, comandados pelo entendimento limitado de um indivíduo, tributário de uma tradição ou de uma herança cultural específica;
- por último, e mais ainda, a renúncia do reconhecimento da *soberania* absoluta do Sujeito, como instância e poder originário de criação.

Desde Cunningham (1980), o uso do acaso conquistou novos adeptos cuja respectivas abordagens não derivam, nas mesmas proporções e modalidades, dessas quatro recusas, porém a intencionalidade estética fundamental permanece idêntica, a saber, romper com um estilo de criação a fim de explorar, de forma mais ampla, e, por consequência, enriquecer as possibilidades inventivas do trabalho coreográfico. Susan Buirge é um excelente exemplo: ela se dedica, a partir da simples seleção prévia de alguns parâmetros coreográficos – como (para retomar sua terminologia) “as ações”, “os gestos” e “os signos” – e da decomposição do corpo em “unidades de base”, ao sorteio para combinar tais parâmetros e unidades com a ajuda de dados mais ou menos complexos, podendo contabilizar até 32 faces.

Aqui, meu propósito não é analisar e, *a fortiori*, avaliar esses modos de composição aleatória e o papel do acaso na criação coreográfica contemporânea<sup>137</sup>. Eu apenas gostaria de tentar desnudar e sublinhar os paradoxos que eles implicam, a ambiguidade do conceito de acaso que é posto em jogo e a significação profunda que, a meu ver, eles envolvem.

- um primeiro paradoxo, o mais evidente, decorre do uso do jogo de dados como modo de produção do acaso já invocado. Com efeito, abandonar-se à decisão dos dados – em nome da própria renúncia do limitado campo dos códigos tradicionais de significação e de expressão e sua racionalidade coercitiva – para operar a escolha dos parâmetros de composição de um espetáculo coreográfico, significa dobra-se estranhamente a outra forma de racionalidade, também restritiva e coercitiva, embora diferente, a de ordem matemática ou numérica, imposta pela grade estrutural do sorteio, a saber, aquela determinada pelo número de:
  - a) faces de cada dado,
  - b) questões feitas,
  - c) jogadas previstas,
  - d) respostas aceitas (sistema binário do sim-não ou ternário ou quaternário, etc.).
 Racionalidade segunda ou metarracionalidade que não é inocente, pois introduz, *volens nolens*, uma concepção ou uma interpretação virtual do processo coreográfico, que coloca em jogo um sentido ou uma finalidade implícita de uma dança como esquema ou modelo abstrato de sequências motoras, cujo valor e, por consequência, a legitimidade estética residem na mera combinatória de elementos formais.
- Esse primeiro paradoxo se confirma, aliás, por meio de um segundo paradoxo que lhe é conexo: ao pressupor, como acabamos de ver, uma metarracionalidade

<sup>137</sup> Ver a tese de doutorado defendida, sob minha orientação, por Catherine Thomas-Cazenave, em 1993.

matemática, o recurso deliberado ao acaso pressupõe não só a aplicação do cálculo das probabilidades, mas também, e sobretudo, o uso de um saber científico e, mais drasticamente, de uma aquisição epistemológica que torna, *a priori*, a criação coreográfica tributária a um campo cognitivo do qual ela se faz servir, de forma objetiva, ainda que à sua revelia. O sorteio apenas opera uma escolha a partir da dupla análise formal do corpo dançante decomposto em unidades de base e do espaço-tempo coreográfico considerado em seus componentes funcionais: dupla análise que, necessariamente, postula a escolha prévia, ao mesmo tempo, de um modo de abordagem perceptivo e de um nível e modo de análise epistemológico da corporeidade dançante, em resumo, de um código cognitivo que possui as suas próprias normas, exigências e limites.

- Bem mais, pelo peso implícito da dimensão cognitiva, a arte coreográfica, longe de se afirmar, como deseja o próprio coreógrafo, por meio do uso dos dados, como uma invenção prática e estética imprevisível e indefinida, não tenderia a se nivelar a uma visão predeterminada puramente intelectual e ideal? Isto é, e eis aqui um terceiro paradoxo, a materialidade da corporeidade dançante, submetida a um modo de composição aleatória, é reduzida, *a priori*, a categorias abstratas convencionais, que fazem dela um simples avatar e/ou efeito de uma forma e de um estágio do conhecimento científico num dado momento e que, ao mesmo tempo, impõe secretamente uma concepção instrumental e vassala da arte. Há, assim, uma espécie de denegação imanente e velada da intencionalidade original do artista.

Essa denegação envolve, aliás, outro aspecto e chega até mesmo a uma completa inversão de sentido da maioria das práticas atuais de composição coreográfica aleatória. Se, com efeito, no trabalho de um coreógrafo como Cunningham (1980), o recurso ao acaso era justificado por uma vontade de subversão do imperativo semiótico e/ou de comunicação e da intensa necessidade de expressar sua vivência íntima, ou seja, por uma atitude de recusa ou de negatividade, em alguns outros coreógrafos, isto parece-me ser invertido e transformado no reconhecimento de uma positividade significativa como segundo plano, por meio da carga simbólica conferida ao aparelho matemático utilizado: a gnose ou a hermenêutica numerológica estranhamente converte e recupera a aparente rejeição do sentido numa semântica transcendental da mística tradicional dos números, como vemos em Kilina Cremona e, sob uma forma distinta, em Susan Buirge. Esse quarto paradoxo não é o menos surpreendente, pois desconstrói, de forma profunda, a intencionalidade original do

objetivo artístico do acaso, que se afirmava, antes de tudo, como ruptura com todos os códigos tradicionais da criação coreográfica.

- Mas essa intencionalidade não seria, ela mesma, equivocada ou, pelo menos, carregada de ambiguidades? O desejo de recorrer ao acaso na produção coreográfica pode advir de profundos motivos bem diferentes, até antinômicos: assim, em função do que notamos precedentemente, o uso do jogo de dados para decidir a elaboração de uma dança pode responder a um desejo secreto de aceder um universo transcendente e misterioso de uma ciência cabalística dos números – a uma exigência racional de conhecimento ou de um saber de outra ordem – ou, ao contrário, a uma pura e simples pulsão lúdica, que é a de jogar com esses dados mais do que com os números que eles veiculam, em suma, a uma fantasia poética de nosso imaginário, seduzido pelo simples prazer da *álea* – como a prática surrealista mostra. Trata-se, aí, de um quinto paradoxo que decorre, sem dúvida, do instrumento escolhido para produzir o acaso, a saber, o jogo de dados. Porém, mais radicalmente, ele parece resultar da distorção entre o fenômeno antropológico do jogo em si e o conceito científico de acaso como momento, embora incerto e precário, da razão.
- Ora, essa incerteza e precariedade não ocorrem sem provocar um sexto paradoxo, desta vez, inerente, precisamente, do simples conceito científico ao qual o artista, de maneira implícita, se refere para fazer do acaso um meio de criação, a saber, o conceito de sua ambivalência profunda. Na ciência, o acaso parece possuir dois valores epistemológicos opostos: é designado ora negativa ou pejorativamente, como *terra incógnita* ou, se preferirmos, como pseudoconceito que denota, de forma eufêmica e pudica, o campo de nossa ignorância; ora, ao contrário, positivamente, como força constitutiva e relativamente avaliável do determinismo complexo dos processos relacionais interindividuais e intergrupais, e até, mais fundamentalmente, da relação cognitiva sujeito-objeto. O acaso se torna, nesta segunda ótica, o próprio tecido de nossa existência e de nossa condição humana, o que a dimensão simbólica de nosso imaginário social tende a traduzir pela imagem misteriosa do *fatum* ou da “força do destino”.
- Na realidade – e eis, aqui, um sétimo e último paradoxo, talvez o mais significativo –, a utilização do acaso na produção coreográfica necessariamente se inverte e, por isso, anula sua finalidade na recepção do espectador, que, *nolens volens*, integra-o na estrutura e na lógica próprias ao seu sistema perceptivo e interpretativo. Logo, a

originalidade, a potência inovadora ou inventiva suscitada pelo modo de composição aleatória de uma dança é inelutavelmente normalizada e banalizada pela modelagem, ao mesmo tempo, individual e social, pelos *habitus* do funcionamento sensorial e cognitivo de nossa percepção cotidiana.

Assim, como testemunha esta estranha conclusão e todas as outras características paradoxais que a precedem e a acompanham, o apelo ao acaso na criação coreográfica parece destinado a uma espécie de autodesconstrução de sua finalidade prospectiva fundamental: ao desejar encontrar, graças ao acaso, a prodigalidade e a riqueza indefinida do processo natural de criação, o coreógrafo parece apenas poder obedecer à necessidade oculta e ambígua da racionalidade que habita esse conceito, evidenciada, de modo específico, pelo jogo de dados. Como pertinentemente sublinharam Jean-Louis Boursin e Pierre Caussat (1982, p. 27), o acaso aparece “como um momento da razão”, mas um momento híbrido e instável, visto que se remete a duas razões de conteúdos bem diferentes, que só conseguem precisamente se “reunir numa zona média onde os termos se neutralizam e realizam trocas estranhas”. A primeira, que é, sem dúvida nenhuma, uma “razão lógica”, esforça-se, por meio da sofisticação das operações de cálculo das probabilidades, em controlar ou reduzir, conforme o seu próprio arbítrio, quer dizer, de acordo com as suas próprias normas formais, a incerteza da experiência vivida. A segunda, ao contrário, que Boursin e Caussat (1982, p. 27) qualificam, talvez, a meu ver, equivocadamente, de “razão trágica”, tenta, parece que de modo inverso, “desposar os meandros”, as mudanças insólitas, as desordens dessa experiência, introjetando-as por meio de toda uma mística simbólica: se, no primeiro caso, o acaso “copia a razão”, no segundo, em contrapartida, é ela que “copia o acaso”, tentando laboriosamente fornecer-lhe um simulacro ou um *análogon*. Portanto, “o acaso” parece se afastar da razão sem deixar de carregar a sua efigie.

Por conseguinte, não é nada surpreendente que a coreografia que pretende se servir do acaso e anexá-lo como método de criação, herde suas ambiguidades. É tanto que essa utilização e anexação se dão por intermédio do jogo de dados, que concentra, nele mesmo, a ambivalência de seu aparato numérico – com o saber científico simbólico ou místico por ele veiculado – e sua dimensão lúdica – com sua força imaginária alegre e selvagem de desconstrução permanente. Ao submeter suas decisões artísticas às escolhas fixadas pelo lance de dados, o coreógrafo torna-se, ele próprio, o brinquedo de uma dupla sedução contraditória, sem talvez se dar conta de que é nesse desejo ou nesse apelo da *álea*, como puro e simples jogo que o habita, que reside, a meu ver, a simples esperança legítima e fecunda de

sua espera por uma dança indefinidamente renovada, “embriagada de suas metamorfoses” (BOURSIN; CAUSSAT, 1970, p. 127).



**REFERÊNCIAS**

BOURSIN, J.-L.; CAUSSAT, P. *Autopsie du hasard*. Paris: Bordas, 1970. (Collection Études supérieures)

BOURSIN, J.-L.; CAUSSAT, P. Creuser le mouvement. *Avant-Scène*, p. 27, sept./nov. 1982.

CAILLOIS, R. *Esthétique généralisée*. Paris: Éditions Gallimard, 1962.

CUNNINGHAM, M. *Le danseur et la danse*. Entretien avec Jacqueline Lesschaeve. Paris: Belfond, 1980.

STRINDBERG, A. *Du hasard dans la production artistique*. Paris: Éditions L'Échoppe, 1990.

## UNIDADE III – O PROCESSO DE RECEPÇÃO E DE MEMORIZAÇÃO

### 1. Esboço de uma teoria da percepção do espetáculo coreográfico<sup>138</sup>

O que é perceber um espetáculo coreográfico? Ou, mais exatamente: quais são as modalidades específicas da percepção de corpos dançantes num lugar cênico e num determinado momento, quer dizer, de corpos cuja mobilidade permanente, as aparições fugazes, múltiplas e imprevisíveis e as figuras complexas, sabiamente codificadas, não permitem ao espectador profano, ao contrário de todas as outras formas de espetáculo, circunscrever, fixar, localizar, identificar, compreender e interpretar imediatamente o conteúdo percebido? Qualquer que seja o prazer experimentado de modo espontâneo no instante, esse espectador se sente um tanto desamparado e não sabe qual atitude perceptiva adotar, ou seja, como dispor, agenciar seu olhar e sua escuta em relação à estranheza das aparências fugidias que a ele se impõem. Assistir a um espetáculo coreográfico parece requerer uma estratégia perceptiva adequada à originalidade e à singularidade não apenas do ato corporal de dançar, mas também da escrita coreográfica que o regra e que desenha seu fio condutor, determina sua estrutura e constitui sua unidade ou coerência.

Mas falar de “percepção” é fonte de mal-entendidos, pois esta palavra é ambígua: designa não só, como indica sua etimologia, o que afeta meus sentidos orgânicos, o impacto sensorial e afetivo de um estímulo externo, mas também, de um lado, o que ele faz conhecer, o objeto que ele permite identificar, de outro, o julgamento e a interpretação e, por meio disto, a avaliação a qual esse estímulo se presta. Isto é, a palavra percepção conjuga e, na maioria das vezes, confunde, em si mesma, pelo menos três níveis: o primeiro, puramente sensorial e afetivo, o segundo, essencialmente cognitivo, e o terceiro, fundamentalmente avaliativo ou axiológico.

Ora, na maior parte do tempo, como se vê na linguagem comum do homem da rua, quanto no discurso das ciências humanas, o primeiro nível é sacrificado, e até absorvido, pelos dois outros: o que é percebido se reduz ao objeto conhecido e julgado. E é evidente que, no que diz respeito ao espetáculo da dança, a questão que deve chamar nossa atenção aqui não é sobre discorrer uma vez mais sobre as significações e o valor de um espetáculo, e sim, bem mais radicalmente, determinar como ele se constitui como tal por meio do trabalho de nossos

---

<sup>138</sup> Esse texto é o compêndio de uma pesquisa conduzida em 1990 e apresentada, mais demoradamente, durante o seminário acontecido em julho de 1991, como parte do Semestre Universitário de Verão das Universidades de Paris 8 e Nice, organizado com o apoio do *Festival de Châteauvallon*.

sentidos, de modo mais preciso, como nossa corporeidade sensorial apreende a configuração corporal e material do processo cênico, para poder transmutá-la na unidade relativa de um espetáculo enunciável e suscetível de ser ulteriormente descrito, analisado e avaliado.

Desse modo, as diferentes abordagens da percepção propostas até aqui não parecem poder responder a essa exigência, pois cada uma, à sua maneira, limita-se a uma faceta exclusiva do processo e, por isso, efetua certo reducionismo, implantando e veiculando, também, postulados teóricos e epistemológicos no mínimo discutíveis. Lembremo-nos das sete principais abordagens teóricas empregadas ao longo das dez últimas décadas:

- *neurobiológica*, que dá conta do processo perceptivo por meio do simples funcionamento do mecanismo de conexão das redes neurônicas;
- *psicológica*, que reduz a percepção a um comportamento de adaptação, como forma de atividade cognitiva;
- *fenomenológica*, que considera a percepção como uma relação existencial com o mundo e como um modo de intencionalidade;
- *psicanalítica*, na qual o processo perceptivo é estudado em sua mera dimensão pulsional, como vetor das intensidades libidinais, suporte do desejo;
- *socioantropológica*, que só se interessa pela percepção: a) como modalidade específica de adaptação coletiva ao meio, b) ou como estilo de relação étnica, c) ou como tipo de comunicação intersubjetiva, d) ou, por fim, como sistema de regras de gestão das correlações de forças sociais;
- *pragmático-linguística*, que analisa o ato de perceber pela maneira como ele se enuncia (*cf.* Austin (1970)) e como exercício do poder sobre o interlocutor;
- por último, a abordagem muito peculiar de Deleuze e Guattari, que eles qualificam de *rizomática* ou *maquínica*, um processo selvagem e aleatório de conexão material de intensidades múltiplas e heterogênicas, provenientes de nossos cinco sentidos.

Na realidade, a diversidade de abordagens teóricas se explica devido ao estatuto ambivalente e complexo do fenômeno perceptivo, que é constituído de diferentes níveis e comporta dimensões ou facetas distintas e até opostas. Logo, toda percepção é não somente plural, mas paradoxal, ela só aparece e funciona graças a cinco distorções fundamentais que constituem seu motor essencial.

- A primeira é imanente a toda sensação, a todo sentir qualquer que seja; ela é fundamentalmente intrassensorial, isso quer dizer que reside no fato de que toda sensação é ativa e passiva ao mesmo tempo. Assim, todo sujeito que vê é ao mesmo tempo visto, a matéria tocada pelo dedo que toca faz dele um dedo tocado.

- A segunda distorção é mais evidente, pois resulta da diversidade dos sentidos e, como tal, pode ser dita intersensorial: cada sentido, como mostrou Merleau-Ponty, e como aprofundaremos mais adiante, de certa forma, encontra um correspondente ou um efeito “cruzado” nos outros quatro. A intersensorialidade constitui, para os sentidos, nada menos do que uma perturbação, uma ingerência e até uma causa de confrontação.
- A terceira distorção é imanente não à sensação, no sentido estrito, na qualidade de impressão de um órgão sensorial, mas à percepção, no sentido tradicional, como sensação situada espaço-temporalmente e identificada por meio de seu objeto. Essa distorção reside, neste caso, entre a pulsão ou o desejo que dispara e anima a sensação e a significação que a ela se liga como ato e objeto, fazendo dela uma percepção no sentido indicado. Aliás, significação tripla, pois minha recepção sensorial é investida, à sua revelia, pela:
  - a) significação do objeto sentido ou da região circundante apreendida;
  - b) significação do ato tomado pela rede complexa e singular de minha história, pelo tecido mais ou menos estreito de minha experiência afetiva, intelectual e ativa;
  - c) significação social e ideológica desse ato e desse objeto, como parte de uma cultura. De um lado, em relação ao sistema de hierarquia dos valores nela vigentes, de outro, em relação à estrutura relacional imposta pela estratificação social, quer dizer, pela distribuição em grupos ou subgrupos da sociedade na qual eu vivo (classe social, raça, sexo, idade e grupo de pertencimento, etc.).

Todo o jogo de denotações e conotações semânticas do ato de sentir, e de seu correlato objetivo, acorda-se mais ou menos bem com a intensidade, a finalidade e a distribuição de minhas pulsões *hic et nunc*, quer dizer, com a maneira como vivo no momento presente minha relação com a sociedade global e com os diferentes grupos dos quais sou tributário, e, de maneira mais radical, com meu passado, com minha história pessoal. Daí a eventualidade de conflitos subjacentes a cada percepção.

- A quarta distorção distinguida, e muito comumente reconhecida no acontecimento de cada percepção, é consecutiva à precedente: é aquela que se estabelece entre as significações que lhe são inerentes e a nossa maneira de falar sobre elas – e nosso modo de falar em geral. Essa distorção, classicamente sublinhada e até transformada em lugar-comum ou estereótipo, aponta a suposta ruptura entre a ordem perceptiva e a ordem linguística, o sentir e o dizer, a percepção e a

enunciação. Essa pretensa ruptura envolve, aliás, pelo menos dois níveis: o da linguagem oral ou da fala e o da linguagem escrita, da escrita textual. Dois níveis aparentemente distintos, visto que:

- a) falar implica a consumação não só de um dado código linguístico, socialmente caracterizado, mas também de certa prática vocal, que é eminentemente singular, senão na sua linguagem fonética e na estrutura articular que comanda, pelo menos no seu campo de produção.
- b) escrever postula igualmente o emprego desse código, mas também a efetivação mais ou menos pessoal de um vocabulário, de uma sintaxe, de uma retórica, de um estilo, de uma lógica e, de maneira mais fundamental, de uma prática gestual.

Ora, nada deixa parecer que a enunciação por meio da voz falada – e do texto escrito – se articula com as sensações que a geram e que supostamente deveriam ser restituídas fielmente por ela<sup>139</sup>.

- A última distorção inerente a nossa percepção é aquela entre sua finalidade ou, pelo menos, seu efeito necessariamente informativo e seu efeito, tão necessariamente quanto, embora de forma variável, expressivo. Cada vez que percebo, recebo uma informação sobre um objeto, qualquer que seja ele, mas, ao mesmo tempo, essa percepção se dá conforme modalidades específicas que *exprimem* a dinâmica pulsional da diferenciação imanente e autoafetiva, que é a minha própria pulsão, correspondendo ao modo de gestão pessoal de minha corporeidade, determinada, a meu ver, pelo funcionamento da matéria vocal. Como se pode ver, toda percepção é paradoxal, porque é ativa e passiva ao mesmo tempo, mono e polisensorial, pulsional e significante, vivida de forma empírica e enunciada, informativa e expressiva, e, mais radicalmente, individual e social, una e dual.

O que me conduz a propor um modelo de análise espectral do fenômeno perceptivo, um modelo que leva em conta a ambivalência de sua dupla dimensão sincrônica e diacrônica. Em primeiro lugar, na sua dimensão sincrônica, toda percepção se oferece como a resultante ou a combinação serial de pelo menos cinco parâmetros principais:

– um campo ou enquadramento espacial;

---

<sup>139</sup> Encontramos, aqui, o popular mito do divórcio entre perceber e dizer, que tentei desconstruir num de meus seminários para o Programa de Doutorado na Universidade de Paris 8.

- o desenho de uma constelação visível, audível e/ou tátil de uma figura ou forma plástica ou sonora;
- a emissão de um ou de vários signos, quer dizer, uma relação semiótica;
- a produção econômica e, por isso, quantitativa de uma força ou de um fluxo energético;
- a manifestação de uma fórmula de gestão expressiva.

Na sua dimensão diacrônica, o fenômeno perceptivo comporta o jogo da interferência dos três parâmetros essenciais da temporalidade: a *duração*, como totalização de instantes; o *ritmo*, que se organiza em estruturas variáveis; a *história*, que desenha sua continuidade significante, sua dimensão diegética.

Porém, é evidente que essa dupla dimensão e seus diferentes parâmetros, ou níveis de abordagem, são relativos, de um lado, às condições do exercício da função perceptiva, isto é, à situação na qual ela se realiza, de outro, à natureza do alvo, ao objeto percebido. Ora, de modo preciso, no caso que aqui nos interessa, trata-se da situação do espectador confrontado a um objeto artístico singular: a dança. Não me parece necessário, hoje, reproduzir a análise aprofundada que fiz, há uma dezena de anos, sobre a função espetacular. Para nosso propósito, contentar-me-ei em sublinhar a especificidade da efetuação ou da exploração dessa função pela dança, ou seja, a originalidade do espetáculo coreográfico em relação aos outros espetáculos. Relembrei, aqui, somente as quatro características pelas quais tentei definir (BERNARD, 1990) a especificidade da dança como arte:

- sua dinâmica de metamorfose indefinida, a embriaguez do movimento para a sua própria mudança;
- seu jogo aleatório e paradoxal de “tecedura” e “destecedura” da temporalidade: a corporeidade dançante, não para de se dissolver e se reconstituir na sucessão de seus instantes, no fluxo incontrolável de uma duração que ela tenta tornar visível como aparência una e identificável. Como escreve Valéry, “O instante engendra a forma e a forma faz ver o instante”;
- seu desafio obstinado em relação à gravidade terrestre ou, se preferirmos, seu diálogo incessante e conflituoso com a gravidade por meio da alternância dos apoios e dos impulsos;
- por fim, sua pulsão autoafetiva ou autorreflexiva, quer dizer, o desejo constitutivo de todo processo expressivo, no sentido etimológico da palavra, de retorno da corporeidade para e sobre ela mesma, desejo que encontra sua matriz no próprio processo vocal do qual toda manifestação visível é apenas uma sombra de sua dinâmica invisível. Deste modo, a dança apenas exhibe e orchestra a vocalidade virtual, a musicalidade fantasmática e carnal de nossa corporeidade.

Se prestarmos atenção nesses quatro traços específicos da dança, constatamos que eles influenciam, de maneira incontornável, o modo de recepção do espectador, pois acentuam a complexidade, a mobilidade e a diversidade, de um lado, da trama temporal do jogo cênico, de outro, da combinatória espacial das forças e das formas realizadas. Quaisquer que sejam as tentativas atuais de osmose entre as artes do espetáculo e, mais precisamente, a tendência à teatralização manifestada em certos estilos coreográficos – por meio do uso da expressão fônica, da construção narrativa, de mímicas expressivas, de escolha de figurino, de objetos, etc. – uma diferença essencial de recepção sempre singulariza a dança: a das condições e modalidades de leitura e de escrita coreográfica, como relação ambígua entre os códigos da corporeidade dançante e o sentido. O espectador de dança, ao contrário daquele de todas as outras artes da cena, não dispõe da grade de inteligibilidade fornecida pela hegemonia do trabalho da significância do texto e da situação dramática, e deve, por consequência, elaborar seu próprio modelo de leitura, escolhendo suas próprias normas de encadeamento perceptivo.

Falo “de encadeamento perceptivo” porque, como muito bem notou Anton Ehrenzweig (1976), em *A ordem oculta da arte*, cada percepção é o produto de um duplo “*scanning*” prévio:

- o *scanning* intersensorial sobre a banda espectral da heterogeneidade dos dados ou *qualia* sensíveis, que conduz cada um entre nós a selecionar uma ou outra série ou conjunção sensorial (visão/audição/toque, por exemplo);
- o *scanning* sensorial, que privilegia um sentido em relação aos outros. Assim, a visão se dá pela varredura de um certo campo visível: meu olho percorre, a seu bel-prazer, o espaço cênico e se concentra numa ou outra das regiões para se centralizar seja num corpo, ou até numa de suas manifestações particulares, seja num objeto, seja numa textura, numa luz, etc.

Esse duplo “*scanning*” ocorre em função dos critérios de escolha explicitados, que podem ser de diferentes ordens: plásticas, semióticas, pragmáticas, poéticas, etc. Porém, uma vez operado esse duplo *scanning*, resta construir o espetáculo coreográfico no nível da própria consciência do espectador. Para isso, o olho deve estruturar e organizar sua trajetória sensorial em relação ao jogo da corporeidade dos dançarinos, uns em relação aos outros, e em relação ao conjunto do espaço cênico. Essa estruturação e organização podem se dar em diferentes níveis, mais ou menos privilegiados, pela motivação singular, inconsciente ou consciente de cada espectador. Mas isso só interessa ao psicólogo e não ao esteta, que apenas pretende elucidar a percepção do processo coreográfico em si.

Como vimos, o espetáculo coreográfico é da ordem da “tecedura” e “destecedura” da temporalidade corporal ou da corporeidade temporal no campo espacial. Por “corporeidade

temporal”, designo não os corpos anatômicos individualizados dos dançarinos ou, eventualmente, dos atores, dos músicos e dos cantores presentes (*cf.* Luis Llach em *Nuvol blanc*, de Kilina Cremona) na cena, mas a rede da materialidade sensorial e motora que os liga, isto é, a banda espectral da constelação de intensidades energéticas heterogêneas que aparece, atinge meus diferentes sentidos e me investe. Banda espectral que, de forma precisa, constitui a temporalidade pela sua maneira de escandir o par motor de todo tempo: diferença e repetição. O que eu vejo, escuto, toco se desenvolve e, ao mesmo tempo, se autodestrói por meio do jogo da sucessão dos instantes, a uma só vez, idênticos em sua emergência e diferentes em sua ordem de inscrição, sua qualidade sensorial e sua tonalidade afetiva e intelectual.

Ora, o espetáculo coreográfico é o fenômeno estético que desvenda e explora a radicalidade desse processo fundamental da constituição do tempo, análogo ao ato de tecer e destecer a teia, como ilustra a poética lenda grega da teia de Penélope – a meu ver, a imagem mais pertinente e forte do processo coreográfico. Assim, para “fiar” essa metáfora da tecedura e destecedura, diria que é preciso, em função do contexto espacial do “*métier*” escolhido pelo duplo “*scanning*” primordial, proceder à elaboração de nossa “trama”, que não corresponde necessariamente àquela que presidiu a intencionalidade ou a teia do projeto coreográfico, mas, antes, à singularidade de nosso próprio sistema de recepção, fruto, ele mesmo, de uma dupla história – pessoal e social. Essa trama é a combinação, ou melhor, o entrecruzamento, o entrelaçado temporal de vários “fios” que não possuem nenhuma autonomia real, mas que, para as necessidades da análise, sou obrigado a distinguir a fim de melhor compreender e especificar o trabalho de moldagem ou agenciamento estético operado por nossa percepção. Em função da diversidade dos níveis e facetas da percepção, podemos distinguir, no processo perceptivo do espetáculo coreográfico, o entrecruzamento temporal de cinco “fios” principais:

- O fio da *organização dinâmica* do espaço: o da distribuição das linhas de força dos deslocamentos dos dançarinos, que desenham o modo de exploração espacial específico. Distribuição que pode ser sublinhada e visualizada por meio de uma baliza no chão.
- O segundo fio, conexo ao primeiro, parece constituído pela *estruturação plástica*, a um só tempo, “figural e figurativa”, do espetáculo: são as modalidades singulares da emergência e do jogo isolado e/ou relacional ou narrativo das “figuras”, no sentido pictural e prático.
- O terceiro fio, muito importante e até mesmo essencial, é o de sua *estruturação rítmica* e duração: o da configuração agenciada da sucessão temporal dos



elementos corporais ou frases dançadas (deslocamentos, posturas, atitudes, gestos), do esquema de repetição e de diferenciação escolhido pela escrita coreográfica.

- O quarto fio tecido por nossa percepção é o da *lógica significativa* do espetáculo, das modalidades da aparição de um ou vários sentidos nascidos da sucessão das sequências; tal sucessão, sem assumir necessariamente uma lógica narrativa, designa apenas um gênero de produção do sentido, o da narração.
- Por fim, o quinto fio incontornável, mas que pode intervir em estágios diferentes e envolver formas distintas, é o da *dinâmica* e da *tonalidade expressiva*, isto é, das modalidades singulares das manifestações visíveis e audíveis da produção pulsional autoafetiva, a um só tempo, efeitos e fontes de emoção.

Sem dúvida, o entrelaçado temporal dos cinco fios não é suficiente para constituir o tecido perceptivo do espetáculo coreográfico. Ele só pode realizar-se sob condição de estar “imerso” num duplo “banho” ou de “sofrer” uma dupla imersão: nas ondas e nas flutuações da luz, ou seja, numa certa estrutura de iluminação; e no banho sonoro ou, mais exatamente, nos jogos de uma certa estrutura musical, mesmo sendo ela sóbria, rudimentar e até, em último recurso, aparentemente silenciosa – como demonstrou John Cage. Porém, o entrelaçado de fios, esse tecido, assim imerso, é temporal, o que significa que se desenvolve sobre e com ajuda dos diferentes níveis e das diferentes modalidades da temporalidade, que, a meu ver, são cinco:

- Primeiramente, a duração dita *objetiva e mensurável* do tempo quantitativo, fornecido pelo cronômetro: do Tempo referido ao espaço (o Tempo aristotélico).
- A duração dita *interna ou subjetiva*, constituída pela trama singular de minha experiência mnemônica, de minha história pessoal.
- A temporalidade igualmente singular do processo sensorial do olhar e da escuta: a maneira com que cada um de nós “agencia” o visível e o audível para apreendê-la – é a *temporalidade da debreagem perceptiva*.
- A *temporalidade estrutural* do espetáculo: sua organização rítmica como componente essencial de seu processo de realização.
- Por fim, a *temporalidade referencial* do acontecimento evocado, narrado – caso haja narração.

Numerosas são as modalidades temporais que regulam o jogo de combinação ou entrançamento dos fios do tecido perceptivo, determinando inflexões ou modulações em sua

realização. Por exemplo, o peso ou o impacto da dimensão plástica pode ser acentuado pela força das imagens mnemônicas veiculadas pela história individual do espectador. Ou, ainda, a intensidade de uma certa dinâmica expressiva da dança pode colorir e impor não só a sua própria tonalidade, mas também a sua própria organização rítmica ao conjunto do espetáculo, transformando o seu ritmo estrutural, a sua configuração espacial e plástica, e o seu sentido. Portanto, a abordagem proposta aqui nos conduz a não privilegiar nenhum parâmetro, mas a sublinhar o modo temporal de combinação e de interferência dos cinco fios na constituição do “tecido” coreográfico. É por isso que, retomando um neologismo sugerido por Barthes (1973, p. 109) em *O prazer do texto*, sentir-me-ia tentado a designar minha abordagem como uma percepção hipopoiética do espetáculo coreográfico, uma vez que *hyphos*, em grego, significa o tecido e a teia de aranha.

Em definitivo, e esta será minha conclusão, afigura-se que toda escrita coreográfica de um espetáculo é sempre reescrita, não apenas pelo jogo da interpretação, mas pelo jogo do simples exercício da percepção do espetáculo. E por “reescrita” pretendo sublinhar o fato de que o ato de percepção já é uma forma de enunciação virtual, como parece ter pressentido Pessoa, que vê neste ato o motor radical e a essência de todo trabalho poético.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

BERNARD, M. Les nouveaux codes de la danse contemporaine. *In: PIDOUX, J.-Y. La danse, art du XXème siècle?* Lausanne: Payot Lausanne, 1990. p. 70.

EHRENZWEIG, A. *L'ordre caché de l'art = A ordem oculta da arte*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

## 2. O desejo de memória ou os efeitos perversos da nostalgia<sup>140</sup>

O conceito (e, *a fortiori*, a palavra) de “memória” é enganador: ele tende a afirmar a existência de uma faculdade ontológica como poder, em si e *a priori*, de dominar a temporalidade, que é, então, implicitamente assimilada a um determinado ser, mesmo que evanescente, a uma forma essencial, mesmo que fugaz, que se tem de restituir ou reconstituir de maneira integral. Ora, a experiência não nos mostra nada disso. Hegel, em *Fenomenologia do espírito e Enciclopédia das ciências filosóficas*, já soube sublinhar, com pertinência, que o ato de se lembrar era o fruto da conexão de um duplo processo inverso: primeiro, o da interiorização dos fenômenos percebidos, dos acontecimentos ocorridos, em síntese, do mundo que nos cerca: “O que está aqui sou eu, que me lembro da coisa, interiorizo-a, não é mais a coisa em si. Eu já não vejo, não escuto mais a coisa, mas eu a vi, eu a escutei”. Aliás, é geralmente a conservação do eco ou da estranha remanência da ausência que chamamos de “a memória”. Mas essa denominação é abusiva, pois ela só existe por meio de um segundo processo inverso, de certa forma, uma segunda memória que exterioriza o Eu pela linguagem, que, de forma precisa, enuncia essa interiorização e faz dela um pensamento universal. Isto é, para Hegel, a memória interna ou subjetiva, como conservação daquilo que desaparece, só pode se dar pela memória externa ou objetiva que a designa, que faz dela narrativa, conferindo-lhe sentido. Mais precisa e generosa do que a língua francesa, a língua alemã usa, aliás, duas palavras distintas para traduzir o que quer significar nosso termo único, equivocado e tenebroso, “memória”, a saber, a palavra *Er-innerung*, que corresponde à operação de interiorização subjetiva da lembrança, e a palavra *Gedächtnis*, que caracteriza a maneira como a linguagem, ao exteriorizar a lembrança, confere-lhe um ser suscetível de ser pensado (*denken*). A *Er-innerung* só se dá pela *Gedächtnis*, a interiorização daquilo que se fala só ocorre pela exterioridade daquele que fala. Hegel nos incita, como se pode ver, a suspeitar da aparente homogeneidade e simplicidade do sentido do conceito de “memória” e a repensar a complexidade da experiência que ele supostamente deveria significar.

Para além da análise filosófica que Hegel propõe, a psicologia contemporânea nos ensina que essa experiência implica sempre a atuação de uma tripla função: a primeira, sem dúvida, é a de conservação, que, ao contrário do que Hegel pensava, não se limita a imagens pelas quais a consciência interioriza e prolonga o que ela percebe, mas também pressupõe um traço material, uma inscrição reticular de uma passagem eletroquímica no interior de uma

<sup>140</sup> Comunicação realizada em junho de 1990, no Colóquio *A memória e o esquecimento* (tradução nossa), organizado na cidade de Arles por Dominique Dupuy, como parte do festival de dança.

região neurônica do cérebro. Se é verdade que esse traço não define a conservação da lembrança em si, ela, no entanto, a torna possível ao mesmo tempo que concretiza sua força e extensão: a materialidade objetiva do engrama permite, na mesma ocasião, o ressurgimento do fluxo que o provocou e o retorno ou a repetição da imagem que lhe é associada e que, segundo o termo de Husserl (1964, p. 45-50, tradução nossa), é “a retenção ou lembrança primária” da impressão percebida de um momento ou de um agora anterior.

Porém, esse retorno ou tal repetição pressupõe, por seu turno, a ocorrência de uma segunda função: a de recordação ou reprodução, pela qual a consciência rompe a aparente continuidade da experiência psíquica de um instante ou de uma conduta presente, por meio do jogo de uma atitude retrospectiva e de uma expectativa que perturba o ordenamento desta experiência: a intenção de se rememorar os momentos passados não só modifica minha maneira de experimentar o presente - com seu duplo componente de retenção e de protensão, como projeção rumo ao futuro-, mas ela muda, ao mesmo tempo, minha apreensão do acontecimento passado visado, ao transformar sua protensão originária, até então indeterminada, numa predeterminação de minha atual expectativa de reminiscência – que Husserl, desta vez, chama de “a lembrança secundária”. Por conseguinte, a intenção da recordação ou da reprodução de minha experiência passada reorganiza e, de forma simultânea, metamorfoseia a gestão da evolução de minha duração interior ou, se preferirmos, a configuração de minha temporalidade.

Todavia, essa recordação só é realmente a de minha própria lembrança na medida em que ela é identificada como tal: exige, então, a intervenção simultânea de uma terceira função, a de reconhecimento. Contrariamente ao devaneio, que nos carrega num tapete de imagens gratuitas, desordenadas e incompletas, não datadas e totalmente à deriva, a lembrança, como fortemente sublinhou Bachelard (1950), deve ser enquadrada, identificada racional, social e historicamente, designada e narrada. A recordação não pode realizar-se sem o trabalho constante de organização racional e formatação linguística. Bachelard (1963, p. 56, tradução nossa) escreve que, assim como o romancista compõe seu romance, “a lembrança não se dá por meio de uma simples repetição, é preciso compor o passado”. Para retomar a terminologia hegeliana, somente a *Gedächtnis* completa e autentica o processo de interiorização perceptiva ou de conservação e reprodução que permite a emergência da lembrança.

Mas, como se pode ver, esse triplo processo que subtende a etiqueta falaciosamente una, homogênea e permanente de “memória”, é fundamentalmente instável e contingente: ele está submetido às flutuações e à incerteza de um desejo. Mesmo em seu estágio e sua forma aparentemente mais automática e fatal – da retenção de cada instante vivido –, constatamos

que a memória só se inscreve em função não apenas da receptividade sensorial que lhe conferimos, da disponibilidade impressiva oferecida por nosso campo pulsional, mas da intenção que a projeta no futuro imediato ou mais longínquo, quer dizer, em função da protensão a ela associada. De acordo com o princípio bem conhecido da teoria da informação, denominado, de maneira pomposa, de “absorção da incerteza”, cada um só percebe e, *a fortiori*, retém o que deseja perceber. E retém para se garantir contra a ameaça de todo acontecimento insólito ou novo, e, por conseguinte, para garantir sua segurança interna.

*A fortiori*, recordar e reconhecer a lembrança tão singular e fortuitamente conservada decorre sempre de um desejo ainda mais manifesto e exigente: o de ressuscitar uma imagem que não apenas afetou positiva ou negativamente minha vida, a marcou e a confirmou em seu ser, mas que permitiu melhor compreendê-la e melhor falar a respeito dela. A rigor, pode-se dizer, com Bachelard (1950, p. 55, tradução nossa), que “as grandes lembranças são a recompensa de uma recusa prévia de viver outra coisa diferente da que desejamos”. Toda tentativa de rememoração é trespassada e trabalhada pela intencionalidade mais ou menos sustentada de um desejo que fixa, reanima, informa, enuncia e narra a impressão fugazmente percebida.

Porém, desejar se lembrar não é um ato inocente: em primeiro lugar, como se diz com frequência, trata-se, por certo, de submeter a experiência subjetiva de nossa duração, ou seja, a totalidade de nossas experiências do passado, ao poder de seleção, reorganização e travestimento positivo ou negativo, portanto, de embelezamento ou de depreciação, que a particularidade do próprio desejo implica, reconstruindo e forjando um passado à sua imagem. Trata-se de sofrer os malefícios do que Bergson chama de “a ilusão de retrospectiva”. Mas também, e bem mais ainda, trata-se de crer e fazer crer que estas experiências passadas, esta duração vivida, existem por elas mesmas, que há uma realidade em si dos fatos assim conservados, dignos de serem recordados e reconhecidos. O desejo, com efeito, não apenas predetermina a lembrança que ele recorda, mas lhe confere um ser que ele pretende acreditar, caucionar e confirmar por meio do discurso que fala da lembrança ou a narra. Isto é, o desejo é tributário, assim como o conjunto do que nomeamos habitualmente de nosso psiquismo ou nossa vida interior, do jogo especular e, de forma mais exata, do *processo de simulação* constitutivo de todo ato de enunciação: cada um projeta e agencia simulacros, nas e pelas palavras e frases de seu discurso, graças aos quais ele, o ato de enunciação, tende a se convencer e a convencer os outros sobre a permanência e a unidade de seu ser como Sujeito, por meio e apesar das mudanças inexoráveis do tempo. Em outros termos, nossas lembranças são somente os efeitos singulares e uma modalidade específica do que os linguistas chamam

de “a debreagem (*shift out*) enunciativa ou enunciva” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 79). A memória, deste modo, é o produto e a invenção da encenação linguística, elaborada pelo nosso desejo e pelo imaginário por ele promovido. Como nota Bachelard (1950, p. 45-51), “Só se retém o que foi dramatizado pela linguagem; todo outro julgamento é fugaz. Sem fixação falada, exprimida, dramatizada, a lembrança não pode ser atribuída aos seus contextos” e, acrescentaremos, tende a se dissolver e a desaparecer. Enfim, consoante ao título das histórias de Sciascia <sup>141</sup>: *a memória é apenas “um teatro”*.

No e sobre o teatro interior, radical, a dança nos oferece, sem dúvida, o espetáculo mais paradoxal, pois é inteiramente corporal e, ao figurar o caráter irreversível e intangível de um devir infinito, ela é tomada e transmutada por um desejo que, curiosamente, a desmaterializa e, ao mesmo tempo, a reifica. Desejar se lembrar de um espetáculo de dança é reduzi-lo, *a priori*, não somente ao mar de imagens fugazes e evanescentes que se acredita poder e dever recordar, reconhecer e enunciar, na rede formal e abstrata de um discurso, mas também, e sobretudo, fixá-lo por intermédio deste próprio discurso, por mais dramatizado que seja, no estatuto de coisa significada. O desejo mnemônico quer converter o espetáculo em *objeto reproduzível* e carregado de sentido, o que, na realidade, abole o ritmo específico que o constitui e desposa, à sua maneira, o ritmo da duração em si. Como mostrou Bachelard, ao contrário das afirmações peremptórias e das metáforas líricas de Bergson, esta duração não é contínua e positiva, mas fundamentalmente descontínua e negativa: desenvolve-se conforme as figuras complexas e variadas de uma escanção rítmica e dialética entre repousos e movimentos, contrações e relaxamentos, flexões e extensões, apoios e impulsos, vazios e cheios, desacelerações e acelerações, que a dança tenta, de maneira precisa, tornar visíveis e combinar indefinidamente – assim como a música pretende nos fazer escutar e orquestrar. Por conseguinte, aquele que deseja recordar e reproduzir um espetáculo coreográfico está condenando, de um lado, a previamente reduzi-lo e enclausurá-lo numa forma significante, que aniquila a contingência e a dinâmica pulsional dessa dialética temporal; de outro, a transpô-lo e a tentar ressuscitá-lo num tempo necessariamente outro, não apenas por interferência das mudanças inevitáveis das condições históricas, mas também, e sobretudo, por meio da transformação da corporeidade que a gera, a reinventa, a apreende e a enuncia.

O desejo de memória da dança se cumpre em cinco níveis distintos e por meio de cinco artificios diferentes: o primeiro, bastante conhecido, é o da notação coreográfica, que

---

<sup>141</sup> [Nota da tradutora] Sciascia, autor italiano do século XX, escreveu romances marcados pela crítica à corrupção política e ao poder autoritário, a exemplo de *Favole della dittatura*, uma sátira ao fascismo, publicada em 1950, e *A cada um o seu*, de 2007, inspirado nos romances policiais.

tende a estabelecer um código de registro e identificação simbólicos das sequências posturais, gestuais e motoras das figuras dançadas. Código cujos critérios variam ou se diversificam segundo a valorização respectiva conferida à musicalidade e/ou à plasticidade do movimento oferecido ao olhar. Seja a notação calcada, por exemplo, na estrutura da partitura musical – à maneira da escrita de Conté, que sublinha o tempo e as mudanças rítmicas dos deslocamentos e das figuras – ou, ao contrário, que seja como em Laban – derivada dos equivalentes icônicos da estrutura visível do corpo e de suas potencialidades dinâmicas de ocupação do espaço –, jamais se trata de reproduzir ou representar a própria dança, mas de fornecer as condições de sua memorização, de permitir ao artista situar e conhecer a natureza e o encadeamento das figuras a serem executadas. Neste caso, o desejo cessa quando alcança o saber mnemônico, manejando a liberdade de execução artística e, simultaneamente, salvaguardando, numa certa medida, a autonomia do executante em relação ao tradicional poder do coreógrafo, que, sozinho, detém o monopólio do programa motor a ser realizado. Enfim, o desejo de revivescência do espetáculo se transforma numa pura e simples *intencionalidade cognitiva*.

Se, num segundo nível, a fotografia, na qualidade de imagem concreta, dinâmica e circunstanciada, pode parecer estimular e reanimar mais a lembrança da experiência vivida, ao mesmo tempo, ela perde este direito por obra da abstração arbitrária de seu olhar instantâneo e, portanto, da neutralização da temporalidade do movimento real. Longe de memorizá-la, a vontade de fotografar a dança será sempre só o reflexo do fantasma do olho que tentou “surpreendê-la”<sup>142</sup> e fixá-la.

Assim, é evidente que, num terceiro nível, o vídeo parece, *a priori*, uma reprodução mais fiel ou, para retomar a expressão de Cunningham (1980, p. 216-221), “um registro (relativamente mais) claro” de uma dança, uma vez que ele pretende restituir a totalidade do movimento, o processo de sua execução, quer dizer, restituir, a um só tempo, sua qualidade e suas posições no espaço. Entretanto, resta dizer que, em função de seu procedimento de captura de imagens, da temporalidade intrínseca de registro e de sua abertura de campo, o vídeo não pode, de fato, memorizar a performance como tal, apenas pode inventar um jogo ou uma configuração de perspectiva que obedece à escolha singular de uma estratégia de dispositivo e modalidade de gravação e montagem, que impõe e/ou superpõe seu próprio

<sup>142</sup> [Nota da tradutora] no texto em francês, a palavra surpreender aparece com a grafia *sur-prendre*. O prefixo *sur* vem do latim *super*, significando algo que se situa sobre, acima: de acordo com o dicionário Larousse, marca uma superioridade espacial, temporal, hierárquica, de grau ou de qualidade; o verbo *prendre* significa pegar, tomar, capturar. Assim, remetendo-se à ideia de “abstração arbitrária do olhar” de quem fotografa, Bernard sugere uma compreensão ao mesmo tempo topológica, axiológica e estética da palavra surpreender, enfatizando o sentido de capturar, tomar a dança a partir de uma perspectiva hierarquicamente superior, de cima para baixo, ou ainda, em excesso, em demasia. Em português, poderíamos, talvez, sugerir o neologismo *sobre-prender*.



recorte da duração: como Cunningham (1980) observa, a passagem de uma câmera à outra e os cortes que ela provoca, se dão conforme um ritmo que “arruína” ou, pelo menos, necessariamente modifica o ritmo da dança que o vídeo pretende recuperar. Ou ainda, a captura simultânea de imagens de um grupo de dançarinos executando movimentos diferentes não imprimira o tempo e a perspectiva particulares de sua própria angulação, que se substituem ao tempo e à perspectiva do propósito coreográfico? Enfim, a pretensa “memória” do vídeo obedece objetiva e secretamente a um desejo que subverte o espetáculo que ele crê conservar.

Embora colocando problemas distintos, o filme cinematográfico propriamente dito de dança se anuncia como “antimemória” ou como vontade de conferir uma imagem nova da dança percebida pelo espectador e da dança vivida pelos dançarinos que a realizam: de um lado, a multiplicação dos planos e as variações de velocidade de sucessão de sequências combinadas pela montagem provocam encadeamentos e efeitos caleidoscópicos inopinados, que, em última instância, podem compor inúmeras coreografias distintas e involuntárias; por outro, a prática da “câmera em movimento orgânico”, instituída por Alberte Raynaud e aperfeiçoada por Jean-Claude Gallota – ao situar o olhar do espectador no lugar de um cameraman dançarino, que supostamente deveria “integrar os ritmos de avanços, recuos e giros” –, cria uma coreografia específica que, acrescentaríamos, faz “implodir”, numa certa medida, a coreografia que o coreógrafo ajustou para o olhar externo do público (LOUPPE; SCHEFER; BUFFARD, 1988, p. 100). Aí também, por consequência, o desejo não pode deixar de inverter a lembrança que ele convoca.

*A fortiori*, num quinto nível, o dos relatos falados e/ou escritos sobre um espetáculo, trazidos pelos próprios coreógrafos, pelos dançarinos ou pelos espectadores, a dança se transmuta num jogo retórico dos simulacros linguísticos, que acreditam poder evocá-la e reproduzi-la: a dança se torna uma *forma significada* ou o seu ilusório referente intemporal, que os ritos da conversa ou as diversas modalidades estilísticas e pragmáticas da escrita submetem às leis de suas gestões respectivas. Numa só palavra, ao querer memorizá-la, a fala e a escrita a integram em seus próprios funcionamentos semânticos e, na mesma ocasião, metamorfoseiam-na num objeto legível e interpretável.

Sem dúvida, para obter uma memória relativamente mais confiável, podemos tentar combinar esses níveis entre si e, como Cunningham, associar, por meio de um duplo dispositivo, a dança anotada e a videodança. Porém, o produto dessa síntese – que, aliás, ele julga longa e custosa – não seria, neste caso, enganada e determinada pelo jogo da percepção

simultânea e contígua? Ainda aí, a lembrança é enredada pelo procedimento de sua recordação e, de forma mais incisiva, pelo desejo que a solicita e inventa.

Desse modo, parece que o desejo de lembrança da dança para um segundo gozo e, *a fortiori*, para sua transmissão pedagógica, sob qualquer forma, implica senão sua autodestruição, pelo menos sua perversão, como produção de um estranho artefato que não possui outra temporalidade senão a de seu modo específico de conservação, recordação e enunciação. É por isso que, paradoxalmente, a dança não deixa de produzir ecos que perduram em nós, de continuar a assombrar nosso imaginário, ao aceitar ser esquecida graças às suas metamorfoses suscitadas pelo nosso desejo. Portanto, ela ilustra de forma exemplar a grande lei de pedagogia ritmo-analítica, proclamada por Bachelard: a da dialética da memória e do esquecimento. Só se retém bem e só se reconhece aquilo que, sob a máscara, aceita o desafio do desaparecimento. Nosso desejo de memória da dança carrega a efígie de sua própria vacuidade e vaidade. Isto é, ao querer restituir o ser da dança que, fundamentalmente, não é senão efêmera aparição, nossa consciência faz surgir a aparência fugidia e precária de sua própria busca: o desejo de memória se transforma na ilusória memória de um desejo.

**REFERÊNCIAS**

BACHELARD, G. *Dialectique de la durée*. Paris: PUF, 1950.

BACHELARD, G. *Dialectique de la durée*. Paris: PUF, 1963.

CUNNINGHAM, M. *Le danseur et la danse*. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve. Paris: Belfond, 1980.

HUSSERL. E. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Paris: PUF, 1964.

LOUPPE, L.; SCHEFER, J.-L.; BUFFARD, C.-H. *Gallota*. Groupe Émile Dubois. Paris: Éditions Dis Voir, 1988.

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard, 1945.

## UNIDADE IV – COREÓGRAFOS, DANÇARINOS, FORMADORES E CORRENTES COREOGRÁFICAS

### 1. O imaginário germânico do movimento ou os paradoxos da “linguagem da dança” de Mary Wigman<sup>143</sup>

Como sublinhei em minha obra sobre *O corpo* (1972) e em meus outros trabalhos, o corpo não é uma realidade una e permanente, desenhada pela configuração anatômica e pelo funcionamento fisiológico atribuídos pelo olhar médico e suas exigências explicativas e terapêuticas. Mais do que por meio dessa estrutura aparente e seus mecanismos operatórios, o corpo se define pela dinâmica estranha e ilimitada do imaginário do desejo que dele se apodera e o move de acordo com as flutuações imprevisíveis de nossa vivência cotidiana.

Na realidade, duplo imaginário, pois ele, a um só tempo, é o reflexo dos *habitus* que a sociedade construiu em nós, em função de seus valores tradicionais, de suas regras institucionais e de seus mitos, e a emanção da topografia singular desenhada pelo processo de sensibilização erógena, resultante da experiência sensório-motora e afetiva da primeira infância e da subsequente história fantasmática de nossos gozos. Ou seja, o corpo não é uma coisa, uma substância ou um organismo, mas uma rede plástica contingente e instável de forças sensoriais, motoras e pulsionais, ou melhor, uma banda espectral de intensidades energéticas, organizada e gerada por um duplo imaginário: o imaginário social e o imaginário individual ou “radical”, segundo a terminologia de Castoriadis (1975, p. 177).

Por isso, prefiro substituir o termo “corpo”, a meu ver, muito carregado tanto pela herança ontológica ou teológica-metafísica da filosofia tradicional, quanto pela visão tecnicista, instrumental e mercantil das sociedades industriais, pelo termo “corporeidade”, cuja conotação abstrata e indefinida me parece mais adequada à experiência ambígua que vivemos e que a arte contemporânea – em primeiro lugar, a dança – contribui a desvendar.

Desde a revolução pós-moderna, engendrada pelas coreografias de Merce Cunningham e Trisha Brown, a dança alemã, sem nenhuma dúvida, com a influência complementar do butô, e de uma maneira totalmente antinômica em relação à corrente anglo-saxã, é a que mais profundamente marcou o impulsionamento atual da criação coreográfica. Em virtude da tradição “expressionista” na qual ela se enraíza, sua corporeidade veicula,

---

<sup>143</sup> Artigo publicado em 1992 na obra coletiva *Confluences: le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, pelas Publications du Petit Bricoleur de Bois-Robert.

explora e manifesta, para além da diversidade dos estilos pessoais, o imaginário da cultura germânica que a habita.

A obra coreográfica de Mary Wigman e, mais ainda, o discurso pelo qual ela tentou enuncia-la, analisa-la e justifica-la, parece, nesse sentido, exemplar: *A linguagem da dança* [*Die sprache des tanzes*] (1963) é, com efeito, não somente o texto *princeps*, a obra de referência daquela que qualificamos como a “grande sacerdotisa da dança moderna”, mas, considerando o lugar capital que ela ocupa na história específica da dança alemã e a influência que continua a exercer – por meio da *Ausdruckstanz* [dança expressiva] e em toda a corrente atual da *Tanztheater* [dança-teatro]: primeiro, a de Kurt Joos, depois, a dança-teatro daquelas que convém chamar de “as três primas”, Pina Bausch, Reinhild Hoffman e Susanne Linke –, essa obra constitui um dos escritos mais reveladores da maneira como uma cultura molda, por meio de seu imaginário, a corporeidade dançante e, mais radicalmente, o movimento que ela produz.

Sem dúvida, a trama da teia assim tecida não é simples e monolítica, e, no presente caso, mostra-se até manifestamente paradoxal, mas ela não deixa de nos fazer melhor perceber o processo concreto da especificação cultural do trabalho coreográfico. E somente esse processo nos interessa aqui: está, então, excluída de nosso propósito toda tentativa de determinação das influências ideológicas, resultantes das transformações do contexto sociopolítico, que já foram objeto de notáveis trabalhos<sup>144</sup>. Ou seja, a análise que esboçamos aqui se pretende puramente estética, no sentido etimológico da palavra: ela tende a identificar, circunscrever e caracterizar o trabalho de modelização e de modalização operado pelo imaginário cultural de uma corporeidade artística por meio de sua enunciação e de suas ilustrações fotográficas e cinematográficas, e não a explicar e interpretar suas causas e/ou suas razões históricas e sociológicas.

A própria Mary Wigman (1963) nos convida para essa análise: ela sublinha com veemência que

o reino da atividade real do dançarino [...] não é o espaço tangível, limitado e limitante da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e que pode transformar o gesto que es numa imagem de aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade, como raios, como um riacho, como o próprio sopro. Altura e

<sup>144</sup> Por exemplo, o de MULLER, E. *Mary Wigman, eine grosse Tänzerin*. Leben und Werke. Berlin: Quadriga Verlag, 1986; ou o trabalho de LAUNAY, I. *À la recherche d'une danse moderne*. Rudolf Laban et Mary Wigman. Paris: Éditions Chiron, 1996. Saliento também que Jacqueline Robison produziu um documentário bastante rico sobre essa dançarina e coreógrafa, com a qual ela trabalhou em Berlim. Ainda, indico o excelente trabalho de GUILBERT, L. *La naissance de la danse moderne en œuvre à l'œuvre de Mary Wigman* (1910-1942). Brüssel: Éditions Complexe, 1998.

profundidade, largura, para frente, para trás, de lado, na horizontal ou na diagonal não são termos técnicos ou noções teóricas para o dançarino. Ele os sente em seu próprio corpo e eles se tornam sua própria vivência, pois, por meio disso tudo, ele celebra sua união com o espaço (WIGMAN, 1963, p. 12, tradução nossa).

Ou seja, o que é dado a ver numa cena de dança não deve ser apreendido pelos referenciais objetivos da estrutura do organismo dançante e da configuração geométrica do palco, mas somente por meio da singularidade do imaginário que assombra o movimento realizado. E essa singularidade é, a um só tempo, a da cultura que governou sua aprendizagem e a do desejo que lhe imprimiu o selo de sua marca pessoal.

A leitura dessa declaração inicial de Mary Wigman (1963) nos permite discernir um dos maiores traços da especificidade germânica da dança por ela concebido. Ela não fala do gesto como “um aparente infinito se perdendo numa completa identidade”, semelhante a essas três outras fontes naturais da vida: os raios (do sol), os riachos, o sopro? Bem mais ainda, ela não proclama que o dançarino “celebra sua união com o espaço”? Em outros termos, parece que, na sua ótica, o movimento dançado só pode ser, a um só tempo, uma emanção universal das forças vivas da Natureza, a realização solene e particular de um ritual religioso e, conseqüentemente, a produção transcendental e voluntária de uma cultura. Em suma, e eis aí um primeiro paradoxo, a dança pressupõe uma continuidade teleológica entre Natureza e Cultura, mas que só pode se afirmar por meio do ato específico e arbitrário de uma crença e de um culto, portanto, pela descontinuidade da hierarquia de uma sacralização. O espaço coreográfico, como ela diz, “é o espaço da expectativa criadora e é um santuário”: se, para dançar, é preciso primeiramente “escutar os batimentos de nosso coração, o cochicho e o murmúrio de nosso próprio sangue”, que são as vozes da Natureza em nós, é preciso também, e sobretudo, em segundo lugar, “uma vontade de agir, exaltada até a obsessão [...] que se apoderará” desses sons orgânicos universais e, de certa maneira, os magnificará, os transfigurará, os santificará numa forma visível única, pronta para suscitar um respeito quase litúrgico (WIGMAN, 1963, p. 12, tradução nossa).

Daí, de um lado, as privilegiadas temáticas das coreográficas de Mary Wigman, frequentemente inspiradas pelas “forças telúricas” ou cósmicas (por exemplo, seu ciclo de *Schwingende landschaft*, com, mais particularmente, *Gesicht der nächte*, *Pastorale*, *sommerlicher tanz* e *Herbstliche tänze*) e a dinâmica da vida animal (por exemplo, a corrida do touro no *Festlicher rhythmus*) que elas intentam mimetizar, mais sublimando-as e propondo uma “celebração” religiosa ou festiva; de outro, e sobretudo, a especificidade da corporeidade que exprime esse imaginário paradoxal, a saber, a predileção demonstrada pelo/as:

- atitudes que manifestam, a um só tempo, a dinâmica energética e selvagem da expansão vital, como, por exemplo, a extensão vertical, e a submissão respeitosa e resignada, como a ação de ajoelhar-se daquele que crê;
- atitudes de adoração e de recolhimento e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, de sedução, com a cabeça seja voltada para o céu, seguindo um busto flexivelmente curvado para trás; seja abaixada em direção ao chão. Os olhos mantendo-se fechados em ambos os casos;
- Os movimentos extáticos, como a rotação em *Zwei monotonien* (Duas monotonias), que, como Mary Wigman precisa, “tornou-se, de certa forma, o ancestral de todas as danças de rotação criadas por outros dançarinos desde então”; ou, ainda, o movimento de pêndulo, particularmente sublinhado em *Pastorale*. Duas categorias de movimento que condensam a potência natural dos elementos: o giro terrestre, as ondas do mar, o fluxo das marés, o desejo de ascensão rumo ao sobrenatural e à fusão espiritual e mágica (como mostram, aliás, os ritos sufistas, nos quais Bob Wilson se inspirou);
- os gestos de plenitude orgânica e/ou de reivindicação, com o alongamento dos braços, das mãos, dos pés, dos dedos, das pernas e, ao mesmo tempo, os gestos, antinômicos, de resignação e de humildade, marcados pelos braços dobrados sobre o corpo e pelas mãos juntas;
- por fim, as mímicas, a um só tempo, de explosão selvagem, de violência animal e de concentração interior, de recolhimento e de prece.

Assim, todas as dimensões da corporeidade dançante de Mary Wigman (1963) manifestam a coabitação paradoxal das duas finalidades opostas que “trabalham” (no sentido do *Durcharbeiten* freudiano) a tradição estética alemã: a do enraizamento na dinâmica natural original, “a espontaneidade” animal do instinto, e a da fuga, no impulso cultural, rumo à fusão espiritual, à ritualidade mística da invocação.

Esse primeiro paradoxo encontra seu verdadeiro sentido e seu real fundamento num segundo paradoxo, que se deixa adivinhar nessa primeira manifestação coreográfica do imaginário alemão, a saber, a constante tensão dramática entre uma vontade de celebração da vida e a fascinação pelo chamado da morte. Mary Wigman (1963, p. 12, tradução nossa) proclama: “Mil vezes eu estive exaltada pelo ‘morrer e renascer’ da vida”. Essa exaltação se traduz, por certo, em primeiro lugar, pela escolha dos temas coreográficos, como o dos seis solos de *Opfer* (*Sacrifício*), incluindo *Todesruf* (*O chamado da morte*) e *Tanz in den tod* (*Dança rumo à morte*), ou ainda, o tema da *Sagração da primavera*, de *Schickalslied* (*Canto do destino*), de *Das totenmal*, *In memoriam* (*O monumento aos mortos*) ou de *Tanz der niobe*

(*A dança de níobe*). E, bem mais ainda, traduz-se pela corporeidade que, supostamente, deve estar a serviço desses temas. Possuída pela dupla força antinômica do impulso rumo à vida e da atração fatal pela morte – seu Eu, como ela diz, dilacerado entre “aquela que convoca” e “aquela que é convocada” –, a corporeidade de Mary Wigman obedece a um permanente mecanismo de desdobramento fictício ou de intensa distorção, como se ela estivesse habitada por “um parceiro invisível” (mecanismo um pouco semelhante ao das “*contredites*” da mímica de Étienne Decroux).

Assim, Mary Wigman (1986) escreve:

De início, o sentimento de seu chamado, um apelo vindo de longe, emergindo das trevas, lancinante, imperioso. Era como uma força atraindo meu olhar em direção a profundezas longínquas, obrigando meus braços a se estenderem e a se elevarem como uma barreira, à aproximação daquele poder. Mas, já aos primeiros passos, eu era forçada a parar, como se meu corpo tivesse sido trespassado. Estava pregada ao solo como por um comando mágico. Quem ou o que me chamava assim e logo me obrigava a parar? Uma voz? Um ser humano? Uma lembrança? Nada disto. E, no entanto, ela estava lá, uma presença inegável, um polo oposto a mim, um ponto no espaço que petrificava meus olhos e meus passos. A tensão criada em mim impunha a meu corpo uma torção, arqueava fortemente minhas costas, esticava meus braços, desta vez num sentimento de desamparo e de desespero. Aquela força me paralisava, e sua sombra imensa, espessando-se à minha volta, impedia-me de fugir. Basta! Chega de fraqueza! Não, não quero mais me separar desta presença, mas, ao contrário, nela penetrar profundamente, viver plenamente esta experiência (WIGMAN, 1986, p. 21)<sup>145</sup>.

Esse estranho texto condensa o que me parece ser as cinco manifestações corporais essenciais por meio das quais se opera, de certa forma, uma metaforização icônica da dramaticidade do imaginário de Mary Wigman (1986):

- A primeira reside na escolha, quase constante, por posturas híbridas, oblíquas ou angulosas que, precisamente, colocam em tensão os impulsos contrários que observamos mais acima. Assim, na fase *Klage* (*Lamentação*) de *Das opfer*, a estação em pé com a quádrupla distorção na altura do pescoço, da cintura, da bacia e do pé ou com a ação de ajoelhar-se contrariada pelo alongamento da perna direita e as mesmas distorções do pescoço e do busto, ou, melhor, ainda mais trágica, em *Tanz in den tod*, o ajoelhar-se com rotação do busto e da cabeça, dupla flexão perpendicular dos antebraços e com a mão que pega o seio direito, são configurações posturais cuja

<sup>145</sup> [Nota da tradutora]: Tradução extraída da página 9 do artigo *Conversas sobre Morte e Dança*: os fios tramados por Thanatos e Terpsicore, das autoras Ana Cláudia Albano Viana e Terezinha Petrucia da Nóbrega, publicado em 2019 na Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 9, núm. 4. O artigo informa como referência para a tradução a página 111 da obra GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.



geometria descontínua não deixa de sublinhar e até de exagerar o *pathos*, como em *Schicksalslied* ou *Tanz der niobe*.

- Uma segunda manifestação, complementar à precedente, e já nela contida ou a ela imanente, pode ser discernida na busca permanente por atitudes que se dão na dissimetria de flexões e/ou de extensões dos membros superiores e inferiores e o trabalho combinado de rotações opostas do busto e da cabeça. Assim, na mesma Dança de Níobe, que é, segundo Mary Wigman (1986), “o símbolo da mãe dolorida”, observamos a corporeidade da dançarina multiplicar as possibilidades de ruptura entre as modalidades de sua parte superior e de sua parte inferior, assim como de sua metade esquerda e de sua metade direita: independente das significações míticas ou psicológicas e sociais das poses hieráticas que dela resultam, essa distribuição material e visível das energias produz uma expressividade dramática que atinge imediatamente o olho do espectador e, ao mesmo tempo, ressoa na sua própria totalidade orgânica.
- Essa expressividade das atitudes é ainda mais forte pelo fato de, conjuntamente, ser acompanhada e alimentada pela expressividade, no sentido estrito, dos gestos, como modalização do jogo segmentário dos membros e da cabeça. Com efeito, um dos mais impressionantes traços da dança de Mary Wigman é essa inclinação marcada por um uso dramatizado dos braços e das mãos; desse modo, ela cultiva, por exemplo, não somente as acentuadas angulações ou as quebras no nível do cotovelo ou do punho, mas também a distensão desigual, desproporcional e espasmódica dos dedos, ou, ainda, a flexão agressiva dos mesmos em forma de garras. De maneira geral, Mary Wigman parece privilegiar todos os jogos de diferenciação e de distorção das configurações das mãos e dos dedos, que, por meio de suas combinações com o movimento dos braços - sejam cruzados e autorreflexivos (dobrados sobre o corpo), sejam transitivos e hiperestendidos -, são suscetíveis de provocar a impressão de uma dualidade imanente e virtual no interior de formas corporais aparentemente unas e idênticas. Em suma, a corporeidade de Wigman quer, manifestamente, por meio desse constante mecanismo, promover o sentimento de estar habitada pela presença fictícia, inquietante e obsessiva do Outro.
- Esse sentimento se confirma em duas últimas características coreográficas que concernem, uma delas, aos modos de deslocamento e, a outra, às mímicas do rosto. Nesse longo texto citado mais acima, pudemos constatar a especificidade dos deslocamentos escolhidos por Mary Wigman (1986): segundo seus próprios termos, eles são não somente “grandes”, desdobrando-se ampla e diversamente no espaço, mas

antinômicos, alternativos e vigorosos, ou fortemente dinamizados. Assim, a propósito de *Im zeichen des dunkeln* (Ao sinal das trevas), ela igualmente precisa:

O princípio de uma trajetória numa diagonal dominava o espaço em relação à posição aberta das pernas, uma inclinação para frente, acentuada pelo ataque insistente das pernas, projetando-se, enfim, em direção à vertical, cindindo o grupo, *rasgando o espaço*, abrindo abismos, preenchendo o espaço, dominando-o, empurrando-o rumo a um novo rebentamento. A dança era produzida conforme uma concepção em contraponto, culminando num tema tratado como uma fuga, e se terminando numa total harmonia espacial, como um longo acorde (WIGMAN, 1986, p. 64, tradução nossa).

Porém, é bem evidente que essa dramatização locomotora encontra sua ressonância mais explícita e mais significativa no jogo expressivo da face e, mais particularmente, do olhar. Basta percorrer o conjunto das fotos que marcam *A linguagem da dança* e os textos que as acompanham, para compreender a importância que Mary Wigman (1986) conferia à expressividade do rosto: na realidade, este, sozinho, constituía, em cada um dos espetáculos, uma segunda cena metafórica, réplica, a um só tempo, reduzida e amplificada do trabalho espacial da cena real na qual a dançarina evoluía. Assim, em correlação (entre outras modalidades) com as posições da cabeça, as atitudes do tronco, os gestos dos braços e das mãos, observados anteriormente, Mary Wigman (1986, p. 21) não cessa de exibir um rosto seja encerrado sobre ele mesmo, extático, com a face fechada, “voltada para as profundezas”, seja feroz e cruel, com os olhos exorbitados e inquietantes por obra de sua fixidez trágica ou de sua mobilidade selvagem; rosto de um ser possuído por uma força divina ou demoníaca. Em ambos os casos, devorado por uma alteridade fatal. A expressão facial sublinha “o desenvolvimento cênico de um teatro do movimento”, que Mary Wigman, semelhante ao poeta suíço Talhoff, parece ter desejado promover em todas as suas coreografias.

Todavia, esse uso paroxístico da total expressividade da corporeidade, essa compulsão que convém chamar de “expressionismo”, não se dá sem paradoxo, um terceiro e, sem dúvida, o mais revelador da intencionalidade coreográfica de Mary Wigman (1963). Aliás, ela mesma o notou:

Talvez, esse seja um dos fenômenos mais fascinantes da dança: com meios puramente físicos, ela pode alcançar uma completa desencarnação na expressão... Mais as costas curvavam, mais a cabeça se aproximava do chão – os braços que recusavam todo tipo de apoio colocavam-se a tremer no ar, como galhos ondulantes –, mais eu me sentia despossuída de meu corpo (WIGMAN, 1963, p. 21, tradução nossa).

Ou seja, longe de materializar e celebrar a corporeidade como tal, a expressividade da dança, levada a seu limite extremo, a desagrega, a anula, a destrói: mais o corpo tende a se exprimir, mais ele se desmaterializa. A “tensão máxima” à qual a vontade de expressão a

submete, a conduz a “uma aniquilação de si”, que, como Mary Wigman escreve, “devém o gesto do sacrifício”. Sacrifício, como podemos ver, não somente como oblação mística à uma força transcendental ou ideal, à uma potência sagrada, mas como vontade de autodestruição da realidade carnal, da materialidade e da opacidade orgânica. A intencionalidade expressiva da dança alemã desvenda, em seu apogeu, a pulsão de morte que mina a corporeidade que ela pretende exaltar.

Porém, concomitantemente, é possível se perguntar se essa tendência mortífera, ao mesmo tempo idealista, que parece assombrar o imaginário germânico, qualificado geralmente de “expressionismo”, não corresponderia mais a uma inflexão cultural e atemesmo, em última análise, a uma desnaturação da dinâmica corporal da “ex-pressividade”, no sentido estrito<sup>146</sup>. Com efeito, longe de se reduzir à exteriorização de um *pathos* interior, das flutuações angustiadas do Eu, de seus impulsos místicos, de sua vã revolta ou de sua obsessão pela morte, a expressividade, a meu ver, antes de tudo, é um processo material oriundo do simples jogo da estrutura ambivalente de nosso corpo vocalizador, que se dá por meio de um mecanismo de oposição indefinida ou irresoluta, a saber, de uma dinâmica energética de diferenciação imanente e autoafetiva. De maneira mais formal, a expressividade, para mim, parece resultar de uma polaridade ou de uma distorção constante entre uma dualidade e uma unidade. Distorção que, aliás, determina e define a própria escanção da temporalidade humana, como Santo Agostinho percebeu e como Husserl teorizou.

Ora, se a prática da *Ausdrucktanz* de Mary Wigman (1986, p. 69) – que, conforme seus próprios termos (na ocasião do *Schickalslied*), “tece a matéria do tempo”<sup>147</sup> – efetua o mecanismo ou a matriz orgânica da expressividade, o imaginário germânico do qual ela é portadora, a um só tempo, a trunca-a, a transforma e até a perverte, conferindo-lhe uma aura mítica que provoca a sua redução a uma dramatização psicológica e metafísica exacerbada.

Nesse sentido, o terceiro paradoxo que nós revelamos é o resultado lógico, ao mesmo tempo que também é o motor, dos dois outros: a expressão só descorporifica na medida em que, de um lado, a corporeidade se dissolve na crença religiosa, no universo transcendente de

<sup>146</sup> Remeto para meu livro, *A expressividade do corpo*: pesquisas sobre os fundamentos da teatralidade (publicado em 1976 pelas Edições Delarge, na coleção *Corps et Culture*, e editado em 1986 pelas Edições Chiron (*La recherche en danse*) onde tentei determinar as condições de possibilidade do conceito de expressividade e onde acreditei ser possível propor sua legitimação a partir de uma nova caracterização da matriz vocal desse processo, o que explica a formulação dual “ex-pressividade” (BERNARD, 1976, p. 303-361).

<sup>147</sup> Mary Wigman parece, aqui, consoar com as reflexões de Paul Valéry (1960a, p. 1396) que, de um lado, na sua *Filosofia da dança*, definia a dança como “a criação de uma espécie de tempo”, e, de outro, em seu diálogo sobre *A alma e a dança* (VALÉRY, 1960b, p. 610), deixava Fedro exclamar: “não parece [Athiké, a dançarina] estar tecendo com seus pés um tapete indefinível de sensações? Cruza, descruza, trama a terra com a duração...”.

uma Natureza sagrada que a absorveria; de outro, seu processo material de diferenciação se transforma na ficção dramática e puramente ideal de um diálogo ou de uma “intriga” psicológica com “um parceiro invisível”. Em suma, o imaginário do movimento, no expressionismo alemão, é uma refração cultural que produz a inversão da própria realidade do processo ex-pressivo.

Isso é tão verdade que Cunningham (1980, p. 120-130), que recusa vigorosamente, e com razão, essa via da dança, não teme afirmar que “o movimento é em si expressivo, independentemente de intenções de expressividade, para além da intenção [...]. Gestos são evocativos: são momentos que não têm a intenção de expressar algo, mas que ainda sim são expressivos”. Ou seja, para mim, o imaginário alemão, curiosa e indevidamente, converteu a *ex-pressividade* da dança em “uma linguagem” que nega a corporeidade que objetivamente a produz.

## REFERÊNCIAS

BERNARD, M. *A expressividade do corpo: pesquisas sobre os fundamentos da teatralidade*. 1. ed. Paris: Éditions Delarge, 1976.

BERNARD, M. *Le Corps*. Paris: Éditions Universitaires, 1972.

CASTORIADIS, C. *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. (Collection Esprit)

CUNNINGHAM, M. *Le danseur et la danse*. Entretien avec Jacqueline Lesschaeve. Paris: Belfond, 1980.

CUNNINGHAM, M.; LESSCHAEVE, J. *O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve*. Tradução: Júlia Sobral Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

VALÉRY, P. L'âme et la danse = A alma e a dança. In: VALÉRY, P. *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1960b. v. 2, p. 160-172.

VALÉRY, P. Philosophie de la danse = Filosofia da dança. In: VALÉRY, P. *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1960a. p. 1392-1403.

WIGMAN, M. *Die Sprache des Tanzes*. Stuttgart: Ernst Battenberg Verlag, 1963.

WIGMAN, M. *Le langage de la danse*. Traduction: Jacqueline Robinson. [s.l.]: Éditions Papiers, 1986.

## 2. Dominique Dupuy, dançarino alquimista ou do poder poético de transmutação coreográfica dos objetos<sup>148</sup>

Em suas célebres, porém, infelizmente, muito breves, reflexões sobre “a filosofia da dança”, Valéry (1957) nota que o corpo que dança “parece só lidar consigo próprio e com outro objeto, um objeto capital”, a terra, o chão de onde ele não cessa de se desprender para sempre regressar e se liberar novamente. Como ele escreve,

o corpo que dança parece ignorar o resto, nada sabendo de tudo que o rodeia. Parece que ele ouve e escuta somente a si mesmo, parece que não vê nada e que os olhos que porta são apenas joias, essas joias desconhecidas de que fala Baudelaire, faróis que não servem para nada. Desse modo, a dançarina está em outro mundo, não mais aquele que se pinta diante de nossos olhares, mas aquele que ela tece através de seus passos e constrói por seus gestos. Neste mundo não há um propósito fora dos atos, não há objeto a ser apreendido ou conquistado, para repelir ou para escapar dele. Não há um objeto que determine exatamente uma ação e que dê aos movimentos, antes de tudo, uma direção e uma coordenação externas, depois uma conclusão clara e certa (VALÉRY, 1957, p. 1397-1398).

Para Valéry (1957), como ele proclama veementemente, “não há fora” para a dança, ela é apenas um “sonambulismo artificial, um grupo de sensações que fazem de si mesmas uma residência”, pois “não pressupõe, em si, nenhuma razão, nem nenhuma tendência para seu acabamento”, nada que “faça com que ela tenha um termo de conclusão”. Em resumo, o poeta só acredita poder exaltar a infinidade e a autorreflexividade do movimento dançado negando ou depreciando o peso, a própria natureza e até a existência dos objetos que o circundam; ou, para, de certo modo, retomar aqui uma fórmula por meio da qual caracterizei a dança<sup>149</sup>, “a embriaguez das metamorfoses” que a anima e seu “jogo gravitacional e autoafetivo de tecedura e destecedura da temporalidade” só parece ocorrer num universo desinstrumentalizado e, em último recurso, desmaterializado, já que o chão ou a terra que dela é suporte, tem apenas como função ser um polo neutro e ambivalente de repulsão e de atração.

Ora, a dança e a coreografia de Dominique Dupuy me parecem se oferecer, paradoxalmente, como, ao mesmo tempo, uma contestação manifesta, uma negação aguda e como uma ilustração ou uma confirmação evidente da visão de Valéry. Nesse sentido, eu as percebo, de certa forma, como seu “eco invertido”. Eco, antes de tudo, pois a prodigalidade, a diversidade, a rapidez e a estranheza do jogo de transformação da corporeidade que Dominique nos dá a ver, em cada um de seus solos, mostra a exultação da mudança que

<sup>148</sup> Comunicação realizada em julho de 1997 no colóquio “*Autre pas*”, organizado no *Mas de la danse de Fontvieille*, como parte dos cinquenta anos de dança de Dominique e Françoise Dupuy.

<sup>149</sup> Ver: BERNARD, M. Les nouveaux codes de la danse contemporaine. In: PIDOUX, J.-Y. *La danse, art du XXème siècle?* Lausanne: Payot Lausanne, 1990. p. 70.

Valéry reconhecia no dançarino: em vez de um corpo idêntico e identificável, suporte e vetor de posturas, de movimentos e de gestos sempre novos, ele nos aparece como uma cadeia animada e plástica de figuras móveis, que se autodestroem sem parar e que exibem a ilimitada dinâmica interna do *free flow* labaniano ou, melhor ainda, as facetas desse demônio das variações ou desse devir intensivo que Deleuze (1991, 1981) reconhece no seio de cada sensação e que ele tanto admira na teatralidade de Carmelo Bene<sup>150</sup>. Todas as danças de Dominique Dupuy, à sua maneira, celebram a pulsão mutante, inesgotável e imprevisível do corpo dançante cantado por Valéry, ao qual ele faz eco.

Porém, tal eco é invertido na medida em que, ao contrário da interpretação de Valéry, essas danças, longe de negarem ou anularem (“nadificar”, diria Sartre), por meio de algum tipo de distanciamento deliberado ou de puro solipsismo narcísico, a realidade do mundo ou a presença das coisas que as circundam, escolhem-nas como fontes, materiais, trampolins, disparadores, pretextos e, ainda, parceiros de suas derivas imaginárias. Ou seja, ao mesmo tempo que se dá a esse prazer específico do jogo autoafetivo – “a partir de sensações de duração e de energia que se correspondem” infinitamente na diversidade de seus *acazos quiasmáticos*, formando, segundo à própria expressão de Valéry (1957, p. 1400), como que “uma caixa de ressonâncias” –, Dominique decidiu não fechar essa caixa sensorial sobre o universo íntimo do Eu ou do Sujeito, mas, ao contrário, abri-la para o universo exterior dos objetos. Ele optou pelo o que Francis Ponge (1972), de forma oportuna, chama de o “*partido das coisas*”.

E não é por acaso que, em sua abordagem artística, Dominique faz dialogar dois poetas tão diferentes: ecos opostos que afirmam, como efeito, o elo indissolúvel que ele pretende estabelecer e orquestrar, na cena, entre a dança e o texto dito, isto é, a *natureza essencial e plenamente poética* do ato de dançar indissociável ao ato de dizer um poema. Como escreve Valéry (1957, p. 1400), “um poema, por exemplo, é ação, porque é poema apenas no instante de sua declamação: o poema se dá, portanto, somente *em ato*” e “começar a dizer os versos é entrar em uma dança verbal”. Precisamente em eco, mas também em complemento, Ponge (1972, p. 140, tradução nossa), quanto a ele, situa o ato poético ainda mais à montante da declamação, que dele é a emanção audível, a enunciação na função eminentemente corporal do olhar, “o olhar de tal modo que a ele se fala da observação do que o circunda e de seu próprio estado em meio ao que o circunda”, olhar também que, nas palavras de Ponge, acolhe de cada coisa “a muda súplica” de sua conversão em verbo do

---

<sup>150</sup> Ver: BENE, C.; DELEUZE, G. *Superpositions*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. p. 95.

poeta, mas que, ao mesmo tempo, ordena e reflete todas as fulgurâncias da corporeidade do dançarino. Assim, a atenção sensorial e mental dada “aos recursos infinitos da espessura semântica das palavras” faz do poema, segundo ele, “um *proema*”<sup>151</sup> cuja dança de Dominique, a meu ver, é a manifestação corporal, a transfiguração coreográfica e espetacular que o torna, a um só tempo, visível e audível.

Para mim, o projeto artístico de Dominique conjuga três aspirações profundas e, por isso, três exigências radicais que fazem toda a sua singularidade estética no campo da dança contemporânea: a primeira é, de modo fundamental, a de desejar magnificar o poder indefinido de transformação ou metamorfose e, conseqüentemente, do jogo autoafetivo da corporeidade, que tanto fascinou Valéry. Daí, no trabalho de Dominique, a permanente preocupação de investigação e exploração de múltiplas potencialidades sensório-motoras, oferecidas pelas variações das figuras e/ou exercícios do trabalho na máquina de Pilates. Assim como Trisha Brown, Dominique tenta, porém à sua maneira, responder ao desafio implícito lançado pela fórmula categórica de Spinoza (1677, chap. 3, § 2) na *Ética*: “não se sabe o que pode o corpo”.

Mas, ao mesmo tempo, eis uma segunda exigência ainda mais singular desse coreógrafo e dançarino: a do *enraizamento* de seu jogo corporal indefinidamente cambiante e autorreflexivo na materialidade dos objetos e não nas miragens íntimas e evanescentes do Sujeito ou do Eu psicológico. Ou seja, para Dominique - ousando retomar, aqui, o duvidoso preceito por meio do qual se define a fenomenologia husserliana -, trata-se de fazer um “retorno às coisas em si”, mas, precisamente, diferente dessa filosofia, ele efetua o retorno não por um processo teórico de análise da constituição conjunta da síntese perceptiva do objeto como “coisa” e do espaço tridimensional no qual ele se inscreve (análise rigorosamente exposta por Husserl, em suas *Lições de 1907* sobre “*Coisa e espaço*”), mas, bem ao contrário, por uma apropriação postural, cinestésica e gestual que, de certa forma, desposa essas coisas e as absorve na sua própria carne, por obra de uma transmutação coreográfica integral de suas

---

<sup>151</sup> [Nota da tradutora]: neologismo composto pela fusão das palavras poema e prosa, faz referência ao livro *Proêmes*, uma coletânea de textos de Francis Ponge, publicada em 1947. No posfácio da edição de 2002 (Editora Iluminuras) da obra *Partido das coisas*, do mesmo autor, Adalberto Müller, crítico, escritor e tradutor, diz: “Mais do que um manual de curiosidades estéticas, *Proêmes* é uma espécie de documentário de artista, mas um documentário em que o artista é ao mesmo tempo o documentarista e o documentado, e o que se vê é a obra fazendo-se diante dos nossos olhos, como ocorre com os filmes de Agnès Varda.”. Leda Tenório da Motta, autora de *Francis Ponge: o objeto em jogo*, sugere, em publicação para a Folha de S. Paulo, que : “O poeta Francis Ponge (1899-1988), ainda que não sem angústia, não faz qualquer distinção entre prosa e poesia, o que aliás, entre outras coisas, o leva a chamar o poema de ‘proema’ ou ‘proêmio’ (‘proême’).” (MOTTA, 2000b *Apud* ANTONIO, Patrícia, p. 124).



naturezas, tal qual elas se “dão” ou se oferecem à diversidade de seus sentidos e do imaginário que as habita.

Ora, em razão mesmo da presença do imaginário, a “doação” ou a oferta, no trabalho de Dominique Dupuy, é indissociável da fala poética que dela se apodera e a restitui não somente em sua textualidade original, mas na declamação que a profere, projeta-a e a faz ressoar vocalmente. Daí, a terceira exigência de sua dança, a saber, a de ser sempre a emanção, ou melhor, a *epifania fiel e específica* das coisas poeticamente apreendidas ou percebidas, enunciadas e ditas. Nesse sentido, eu ficaria tentado a aplicar a Dominique, permitindo-me referi-la ao “corpo” e não mais somente ao “espírito”, a seguinte confiança de Francis Ponge (1972):

Fora de minha falsa pessoa, é aos objetos, às coisas do tempo que transfiro minha felicidade quando a atenção que lhes dedico forma-as em meu corpo (Ponge diz “espírito”) como compostos de qualidades, maneiras-de-se-comportar próprias a cada um deles, muito inesperados, sem nenhuma relação com nossos próprios modos de nos comportarmos perto deles. Então, ó que virtudes, ó que modelos de repente-possíveis vou descobrir, em que o corpo (Ponge diz ‘espírito’) recente e renovadamente se exerce e se adora (PONGE, 1972, p. 165).

Ora, de certa forma, a coreografia e as danças de Dominique parecem realizar essa feliz viagem “na espessura das coisas”, que é cara a Ponge, não somente incorporando e dinamizando suas qualidades intrínsecas, tais como o poeta as converte nas sutilezas retóricas de sua escrita, ou, se preferirmos, de sua textualidade literária, mas também dizendo, proferindo ou vocalizando essa mesma textualidade no impulso e na forma de seu movimento dançado. A arte de Dominique engendra a transmutação poética, ao mesmo tempo que coreográfica, das coisas, uma vez que elas se tornam, por meio de sua dança, não somente posturas, atitudes, gestos, deslocamentos, expressões e ritmos insólitos, mas também veículos e vetores das palavras do poeta que as apreendeu, enunciou e cantou. Assim, a meu ver, exprime-se toda a secreta alquimia poética que motiva e organiza cada um de seus solos, sempre atraídos pela visível presença obsessiva de um objeto específico.

Cada um desses objetos - quer eles sejam utilitários (como uma poltrona reclinável, uma bola, um arco, uma bengala, uma cartola, um leque) ou com uma finalidade puramente fictícia, espetacular e teatral (como o esqueleto de uma bacia humana, véus brancos caindo dos cabides, um monte de lama com aparência de excremento ou uma estranha ventosa gigante)-, é percebido e explorado por Dominique Dupuy, para retomar as palavras de Ponge, como “um composto de qualidades” não apenas sensoriais, quer dizer, visíveis, táteis, cinestésicas, audíveis, olfativas e gustativas, mas também simbólicas, já que ricas em múltiplas conotações semânticas. Parece que, em sua abordagem coreográfica, Dominique

deseja, simultaneamente e pelo simples poder de mutabilidade de sua corporeidade, atualizar, uma por uma, cada uma dessas diferentes qualidades, desvendar o leque da diversidade de suas harmônicas respectivas e, tal como um músico e um ator, com elas “jogar”, na tripla acepção desta palavra: de prazer gratuito, de combinação estratégica e de simulação ou ficção. Desse modo, podemos dizer que o termo “composição coreográfica” abrange, no caso dos espetáculos criados por Dominique, seu sentido forte e legítimo, pois designa o sequenciamento das posturas, atitudes, figuras, passos, deslocamentos, gestos e expressões dançadas, encarregado justamente de restituir e de tornar visível, lúdica e, em última análise, artística a composição material das coisas percebidas e manipuladas. Deleuze e Guattari (1991, p. 181) não diziam, aliás, que “a composição é a única definição da Arte”?

Cada solo de Dominique se apresenta como uma composição singular, transmutando a composição específica do objeto que ele escolheu como parceiro e isso tal como seu imaginário refrata e enriquece as qualidades constitutivas ou, como diz Husserl (1989, chap. III, § 14), “as qualidades coísicas” destes mesmos objetos.

Assim, entre as qualidades coísicas, sete principais parecem, de maneira mais particular, prender a atenção do coreógrafo, em função da modalidade de apreensão sensorial, cognitiva ou intelectual; sete qualidades que sua corporeidade insiste justamente em converter nas potencialidades de seu próprio registro sensório-motor e expressivo.

- A primeira e mais evidente qualidade, pois se oferece ao olhar e, como tal, decorre da primazia da visão na nossa cultura ocidental, é a qualidade conjunta da *forma* e do *volume* do objeto, que determina sua inscrição no espaço tridimensional. Inscrição que sublinha, conseqüentemente, com força e fidelidade, os diferentes níveis de ação ou de mobilidade da corporeidade do dançarino: assim, por exemplo, a forma circular da base da ventosa sobre o chão, no primeiro quadro de *Trajectoires*, inclui a circularidade não apenas do trajeto da caminhada, mas dos movimentos dos braços e de suas configurações, do giro das mãos ou, ainda, dos movimentos de rotação da cabeça em torno de seu eixo, e do percurso do olhar. Da mesma maneira, o volume esférico da ventosa e, sobretudo, da bola, em *Ballum circus*, encontra seu eco coreográfico nas múltiplas maneiras por meio das quais a corporeidade de Dominique desposa, em toda a sua extensão – graças ao desenvolvimento de sua postura deitada, como que, de certa forma, moldando-a pela convexidade de sua atitude ventral e dorsal curvada – a esfericidade de seu objeto. Porém, essas modalidades de apropriação corporal das dimensões espaciais do objeto são menos importantes em si do que a dinâmica que as transporta e as desconstrói à medida que as funde ou as

associa a mutações de outras qualidades cóisicas. Ou seja, o valor poético da transmutação coreográfica reside menos nos elementos que ela usa do que no devir intensivo que os habita e os atravessa.

- Essa observação preliminar se aplica igualmente bem à segunda qualidade do objeto, que decorre também da visão, sem, no entanto, remeter-se à simples espacialidade, a saber, sua *cor*. Esta, com efeito, em razão de sua natureza ondulatória, define-se essencialmente pela combinação específica das seis cores básicas (vermelho, verde, amarelo, azul, preto e branco) e dos três parâmetros fundamentais: o matiz, refere-se ao grau de vermelho, verde, amarelo ou de azul, que são os quatro matizes dominantes, a saturação de cada um deles e, por fim, a luminosidade ou o brilho. Em outros termos, a cor é percebida, antes de tudo, como uma qualidade ou um valor tonal cujo impacto corporal é, por consequência, necessariamente mediado e filtrado pelo afeto. Ora, nos espetáculos de Dominique, podemos notar que a gama das cores dos objetos manipulados (aliás, assim como as cores dos figurinos utilizados) evolui num espectro restrito no qual dominam o preto, o branco e diferentes nuanças de cinza e de marrom terroso. Dessa forma, o vermelho do nariz de palhaço, com o qual ele cobre seu rosto em *Ballum circus*, se sobressai mais, criando um efeito de ruptura espetacular e cômico. Mas o que importa sublinhar é a maneira com a qual essas cores básicas e esses matizes mais ou menos saturados e luminosos induzem, na dinâmica postural, motora e gestual de Dominique, uma rítmica feita ao mesmo tempo de contrastes e de variações lentas, progressivas e moderadas. Enfim, a qualidade cóisica da cor parece ritualizar a postura, a atitude, o movimento, o gesto, assim como a expressão fisionômica que o acompanha.
- Em contrapartida, a terceira qualidade cóisica, que remete não à visão, mas à taticidade, joga, ao que parece, um papel mais fundamental e impulsiona mais diretamente, e de forma mais intensa, a dança de Dominique: a saber, a natureza ou textura material do objeto, quer dizer, sua dureza ou sua moleza, a rugosidade ou o caráter liso e escorregadio de sua superfície, sua consistência ou sua deliquescência e, bem mais, a textura de sua substância, dependendo, por exemplo, se ele é feito de madeira, osso, tecido, borracha, metal, terra ou plástico. Desse modo, podemos observar, mais particularmente no mesmo primeiro quadro de *Trajectoires*, aqui já citado, de uma parte, a pulsão quase frenética pela qual a corporeidade do dançarino tenta sondar e experimentar a resistência e a estranha flexibilidade do material, enfiando-se nele com a cabeça e deixando aparecer pés que sacodem convulsivamente,

depois, pisando-o violentamente e atravessando-o em todos os sentidos por meio de grandes passadas ou rolamentos juvenis; de outra parte, no quarto quadro do mesmo espetáculo, o cuidado meticuloso e cerimonioso com o qual os pés nus de Dominique penetram a matéria viscosa, flácida e inconsistente do monte de lama, com que ele cobre pouco a pouco a superfície de seu corpo até o crânio e o rosto: os movimentos reflexivos, arredondados, cobertos desse engajamento solene, conjugados com a recuperação vertical do corpo, primitivamente sentado de pernas cruzadas, não apenas tornam visível essa taticidade dançada da matéria, mas, de certa forma, levam os espectadores ao âmago dela e, em última instância, também os cobrem ficticiamente com essa matéria. Por assim dizer, a materialidade do objeto, fazendo-se dança, materializa o olhar do espectador, que se torna, segundo as palavras de Barthes, cada vez mais “háptico”.

- Ora, essa materialidade é, por natureza, *pesada*: ela está submetida à força inexorável da gravidade. Como podemos adivinhar, essa quarta qualidade coísica, sem dúvida nenhuma, é a mais imediatamente sensível ao dançarino e, *a fortiori*, para um dançarino como Dominique, fascinado pela relação do corpo com a terra e o céu, com o baixo e o alto, a queda e o voo. Desse modo, quase não é preciso lembrar que o espetáculo que ele dedicou a evocar o voo – que, aliás, é o próprio título da obra – mostra-nos como a corporeidade é, sem cessar, dilacerada pela tensão entre a atração do chão e o desejo contrário de impulso aéreo. Daí, para além do simples mimetismo – seja por meio dos leques gigantes, empregados como asas, seja pelos braços e por uma perna lançados para trás num fugaz *arabesque*, ou, ainda, por dois véus brancos amarrados, trançados e estendidos semelhantes ao voo de um pássaro – a evocação ainda mais significativa e mais marcante da força da gravidade se faz pela batida do chão, pelos saltos, pelas flexões e pelas quedas. Ou, melhor, não seria essa mesma assombração do peso das coisas que leva Dominique, no primeiro quadro de *Trajectoires*, a conduzir laboriosamente a ventosa e depois elevá-la colada ao corpo, pousá-la sobre a cabeça e levantá-la como uma sombrinha?
- Na realidade, a restrição do peso não pode senão interferir, de modo simultâneo, numa quinta qualidade coísica, que, ela também, uma vez que é fundamentalmente cinestésica, ressoa, de maneira imediata, na corporeidade do dançarino: é a qualidade da *funcionalidade do objeto*. É evidente que essa qualidade intervém, antes de tudo, nos objetos com finalidade prática e cotidiana, os quais Dominique ama manipular de milhares de formas e dos quais já citei alguns exemplos. Porém, ela não está ausente –

podendo até mesmo contribuir a reforçá-los – nos efeitos poéticos da segunda categoria de objetos, que qualifiquei de ficcionais, espetaculares e teatrais, na medida em que a funcionalidade puramente técnica dos objetos utilitários pode, em si, fazer-se imaginária e produzir imaginário. De todo modo, a dimensão funcional desses objetos, nos solos de Dominique, possui um poder de indução certo: ela convoca, no corpo do dançarino, um esquema dinâmico calcado no *habitus* de uso cotidiano, nele tendendo sempre a se transformar. Semelhante a Francis Ponge, sondando, explorando e convertendo em seu verbo poético as potencialidades das coisas práticas, tão triviais como um caixote, uma porta, um cigarro ou um pão, a corporeidade de Dominique se apropria, dinamizando-as, das potencialidades de uma bola, de um arco, de uma bengala, de uma cartola ou de uma cadeira de balanço. Assim, no terceiro quadro de *Trajectoires*, ele investe uma poltrona revelada por uma assistente, desposando o objeto por meio de seus movimentos lentos e arredondados, que seguem acariciando delicada e amorosamente as curvas dos braços e do encosto, como que para tornar mais sensível a confortável estrutura e a prazerosa finalidade de apoio e de repouso. Bem mais, o dançarino se dá, por uma espécie de deriva jocosa e de compulsão de extrapolação motora, a um desvio e a uma permuta da funcionalidade utilitária de cada um dos três elementos constitutivos – braços, encosto, assento –, para, de certa forma, multiplicar o poder poético da própria poltrona: assim, sucessivamente, os braços e o encosto se tornam, em virtude da postura sentada, assento para o dançarino, enquanto o assento propriamente dito se transforma, pelo reerguimento do corpo, pela posição em pé e pelo balanço provocado da poltrona, num simulacro de carruagem ou de tanque. Logo, o objeto é metamorfoseado, pelo jogo corporal do dançarino, num acessório de ficção espetacular e teatral.

- Porém, essa última transformação, na realidade, só é possível por meio de outra qualidade coísica, que transborda a simples funcionalidade, a saber, a mobilidade intrínseca ou extrínseca e, desse modo, a *relativa autonomia* do objeto. Esta sexta qualidade é, obviamente, essencial para o projeto coreográfico de Dominique Dupuy, pois ela permite uma forma de diálogo que simula a parceria do duo dançado: em última análise, o movimento intencional ou a simples impulsão do dançarino provoca uma reação certamente previsível, em razão da forma do objeto e de seu grau de inércia, mas que, todavia, comporta uma margem de incerteza, introduzindo a presença animada, mais ou menos fantasiosa, de um alter ego. Em especial, são nos jogos com a bola, em *Ballum circus*, onde podemos verificar, como Laban (1994, p.

99-100) pertinentemente menciona, os efeitos, de uma parte, de uma série de ações (tocar, deslizar, transferir o peso, carregar, pegar), de outra, fatores que as modulam e que são comuns “aos objetos móveis e às pessoas que se movem”, a saber, “a velocidade, a força, a direção, a amplitude”. Porém, na maioria das vezes, nos solos de Dominique Dupuy, essa qualidade coísica de mobilidade é puramente extrínseca e se reduz aos graus e modalidades de manuseio de um objeto: por exemplo, a bengala, o leque, o chapéu, a poltrona, a ventosa e até mesmo esse objeto insólito, *a priori*, estranho a todo uso: a réplica do esqueleto de uma bacia do corpo humano, da qual o dançarino pega emprestado a forma e a qual ele impõe uma variedade de movimentos manipulatórios, transmutando-a em diversos objetos utilitários, como um capacete ou uma máscara. Na realidade, a qualidade coísica de mobilidade, tanto intrínseca quanto extrínseca, marca, no processo coreográfico de Dominique Dupuy, a presença da temporalidade e de seus acasos, assim como as qualidades de forma, volume, cor e materialidade constituem sua relação, a um só tempo, singular e múltipla com a espacialidade.

- Ao reconhecer esse signo da temporalidade no modo de apropriação do objeto, somos levados a discernir uma sétima e última qualidade que, ao contrário das precedentes, não diz respeito ao modo de apreensão sensorial, mas, antes, a uma modalidade intelectual, cognitiva e interpretativa, ou seja, a uma referência a um saber cultural implícito. Trata-se da *qualidade ou dimensão semântica* do objeto. Obviamente, essa qualidade já intervém nas significações práticas e nas conotações culturais dos objetos utilitários, mas ela aparece ainda mais nos objetos que qualifiquei como ficcionais, espetaculares e teatrais, como o esqueleto da bacia ou o monte de lama, tendo em vista que o olhar e o jogo corporal do dançarino são obrigados a conferir-lhes, apesar ou por causa de sua estranheza, não só uma identidade, mas uma vida acessível e passível de estimular o imaginário social e individual do espectador. Desse modo, por exemplo, a estrutura anatômica particular da bacia, por meio de uma gestualidade que se molda sobre sua conformação e se aproveita do dispositivo de suas aberturas, torna-se, sucessivamente, capacete de guerreiro, penteado indiano e máscara de teatro. Máscara que terá, depois, seu mistério e sua significação profunda sublinhadas por Dominique por meio do ato de dissimular o rosto com as mãos. Superpondo o jogo corporal autoafetivo ao olhar que a ele se associa e à série de posturas, atitudes, movimentos adotados diante desse simulacro anatômico, o espectador não pode deixar de descobrir uma forma de meditação dançada sobre o corpo, sobre a relação com o outro, sobre a

morte. Essa meditação é ainda mais evidente, a meu entender, no quarto quadro de *Trajectoires*, onde Dominique Dupuy espalha, na totalidade do seu corpo, a lama onde estão mergulhados seus pés, finalizando com a fascinante e trágica visão do rosto inteiramente desfigurado pela massa de lama, verdadeira analogia e reminiscência de um autorretrato de Francis Bacon. Em ambos os casos, a dimensão semântica da coisa torna-se predominante. Porém, ela atinge seu verdadeiro alcance no solo *En vol*, onde a mimética corporal do voo do pássaro, ao transmutar o envoltório amarrado e trançado dos véus brancos que cobrem o dançarino e que supostamente deveriam carregá-lo, culmina quase naturalmente na declamação de um poema de Rainer Maria Rilke, e, mais exatamente, neste verso: “ Eu vos invoco, pássaro da alma”. Ou seja, ao metaforizar a figura e a dinâmica de sua corporeidade, e, mais que isso, ao dizer ou proferir essa metáfora, Dominique Dupuy opera, graças à qualidade semântica do objeto, uma transmutação poética em terceiro grau, completando seu projeto coreográfico.

Por isso mesmo, ele desvenda a relação secreta que existe entre o sentir, o imaginário, o movimento e o dizer, relação que coloquei em evidência em diferentes trabalhos<sup>152</sup>. O processo de criação coreográfica praticado por Dominique Dupuy, na sua ligação específica e permanente aos objetos, revela que a sua dança é sempre a exploração, a investigação e a manifestação visível e audível da apreensão sensorial das coisas, quer dizer, da força projetiva de simulação, do poder de ficção que ela contém. Poder este que, a um só tempo, constitui nosso imaginário, impulsiona nosso movimento e, sob a forma de mecanismo de debreagem linguística, torna possível o ato de enunciação, nosso dizer, *a fortiori*, a fala e a escrita do poeta. Em resumo, a dança de Dominique Dupuy se oferece como a epifania da aura sensorial das coisas e, melhor ainda, como a obra de um sutil alquimista que consegue transmutar coreograficamente a força poética dessas coisas. Assim, para concluir, eu aplicaria a Dominique Dupuy, transpondo e complementando, uma célebre fórmula de Aristóteles, que eu diria da seguinte forma: “É por sentir o poder insuspeito e inesgotável das coisas que ele com elas dança, incorporando-as, dizendo-as, fazendo dançar e sonhar os outros”.

---

<sup>152</sup> O quinto capítulo, *Sentido e ficção*, da primeira parte desta obra. Ver também o sexto capítulo: *Esboço de uma nova problemática do conceito de sensação e de sua exploração coreográfica*.

**REFERÊNCIAS**

ANTONIO, P. A. Murilo Mendes, Francis Ponge e o Poema em Prosa. *Rev. Let.*, v. 52, n. 2, p. 113-132, jul./dez. 2012.

DELEUZE, G. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981. t. 1.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la Philosophie? = O que é a Filosofia?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

HUSSERL, E. *Chose et espace. Leçons de 1907*. Paris: PUF, 1989.

LABAN, R. *La maîtrise du mouvement*. Arles: Actes Sud, 1994.

PONGE, F. *Le parti pris des choses*. Paris: Éditions Gallimard, 1972.

SPINOZA, B. *Ethica = Ética*. Amsterdam: Jan Rieuwertsz, 1677.

VALÉRY, P. *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1957. v. 1.



### 3. Algumas reflexões sobre o butô

Uma primeira observação se impõe: nossa percepção do butô é necessariamente enviesada, pois ela é filtrada pelos nossos modelos culturais de recepção sensorial, afetiva e hermenêutica. Sabe-se que cada cultura in-forma, molda e rege, por meio de seus *habitus* fundamentais, nossas maneiras de apreender a natureza, as coisas, os seres-vivos e os outros homens, e, *a fortiori*, nossas formas de interpretá-los e avaliá-los. Nesse sentido, o pertencimento do butô à tradição extrema-oriental torna sua compreensão ainda mais difícil para nossas corporeidades e mentalidades ocidentais. Essa dificuldade, aliás, é reforçada, por um lado, pela diferença radical de sistemas linguísticos, que obriga o tradutor a recorrer a artifícios sempre duvidosos de transposição ou de equivalência semântica; por outro, pela distorção, no próprio interior da cultura japonesa, entre a experiência vivida e sua enunciação e, com mais forte razão, sua leitura, ou seja, pela implícita concepção específica da relação entre a corporeidade e a linguagem, veiculada por essa cultura. Convém, então, de partida, não apenas relativizar nossas afirmações, mas inscrevê-las como parte da rede especular incerta e um pouco ilusória ou falaciosa do tecido intercultural originário. Minha abordagem, aqui, será deliberadamente perspectivista: ela oferece somente meu olhar e não pretende, de modo algum, decifrar e desvendar a significação profunda e real dessa dança.

Ora, precisamente, a meu ver, o butô se apresenta, antes de tudo, como uma formação híbrida e, como tal, paradoxal em cinco níveis diferentes: primeiro, ele é singular e composto ao mesmo tempo. Singular em razão do estilo de corporeidade por ele promovido: como pertinentemente nota Ogino Suichiro (1985, p. 69), “é o estilo de Ohno que se tornou o butô e não o inverso”. Isto é, ele sempre se manifesta por uma mesma escolha de configuração expressiva, a um só tempo, postural, gestual e motora, por exemplo, tal como Ohno mostrou e depois desenvolveu junto à Hijikata, em seu estranho e fascinante *Argentina*. Porém, de maneira simultânea, essa dança é radicalmente plural em suas raízes e em sua inspiração, pois, oriunda de práticas ancestrais heterogêneas e multiculturais, ela também responde a desejos contrários: por um lado, a revolta contra a dominação da ordem cultural ocidental, por outro, a submissão e até mesmo a fusão com uma ordem natural, quer dizer, com a terra, a vida, o amor e a morte. Em outros termos, ela parece ter um duplo propósito: de reação ou subversão e, curiosamente, ao mesmo tempo, de regressão nostálgica.

Daí, um segundo paradoxo corolário: historicamente datado pela sua aparição após a Segunda Guerra mundial no Japão, a prática do butô aspira, entretanto, à universalidade e à intemporalidade, graças ao seu suporte mítico. Ela veicula, com efeito, quatro mitos

fundamentais: o da terra nutridora (o *Ma*), por meio da qual o dançarino envolve e cobre o seu corpo; tão evidente quanto o da infância, que ele com frequência evoca por meio da postura fetal; conjuntamente, o da indiferenciação sexual original ou da androgenia, sublinhada pela máscara branca; e, por fim, o do sofrimento e da morte, como metamorfose ou manifestação do ciclo de destruição permanente. Nesse sentido, o butô parece, a um só tempo, recente e arcaico.

Terceiro paradoxo, para mim, tão evidente quanto: ele se pretende, de um lado, prática cênica ou espetacular e, por isso, necessariamente artística, e, do outro, ao contrário, projeto ou tentativa de “antiarte”, e isso por uma dupla razão: o butô se propõe como configuração ritual e sagrada e, simultaneamente, prolonga a revolução dadaísta e surrealista, proscrevendo a obra artística como objeto acabado e buscando nela produzir apenas um reflexo singular, fugaz de uma experiência oferecida ao olhar individual do espectador. O butô, na minha leitura, advém de uma contraditória intencionalidade estética, que não deixa de reforçar a sua estranheza e o seu exotismo.

Ora, essa contradição dá lugar a um quarto paradoxo inerente à sua própria prática, que se enraíza na experiência dos movimentos naturais e culturais cotidianos: andar, sentar-se, deitar-se, plantar e colher o arroz, etc. Porém, ao mesmo tempo, ela inscreve esses movimentos na trama ritual de uma relação sagrada com a Natureza ou o Cosmos. Ou seja, essa dança conjuga, de forma insólita, ações utilitárias e triviais e uma cerimônia de comunicação religiosa ou mítica. Ela desconcerta, assim, o olhar ocidental cujas expectativas estéticas ficam um tanto perturbadas.

Por fim, um quinto e último paradoxo parece subtender e fundar os quatro outros: o da relação dessa prática com a expressão. Habitualmente, classificamos esse tipo de manifestação espetacular como parte da tradição expressionista: assim, Ogino Suichiro não teme dizer que Ohno, inventor do butô, é “um dos mestres da dança expressionista à maneira alemã”, na medida em que seu trabalho cênico desdobra um tecido de expressões fisionômicas ou de mímicas exacerbadas, sublinhando, semelhante à Mary Wigman ou a Kurt Jooss, a intensidade das emoções ou dos afetos vividos e representados. Porém, também conseguimos afirmar legitimamente, como fez Gunji Masakatsu (1985, p. 8), que o butô visava, de modo fundamental, produzir “a inexpressividade”, uma vez que ele não deseja privilegiar nenhuma expressão em particular e pretende apenas restituir o processo vital em si, como “um chamariz, uma falsidade”. Isto é, se o expressionismo faz transparecer a singularidade individual de cada ser vivo, o butô refletiria o vazio, o nada da vida na condição de dinâmica cósmica.

Esse último paradoxo se explica, na verdade, por meio de um duplo jogo de palavras ou, mais precisamente, por um implícito duplo deslizamento semântico de conceitos: o de “expressão” e, também, o de “arte”. Com efeito, em primeiro lugar, no que concerne à “expressão”, se essa palavra é aparentemente empregada no seu sentido tradicional, herdado da filosofia pós-hegeliana e romântica alemã, como manifestação exterior visível ou audível de uma vivência íntima, de uma experiência afetiva interior de um sujeito, observa-se, em contrapartida, que nessas duas precedentes afirmações supostamente contraditórias, não se trata do mesmo sujeito-suporte e do mesmo tipo de afeto. Na referência ao “expressionismo”, trata-se de um sujeito individual personalizado, de uma personalidade psicológica singular, com sua própria e única história afetiva, quer dizer, com suas emoções e seus sentimentos, com sua especificidade inalienável. Quando, ao contrário, designamos o butô como dança “inexpressiva”, o sujeito ao qual ele é reportado é um Sujeito mítico universal, que apagou todas as diferenças de raça, de sexo, de personalidade psicológica, de pertencimento socioeconômico, de história cultural e individual: trata-se, então, pura e simplesmente, da Vida como processo cósmico e não desse ou daquele ser vivo. Daí o emprego da maquiagem branca, travestindo e uniformizando as formas corporais. Correlatamente, também não se trata mais desse ou daquele afeto contingente, mas do afeto em si, da essência do afeto, como pathos da Vida, na condição de dinâmica cósmica intemporal.

Mas igualmente se observa que a finalidade artística que subtende as práticas designadas pelas duas asserções opostas, que concernem à pretendida dimensão expressiva do butô, também é diferente. Assim, no expressionismo ocidental, a arte aspira à exteriorização dos afetos singulares que emocionam um psiquismo pessoal *hic et nunc*, estilizando-os por meio de um jogo de artifícios que os acentua ou os modaliza. Ele tende a recuperar uma intensidade e uma modalidade pulsional presente: para os expressionistas alemães do início do século XX, essa era a revolta. Ao contrário, no caso do butô, ao que parece, a arte possui outro projeto, o que, de certa forma, justifica a qualificação de “inexpressividade”, mencionada mais acima, tendo em vista que essa dança não deseja traduzir um singular conteúdo psíquico momentâneo, mas refletir, como um espelho, o processo universal e intemporal (tanto passado quanto presente e futuro) da Vida como ilusão: por conseguinte, a arte é essencialmente especular e não espetacular, no sentido ocidental da palavra.

O que me conduz a realizar, aqui, uma revisão sobre a relação dessa concepção estética do butô com minha própria abordagem teórica da expressividade e da arte. Aparentemente, pode-se ver, em ambas, dois traços comuns ou análogos, a saber, de um lado, a constatação da ambivalência do conceito de expressividade, que pode ser simultaneamente

imputado ou negado a um mesmo comportamento; de outro, o reconhecimento do papel fundador da especularidade como dimensão motora da expressividade.

Porém, essas duas similitudes superficiais escondem duas diferenças e até mesmo duas oposições fundamentais: a primeira é capital, pois ela concerne à própria significação do conceito de expressão. O *butô* retoma a significação tradicional da palavra, que postula um Sujeito com a sua dupla ou binária estrutura interior/exterior: ele se contenta em deslocar esse Sujeito da experiência psicológica para a Vida metafísica e/ou mística. Ora, creio, ao contrário, ser preciso desconstruir essa significação tradicional e abandonar essa referência a um Sujeito, mostrando que a expressividade é apenas uma faceta do processo de simulação que habita nossa corporeidade inteira: a expressão não é o desvendamento da experiência íntima de um psiquismo ou de uma misteriosa operação transcendente e universal, mas um simulacro projetado pelo simples funcionamento sensório-motor de minha corporeidade.

Daí, a segunda oposição fundamental, a que concerne o estatuto da especularidade que, assim como o *butô*, eu distingo no interior do fenômeno expressivo. Na realidade, na minha ótica, a expressão não concerne e, *a fortiori*, não designa a relação à Vida, seu reflexo como processo universal de desconstrução, mas, em vez disso, diz respeito à relação da pulsão corporal consigo mesma, sua força constitutiva de projeção virtual e inelutavelmente circular, ou seja, a busca indefinida de unidade no processo vocal de autoafecção, que, como dinâmica de diferenciação imanente, torna-se a matriz de toda expressividade<sup>153</sup>. Assim, a fábula difundida no Japão, segundo a qual a mulher que se olha sozinha num espelho poderá ver refletido o rosto de seu futuro esposo, envolve, para mim, um sentido contrário em relação ao que Masakatsu (1985, p. 9) lhe conferiu. Ele a interpreta como ilustração do fato de que a expressão não manifesta o estado presente do sujeito psicológico individual, mas o futuro da Vida que o perpassa. Ora, na minha hipótese, essa fábula revela, em vez disso, que a expressão percebida no espelho é apenas a projeção, sobre o rosto contemplado, do desejo que a habita e, como tal, contém a imagem virtual ou a ilusão do que pode satisfazer a pulsão da qual a expressão procede. De igual modo, a expressão mímica dos lábios do bebê que dorme desenha, como muito precisamente notou Françoise Dolto, os contornos da mamadeira ou do seio que ele cobiça em seu sonho. De maneira mais geral, essa dimensão especular e projetiva de nossa pulsão expressiva investe, rege e tece todo o nosso destino: como escreve Aldous Huxley (2014, p. 228), em *Contraponto*, “Tudo o que acontece é intrinsecamente semelhante ao homem a quem acontece”.

---

<sup>153</sup> Remeto o leitor para o capítulo 5 do meu livro *A expressividade do corpo: pesquisas sobre os fundamentos da teatralidade*. 2. ed. Paris: Éditions Chiron, 1986.

A expressividade de cada um, portanto, não advém da maneira como se desposa o movimento autodestruitor da Vida universal, mas da forma por meio da qual se tenta superar a tensão da alteridade inscrita em cada pulsão, simulando o termo de sua satisfação, a ficção de sua realização. Não insistirei mais neste ponto, que marca minha divergência capital com as implicações filosóficas e estéticas do *butô*. Contentar-me-ei, como conclusão dessas sucintas reflexões, em observar que os cinco paradoxos, que brevemente analisei, encontram sua chave de resolução na constatação da especificidade dos modos de conhecimento na cultura japonesa, isto é, na singularidade do modelo epistemológico nipônico. Singularidade muito bem sublinhada por Gunji Masakatsu (1985) quando escreve:

No Japão, toda coisa sempre é considerada no interior de uma estrutura ou de um conjunto, no qual figura igualmente o contrário dessa mesma coisa. Aqui, nascer é ter estado morto. Ser é estar no meio de, com a direita à sua direita e a esquerda à sua esquerda. A inexpressividade do rosto, num contexto como este, provém do fato de que todas as expressões se dão na inexpressividade: escolher expressar uma é negar implicitamente todas as outras expressões possíveis (MASAKATSU, 1985, p. 9, tradução nossa).

O texto acima reflete bem o traço característico do pensamento japonês e, ao mesmo tempo, desvenda seus postulados essenciais, a saber, de uma parte, um modelo epistemológico dualista e antagônico ou de tensão de contrários; de outra, um modelo instrumental do corpo, uma vez que, nesse pensamento, a expressão supostamente deve ser “escolhida”, como se escolhe uma ferramenta neutra e objetiva. Ora, se posso aceitar o primeiro postulado, creio, pelas razões enunciadas anteriormente, ter que recusar o segundo.

Enfim, o *butô*, mais do que uma renovação da dança em si, parece ser a sua inscrição e a sua apropriação através de um sistema cultural dilacerado por uma crise interna entre o peso de suas tradições e o mal-estar da modernidade galopante, decorrente da ocidentalização de sua vida econômica e social.

## REFERÊNCIAS

HUXLEY, A. *Contraponto*. Tradução: Érico Verissimo e Leonel Vallandro. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

SUICHIRO, O. Quelques(non) définitions du butô. Entretien avec Ogino Suichio. *Alternatives théâtrales*, 22-23, avril-mai. 1985.

MASAKATSU, G. L'expression vrai nie la vie. Entretien avec Gunji Masakatsu et Don Kenny. *Alternatives théâtrales*, 22-23, avril-mai. 1985.

#### 4. Sentir e saber segundo Alexander - ou as miragens de uma interpretação exclusivamente pragmática da experiência corporal<sup>154</sup>

Sempre fiquei surpreso e, confesso, insatisfeito pela forma retórica do discurso da maioria dos profissionais da terapia ou da reeducação corporal. Frequentemente, esses discursos se singularizam por meio de uma argumentação paradoxal, a um só tempo, híbrida, confusa e, curiosamente, com pretensão científica. Revelo, mais particularmente, oito traços distintivos desse tipo de discurso:

- o primeiro, certamente, o mais recorrente e o que mais facilmente pode ser explicado, é o emprego das expressões orais, quer dizer, de uma enunciação calcada, de certa forma, na espontaneidade, na aproximação e na intenção intersubjetiva e afetiva da formulação das experiências cotidianas, com seu cortejo de locuções familiares e imagéticas;
- o segundo, corolário ao primeiro, é a inevitável redundância desses discursos, que não hesitam a repetir seus argumentos;
- o terceiro, que constitui, a meu ver, um sinal de certa ingenuidade epistemológica, reside no caráter muitas vezes peremptório das conclusões trazidas, que, na maioria das vezes, e eis aqui um quarto traço conexo, decorrem de uma demonstração empírica, operando com a simples racionalidade pragmática, tecnicista e utilitária do modelo instrumental meio/fim;
- daí, quinto traço adjacente, a pobreza da conceitualização, reduzida, por vezes, a se travestir sob o artifício protetor de neologismos enigmáticos;
- por esta razão, esse tipo de discurso também manifesta, como sexta característica, um gosto imoderado pela narração, pelo relato de anedotas que supostamente devem não apenas ilustrar, mas alicerçar a verdade do propósito;
- pois, e aqui temos um sétimo indício quase geral, esses autores acreditam na existência de uma verdade universal e necessária e, ao mesmo tempo, na autoridade científica do resultado empírico. O que os conduz, por obra de uma extrapolação natural e fácil, a fundirem sua argumentação numa profissão de fé neomística na virtude soberana da vida. Esse oitavo e último traço, de certa forma, funda esse gênero discursivo e a retórica que se desdobra na fala da maioria dos grandes mestres do ensino e do tratamento do corpo.

Alexander não só não é uma exceção, como ele confirma esse fato, na medida em que, como muitos entre eles (Feldenkrais, por exemplo), seu discurso constitui o relato, a exploração prática e a generalização teórica de uma experiência vivida: a de sua própria

---

<sup>154</sup> Comunicação realizada em outubro de 1999 no Colóquio *Autre Pas*, organizado pelo *Mas de la Danse de Fontvieille*.

deficiência profissional (esportiva, no caso de Feldenkrais) e a da maneira como ele superou e, de certa forma, se curou. Convém lembrar que o método Mathias Alexander, em definitivo, é apenas a formatação racional, a extrapolação interpretativa e a dedução pedagógica e terapêutica da tomada de consciência pessoal de um acontecimento sensório-motor individual. No entanto, esse método oferece a particularidade, em relação a todos os outros, de não ter, *a priori*, nenhuma fonte e fundamento científico, mas a simples garantia de sua eficácia. Daí seu apelo, *a posteriori*, a única validação teórica que lhe poderia ser concedida, a da filosofia pragmática de John Dewey, quer dizer, a de uma doutrina que não somente identifica o ser à ação vital e, por isso, ao movimento neurofisiológico de adaptação do organismo ao meio, mas reduz toda verdade ao seu mero êxito e, mais geralmente, todo valor moral e pedagógico à otimização da experiência vivida. Assim, não devemos nos surpreender em constatar que, apesar ou em razão mesmo de seu sucesso na dança, toda a abordagem epistemológica de Alexander mostra-se necessariamente limitada e, de certa forma, enviesada.

Se seguirmos atentamente e analisarmos de maneira rigorosa o raciocínio pelo qual Alexander tenta validar sua experimentação e sua técnica terapêutica e pedagógica, percebemos que ele aplica cinco postulados implícitos, que desenham, em filigrana, uma abordagem singular e discutível da corporeidade, de sua avaliação e, *a fortiori*, da educação.

- O primeiro e o mais evidente é, sem nenhuma dúvida, o postulado da assimilação da sensação a um *conhecimento*: para Alexander (1996, p. 25), todo sentir é um saber e esse saber é, precisamente, “um guia” mais ou menos “confiável” da experiência individual. Confiabilidade, ela mesma, determinada pelo grau e pela modalidade de concretização do projeto ao qual este saber sensorial está subordinado. Obviamente, tal postulado nada tem de surpreendente, posto que ele é veiculado por toda a tradição filosófica ocidental, tanto racionalista, quanto empirista. Desde Platão, a sensação se inscreve na hierarquia dos modos de conhecimento do Homem como grau inferior, efêmero e frágil de apreensão do mundo.

Mas esse postulado envolve, em Alexander, uma função e uma significação particulares, pois, de uma parte, o saber sensorial não visa a formulação posterior de um julgamento intelectual, uma operação específica do entendimento, mas concerne apenas à execução imediata e espontânea de uma ação vital e básica de nosso organismo, como andar, saltar, correr ou falar e cantar, que dá lugar, precisamente, aos nossos hábitos comportamentais cotidianos fundamentais. Desse modo, esse saber é um saber inominado e cristalizado no instante, que supostamente deve engendrar um mecanismo neurofisiológico circunscrito de forma objetiva para permitir a realização



de um movimento intencional, ele também definido. De outra parte, e essa é igualmente uma característica significativa do discurso de Alexander (1996, p. 106), a sensação cognitiva ou sábia sempre vem acompanhada de uma “apreciação”, ela também imediata, automática, “instintiva”, que, segundo esse terapeuta, fixa o valor existencial da sensação. Enfim, se todo sentir é um saber, trata-se de um saber-fazer vital e, portanto, radicalmente axiológico.

- Porém, essa identificação é decretada implícita e exteriormente, bem como *a posteriori*, pelo julgamento do terapeuta/educador e reeducador que Alexander é. Daí, um segundo postulado conexo aqui aplicado, o da *identidade desse saber interpretativo*, posterior e expert, com o postulado do saber sensorial experimentado imediata e interiormente pelo sujeito examinado. Ou seja, Alexander (1996) pressupõe que sua hipótese explicativa e seu diagnóstico não apenas não sofrem as consequências da alteridade de sua corporeidade em relação à corporeidade de seu interlocutor, como podem desvendar legitimamente, como por transparência, o saber gestor do uso sensorial desse último. Assim, esse terapeuta emprega, ao que parece, ingenuamente, uma abordagem epistemológica que se pode qualificar de dogmática e realista, uma vez que a própria questão da validade teórica ou do alcance objetivo de seu julgamento não é considerado: o resultado da ação basta por si só e assegura sua própria garantia.
- Melhor ainda, a própria ação na qual se encarna o saber-fazer imediato e cotidiano do indivíduo, aos olhos de Alexander, é sempre um processo vital utilitário, ordenado e racional. Daí, o terceiro postulado implícito que, na realidade, é o de toda filosofia pragmática anglosaxônica desde Dewey, a saber, o da redução de toda ação a uma relação de subordinação de meios a um fim. Segundo Alexander, todos os nossos hábitos obedecem, quase que de maneira irreflexiva, a uma vontade de alcançar diretamente um objetivo, o de ser um *end gainer* (ALEXANDER, 1996, p. 75-76), o que causa, precisamente, senão a infelicidade, pelo menos os desconfortos para a maioria de nós, cegos ou enganados pelo saber pouco confiável de nossos sentidos acerca dos meios mais adaptados para atingir determinado objetivo. Daí, por conseguinte, a recomendação feita pelo terapeuta de “se deixar dominar pela razão mais do que pelas sensações”, quer dizer, de aplicar “o princípio dos meios razoáveis”, considerando “de forma racional as causas das condições presentes” e utilizando “um procedimento indireto, em vez de direto, sobre a parte da pessoa que faz esforços para alcançar o objetivo desejado” (ALEXANDER, 1996, p. 71). Nessa ótica, todo

comportamento é apenas um sistema mais ou menos eficaz de harmonização de meios para os fins desejados.

- É tão verdade que, aos olhos de Alexander (1996, p. 88), a experiência corporal é sempre a de um “organismo vivo” perfeitamente uno e regido pela lei imanente do “*equilíbrio funcional*” (ALEXANDER, 1996, p. 106). Trata-se, aí, de um quarto postulado que, assim como o precedente, nada tem de surpreendente, pois governa todo o pensamento anglo-saxão, cujo referente dominante, sabe-se, é a adaptação do ser vivo ao meio. Como Alexander (1996, p. 42) nos diz,

é importante lembrar que o emprego de uma parte específica do corpo, em qualquer atividade, está estreitamente associado ao emprego de outras partes do organismo, e que a influência exercida pelas diversas partes, umas sobre as outras, modifica-se continuamente de acordo com a maneira de utilizar essas partes.

Ou seja, pressupõe-se que o corpo funciona como uma totalidade orgânica solidária, submissa ao imperativo da eficiência biológica.

- Ora, é em virtude desse imperativo que, por meio de um curioso jogo de vasos comunicantes e de compensação, Alexander (1996, p. 43) acredita poder postular que a inibição de uma direção instintiva, quer dizer, “do processo implicado naturalmente na transmissão das mensagens do cérebro para os mecanismos fisiológicos de execução e na condução da energia necessária ao uso desses mecanismos”, possa abrir, tornar possível e ser substituído “por uma direção consciente” (ALEXANDER, 1996, p. 59), portanto, por um processo análogo mais razoável. Este quinto postulado é o coração e o próprio fundamento do método: de acordo com a terminologia de Alexander, “o controle primordial” ou “o consciente construtivo” de nossos hábitos utilitários é a condição *sine qua non* do uso ótimo de meu organismo na vida cotidiana. Isto é, a negatividade é o processo disparador da positividade.

O quinto postulado, bem como os precedentes, pede, do ponto de vista estritamente epistemológico, algumas reflexões críticas. Digo “do ponto de vista epistemológico”, pois não só não coloco em dúvida as virtudes terapêuticas da técnica de Mathias Alexander, que tive a oportunidade de praticar, como também acredito que ela pode melhorar o funcionamento da corporeidade dançante e, de forma mais geral, engendrar a tomada de consciência das causas de certas dificuldades de aprendizado. Aqui, apenas os problemas ligados aos modos explicativo e/ou interpretativo do discurso, quer dizer, a abordagem cognitiva, retêm minha atenção. Ora, eles são evidentes, pois, em nenhum momento, Alexander, aparentemente, expressou uma reserva ou esboçou uma interrogação sobre a legitimidade de sua abordagem

epistemológica e, em especial, sobre os cinco postulados que subtendem o seu raciocínio. Por esta razão, contentar-me-ei, aqui, em questioná-los, evocando as objeções que eles suscitam.

No que diz respeito ao primeiro postulado, devo dizer que me parece bastante discutível reduzir a sensação a um saber empírico, cuja confiabilidade estaria sujeita a uma garantia, sendo conveniente substituí-lo por outro mais razoável. Com efeito - como, aliás, tentei mostrar-, a dimensão cognitiva do sentir, na condição de relação de desvendamento por meio de um corpo-instrumento, de um objeto ou de uma situação, é apenas o travestimento de uma experiência muito mais radical e complexa, a de uma corporeidade, a um só tempo, intensiva, espectral e reticular, cujo funcionamento quiasmático generalizado implica um processo de projeção ficcionária permanente e inelutável. Logo, o sentir nunca é, em si, uma informação errônea que prejudicaria a execução de um movimento programado, mas um simulacro produzido pelo próprio órgão em virtude, de uma parte, de sua própria dualidade virtual, como estrutura, a um só tempo, ativa e passiva, e, de outra parte, de suas interferências cruzadas com os outros sentidos, com a enunciação verbal e com as outras corporeidades. Esse simulacro, por si só, não prejudica a singularidade corporal: ao contrário, ele é dela a emanção espontânea e imediata e só se torna um erro ou um saber falacioso pela intervenção, *a posteriori*, de uma demanda utilitária e de um julgamento que o inscrevem na economia de um processo finalizado, impondo o máximo de eficácia num mínimo de tempo e de gasto energético. É, portanto, impróprio e estranho designar o sentir como “um guia ou um compasso não confiável” (ALEXANDER, 1996, p. 24), que exigiria uma correção por meio de substituição de “meios” (ALEXANDER, 1996, p. 106) fornecidos por uma pretensa razão. Em vez disso, convém, de uma parte, lembrar da especificidade do estatuto e da significação do processo sensorial no conjunto da corporeidade, quer dizer, na qualidade de raiz existencial e motor imanente e idiosincrático de criatividade pessoal; de outra, lembrar da mutação profunda e dos efeitos perversos provocados inevitavelmente pela subordinação desse processo à execução imposta de um projeto programado e, mais geralmente, de uma escolha voluntária, calculada, e, *a posteriori*, de um objetivo. Por exemplo, cantar implica, por certo, a operação de sensações orgânicas múltiplas na produção sonora do canto esperado, mas essas sensações não têm a ver – ou, pelo menos, são essencialmente diferentes – daquelas veiculadas pela simples vocalização lúdica do gorjeio ou do murmúrio cantarolado discretamente para si na expressão de um prazer vivido. Longe de ser um critério de avaliação legítimo em si, a submissão do sentir ao imperativo de uma ação utilitária desnatura seu processo de simulação interna. Em suma, o modelo puramente pragmático da sensação a condena, *a priori*, a perder não só sua identidade, mas sua validade teórica.

*A fortiori*, o simples fato de propor essa abordagem, quer dizer, o direito que Alexander, *a priori*, concede a si mesmo, de aplicar exterior e posteriormente esse julgamento à interpretação da infeliz experiência de seu paciente, também não deixa de ser suspeito. Ou seja, o segundo postulado, mencionado mais acima, de uma transparência do saber sensorial que emana de cada um diante do olhar perspicaz, lúcido e quase infalível do terapeuta/reeducador, parece-me também ter que ser interrogado. Com efeito, não haveria um paradoxo, pelo menos em parte, em sublinhar a singularidade interior, complexa e muitas vezes danosa do modo de gestão ou de uso cotidiano de cada corporeidade e, por outro lado, pretender submetê-lo imperativamente à inteligibilidade soberana do julgamento externo de um expert, que dele enuncia o diagnóstico e o prognóstico, engajando-se em modificá-lo? Não é estranho Alexander nunca levantar o duplo problema da alteridade das corporeidades na relação terapêutica e pedagógica, e, sobretudo, conjuntamente, das condições de possibilidade do exercício de um julgamento, a um só tempo, descritivo, explicativo, interpretativo e axiológico sobre essas mesmas corporeidades? Sem dúvida, esses dois problemas são, *a priori*, esvaziados por meio da convicção empirista em relação à evidência intelectual ou ao valor apodítico da experiência concreta. Porém, como gosto de repetir, desde Leibniz, a evidência é um “albergue espanhol” onde cada um gosta de alojar suas próprias verdades... De qualquer modo, todo professor ou terapeuta da técnica Alexander, dançarino ou não, é convidado, a meu ver, a refletir sobre as implicações de sua percepção, interpretação, prescrição e, mais fundamentalmente, de sua enunciação em seu trabalho com a corporeidade de outrem, que, lembrando, não apenas carrega sempre uma dupla historicidade, mas é também in-formada pelo peso, pela tonalidade e pela cor específica de uma situação relacional e de seu jogo radicalmente ficcionário.

Ora, esse jogo ficcionário, *a priori*, é canalizado, desviado e normalizado pela reeducação dessa situação com vistas à realização de uma ação utilitária ou finalizada. Não é inocente tomar como modelo arquetípico de “uso de si” o do agir cotidiano, perfeitamente finalizado e programado, como escolha de meios determinados no intento de um objetivo previamente representado e definido. Se esse terceiro postulado pode parecer justificado pela importância vital da ação em nossa existência diária, ele não deixa de ser discutível, uma vez que a gestão da corporeidade se dá bem antes, fora de toda restrição advinda de um objetivo pragmático, na simples maneira de deixar funcionar a rede quiasmática, gravitacional, complexa e flutuante de nosso sentir e, por consequência, de deixa-la emergir no jogo ambivalente de uma expressão singular. É significativo que Alexander jamais tenha mencionado as dificuldades de uma simples expressão corporal fisionômica ou gestual,

parecendo por ela não se interessar. Entretanto, uma expressão desajeitada, contrariada ou confusa de um rosto, por exemplo, trai o funcionamento de uma transvocalização, quer dizer, de uma gestão da matriz vocal, senão mais, pelo menos tanto quanto e imediatamente, do que um exercício desajeitado e ineficaz de tal matriz no ato de falar ou de cantar. Bem mais, é totalmente inadequado assimilar, *a priori*, a ação e, de forma mais ampla, toda corporeidade a uma organização sistemática de meios ordenados para obtenção de um fim, pois nem esses meios, nem esse fim existem como tais, quer dizer, como entidades em si, perfeitamente circunscritas e identificáveis: o que existe realmente é o fluxo energético do desejo, na qualidade de processo ficcionário de simulação, com seu jogo de projeção virtual seja de uma finalidade, que nunca é a mesma, seja de meios, que se furtam num desdobramento permanente. Portanto, mesmo a mais simples e trivial ação, como falar, cantar, correr, não pode ser considerada, definida e descrita legitimamente de acordo com o cômodo modelo pragmático de organização de meios escolhidos com vistas a um objetivo fixado.

Na realidade, como sabemos, em Alexander, esse modelo é comandado pelo postulado – o quarto de nossa lista – do corpo como organismo vivo, submisso à necessidade de adaptação ao meio e, para tanto, obediente à lei de uma estrita unidade funcional. Ora, se é evidente, do ponto de vista fisiológico, que todo o nosso comportamento prático implica a solidariedade de todos os órgãos e a coordenação das funções sensório-motoras, que fazem do corpo uma totalidade plástica e regulada, enfim, o que geralmente chamamos de organismo, em compensação, é também verdade que esse organismo nunca se confunde com a corporeidade vivida e impulsionada pelo sujeito numa determinada situação. Ela, a corporeidade, modela e modula, de maneira singular e idiossincrática, a pretensa unidade funcional conforme o seu desejo ou o próprio perfil da rede espectral e energética de sua sensorialidade, que é sempre um processo ficcionário de projeção virtual e de desdobramento. Se existe unidade, sempre é defasada e clivada, a de um tecido de simulacros constantemente renovado pela dinâmica do desejo que anima cada ação ou manifestação corporal. Nesse sentido, o conceito de organismo designa apenas uma entidade normativa e artificial, construída a partir das exigências de um modelo explicativo sistemático e pseudo-mecânico.

Daí, a meu ver, o caráter senão falacioso, pelo menos insuficiente e inadequado, da interpretação epistemológica que Alexander faz do controle primordial, tal como enuncia o quinto e último postulado mencionado mais acima. Segundo esse terapeuta, o controle se dá pela substituição de uma “direção” instintiva por uma “direção” racional na execução de uma ação habitual: mais exatamente, só a inibição do saber sensorial imediato e espontâneo,

imposta pela finalidade hegemônica do objetivo, permite a emergência do saber consciente e livre, de seu êxito indireto pela escolha de meios calculados. Ora, se o êxito ocorre, não é graças à substituição ou sucessão de uma negatividade à uma positividade, mas à uma mutação radical do uso da dinâmica ficcionária, que, por essência, é, a um só tempo, sempre positiva e negativa: positiva pela potência de seu fluxo energético, negativa pelo seu processo de desdobramento projetivo ou, se preferirmos, de debreagem, de mudança contínua; mutação na medida em que esse processo constitutivo da sensorialidade, habitualmente alienado e bloqueado pela fixação imperativa da representação final de um objetivo, portanto, de um saber, é restituído à sua natureza primeira e fundamental de força livre, de *free flow*: a do jogo ficcionário da rede quiasmática e gravitacional de nossa corporeidade. Ou seja, longe de ser a substituição do saber instintivo por um saber racional confiável, o controle primordial só faz, então, designar, para cada um, a maneira de redescobrir a missão específica do sentir: a de uma potência pulsional de autorrenovação e de autorregeneração, para resumir, de poder imaginário imanente.

Portanto, a meu ver, se a técnica Alexander envolve uma inegável importância e se impõe como uma ferramenta indispensável para a dança, por outro lado, ela é subentendida e justificada por uma abordagem epistemológica que não só a prejudica, mas desnatura seu sentido profundo – para parodiar Erwin Straus, destacando-me completamente da acepção fenomenológica que ele confere a essa fórmula – o sentido de nosso próprio sentir.

**REFERÊNCIAS**

ALEXANDER, F. M. *L'usage de soi*. Bruxelles: Éditions Contredanse, 1996

## UNIDADE V – AS CONDIÇÕES DA INTEGRAÇÃO DA DANÇA NO SISTEMA EDUCATIVO FRANCÊS OU AS AMBIGUIDADES DE UM TRIPLO POSTULADO

Em primeiro lugar, uma constatação: desde sempre, a relação da dança e do sistema educativo francês é fundamentalmente controversa. Se nossas instituições educativas jamais negaram o valor intrínseco e específico desta arte e os benefícios ou, segundo as palavras consensuais e duvidosas, o sentimento de realização que ela pode propiciar à criança, ao adolescente e, *a fortiori*, ao adulto, em contrapartida, as instituições nunca aceitaram ou mesmo consideraram integrá-la como disciplina educativa plenamente autônoma, com um estatuto igual ao de todas as outras disciplinas, não apenas as intelectuais, literárias ou científicas, mas também as práticas e artísticas. Portanto, na esfera da escola, jamais lhe foi reconhecida uma dignidade epistemológica e estética semelhante às da música e das artes plásticas. Na maioria das vezes, confinada às atividades positivas de diversão social ou, em última análise, aceita, até as últimas décadas, como forma secundária e minoritária da educação física e esportiva, quase exclusivamente feminina, a dança, ao que parece, até então só se beneficiou, no sistema educativo francês, do estatuto inferior de vassala das disciplinas propriamente corporais ou da música, da qual ela seria apenas a serva espetacular e dócil. É tão verdade que atualmente, na França, a dança figura apenas como opção do diploma de conclusão do ensino médio tecnológico F11<sup>155</sup> em música e não possui nem mesmo o direito ao estatuto mais prestigioso do diploma de ensino médio geral, concedido ao teatro e ao cinema. Ou seja, até no interior da família das artes do espetáculo, à qual ela pertence, a dança ainda não conseguiu obter o reconhecimento oficial de disciplina educativa de primeira linha, de ranking igual às suas duas artes irmãs.

Sem dúvida, tal situação parece perto de mudar ou de melhorar: o considerável crescimento da dança durante as últimas décadas e, mais particularmente, o entusiasmo que ela suscita junto aos jovens são tais que foi possível, a justo título, qualificá-la como “arte do século XX”<sup>156</sup>. Assim, num primeiro momento, acreditou-se necessário criar, no Ministério da Cultura, uma Delegação da Dança, embora ainda estreitamente subordinada à Direção Comum da Música e da Dança; em seguida, instaurar um Diploma do Estado de Professor de Dança, suplantando, com isto, uma simples patente emitida pelo Ministério da Juventude e

---

<sup>155</sup> [Nota da tradutora] Diploma equivalente à conclusão do ensino médio em ciências e técnicas do teatro, da música e da dança – até 2019, era chamado de diploma de ensino médio em técnicas da música e da dança – compõe os oito eixos do diploma de ensino médio tecnológico.

<sup>156</sup> Como indica o título da obra de Jean-Yves Pidoux: A Dança, arte do século XX?



dos Esportes e um certificado de aptidão permanente para ensinar nos conservatórios municipais; por fim, num terceiro momento e, desta vez, sob a égide conjunta do Ministério da Educação Nacional e do Ministério da Cultura, abrir, em 1989, uma nova graduação e *maitrise*<sup>157</sup> ditas “em dança”, que, desde então, passaram a ser uma Graduação em Artes do Espetáculo, com opção em dança, dando sequência e completando um Diploma de Estudos Universitários Gerais (DEUG)<sup>158</sup>, com a mesma menção oficial. Bem mais, foi me apoiando nestas três conquistas institucionais e, sobretudo, na atual importância artística da dança contemporânea, que acreditei poder demandar, e pude obter, como copresidente do Grupo Técnico Disciplinar dos Ensinos Artísticos no Ministério da Educação Nacional, a constituição de um grupo distinto e autônomo, especializado em “dança”, ao lado de todos os outros grupos artísticos especializados e, em particular, separado do da música, ao qual estava submetido. Embora uma simples inovação administrativa, trata-se, sem nenhuma dúvida, de uma brecha capital e fortemente simbólica no funcionamento do sistema educativo francês, que, deste modo, parece reconhecer a legitimidade de uma arte, por certo, louvada, mas até então marginalizada e submetida à tutela da música.

Porém, não nos deixemos enganar, esse reconhecimento ainda permanece frágil e precário, pois, do ponto de vista estritamente econômico, a dança – não mais, aliás, até menos, do que as outras artes – não garante, por meio desses diplomas, carreiras realmente sólidas. Além disto, aos olhos das instituições educativas, ela não dispõe da mesma necessidade formativa que as outras disciplinas teóricas e práticas, como testemunha sua quase ausência oficial na educação infantil e no ensino fundamental e médio: o único ensino de dança, previsto pela reforma em curso, no horário semanal das escolas primárias, efetuar-se-ia no ciclo dito dos “aprofundamentos” e, mesmo assim, de forma evasiva. Por fim, e *a fortiori*, a dança, lembremos, não possui didática constituída e reconhecida, bem como não se beneficia, nos estabelecimentos escolares, dos indispensáveis locais e equipamentos especializados.

Mas, para além das razões aparentes, que dizem sobre a relativa precariedade da dança como disciplina escolar e universitária, podemos nos interrogar, de maneira mais drástica, sobre o que realmente justifica, a um só tempo e paradoxalmente, a tradicional desconfiança de nossas instituições educativas diante desta arte e, curiosamente, a notória preocupação

---

<sup>157</sup> [Nota da tradutora] Antes da reforma ocorrida entre 2002 e 2006, a *maitrise* correspondia, no âmbito do ensino superior francês, ao diploma de conclusão de um ano de estudo após a graduação. Com a mudança, esse diploma foi anexado ao diploma de mestrado.

<sup>158</sup> [Nota da tradutora] Trata-se de um antigo diploma do ensino superior francês, correspondendo a dois anos de estudos universitários após o diploma de conclusão do ensino médio.

atual em assimilá-la, ou seja, sobre as condições de possibilidade de integrá-la ao sistema educativo francês.

Olhando bem, tal desejo implica três postulados fundamentais: o primeiro e mais evidente, é o da validade desse sistema educativo, isto é, o da garantia intrínseca que o sistema oferece para tornar, do ponto de vista axiológico, essa integração não só desejável, mas absolutamente necessária. O segundo, que é mais epistemológico e filosófico, é o da possibilidade de considerar a arte como objeto ou meio educativo, em outros termos, de fazer dela uma disciplina essencial da formação do cidadão, semelhante a todas as tradicionais disciplinas intelectuais e práticas. E, por fim, o terceiro é, *a fortiori*, o da legitimidade da assimilação da dança, apesar de sua especificidade, de uma parte, a todas as artes até então privilegiadas como artes maiores, a saber, as artes plásticas e a música; de outra, às formas de prática artística que a ela se assemelham em virtude da finalidade espetacular em comum: o teatro, o cinema, a fotografia e, mais recentemente, todas as técnicas das imagens de síntese. Três postulados que são deliberada e logicamente ocultados pelo discurso institucional, como se pode constatar ao ler os textos administrativos oficiais, uma vez que a predominante preocupação de gestão, racionalização e segurança coletiva, portanto, de homogeneização, não pode caucionar a mínima dúvida e, por consequência, considerar tais interrogações. Contudo, é da incumbência dos dançarinos, coreógrafos, artistas, filósofos e, por extensão, todos aqueles que passionalmente amam a dança e fazem dela seu campo principal de pesquisa, conceberam tais interrogações.

Interrogarei o primeiro postulado de forma ainda mais voluntária, pois lhe dediquei, há alguns anos, uma obra intitulada *Crítica dos fundamentos da educação: genealogia do poder e/ou do impoder de um discurso*, publicada pela Editora Chiron, em 1988. Como o subtítulo permite entender, para mim, tratava-se, efetivamente, de tentar analisar o processo de produção do valor da educação tal qual ela se constituiu historicamente e se cristalizou nas instituições atuais. O livro tentava responder a seguinte questão: por que, como e com quais condições é legítimo pensar, enunciar e fazer a educação do modo como nos sentimos autorizados hoje? Assim, inspirando-me no propósito de Nietzsche sobre a verdade, em *O livro do filósofo*, e na reflexão sobre o estereótipo que ele suscita em Barthes (1973, p. 69) – que sugere estudar “os progressos de sua [da verdade] solidificação, seu espessamento ao longo do discurso histórico” –, acreditei poder desvendar os efeitos perversos e as ciladas produzidas pela linhagem híbrida de modelos conceituais da educação, sedimentados historicamente numa espécie de “conglomerado herdado”, discursivo e prático, constituído por meio de nosso sistema educativo. Com efeito, é em razão do próprio caráter heterogêneo

desta herança, sobre o qual ele se funda, que seu poder é e permanece inelutável e fundamentalmente precário e ambivalente: nosso sistema educativo veicula valores instáveis e incoerentes, germes virtuais de contradição que, em médio ou longo prazo, ameaçam a sua existência e, por isso, geram seu “impoder”, no sentido proposto por Artaud, isto é, não como ausência de poder, mas como força de um vazio, irresponsabilidade de uma palavra soprada. De maneira mais precisa, e esta é a hipótese que governa minha pesquisa, nossa sociedade funciona com a ajuda de um processo latente de distorção por meio do qual, de uma parte, uma prática educativa convoca, de modo quase irresistível, um discurso que não só a enuncia, denotando-a e conotando-a, mas também, e sobretudo, que pretende justificá-la; de outra, e de forma recíproca, uma teoria educacional exige – de modo tão imperioso quanto – uma prática que pode, por certo, mostrar-se como sua ilustração, mas que funciona objetivamente como lastro normativo, instância de legitimação.

Ora, de maneira mais exata, essa explícita ou implícita tentativa fundadora mina, paradoxalmente, o sistema institucional que a suscita e crê dela se beneficiar: o sistema educacional, ao querer consolidar a infraestrutura socioeconômica que o promove, encontra, ao que parece, um efeito inverso, posto que o fundamento exibido, a justificação dada, não apenas introduz sub-repticiamente uma distância que contribui a erodi-lo, mas também desencadeia, por meio de seu próprio processo, uma dinâmica teórica e prática que multiplica as possibilidades de perversão ou de desintegração do aparelho ideológico que o sustenta e, por isso, ao mesmo tempo, torna vulnerável o poder que ele implica. O discurso educacional, de certa forma, cumpre o estágio do espelho do sistema institucional: corresponde à busca vã do Mesmo no duplo especular, do desejo de identificação na estranheza ou na alteridade contingente da História e, logo, suscita a produção inesperada de um impoder na reivindicação desenfreada do simulacro ou da ficção do poder.

Longe de carregar em si sua própria garantia, ao querer adquiri-la e se justificar, nosso sistema educacional, na acepção de Derrida da palavra, não cessa de se desconstruir, quer dizer, de desvendar objetivamente o caráter arbitrário e contingente de suas implicações. Portanto, podemos dizer que é a irracionalidade produzida pela própria tentativa de racionalização fundadora que é, talvez, a condição mais segura de sua dinâmica de simples renovação. Em resumo, no interior da estratégia especular de simulação inerente ao poder educacional, há um impoder que é dele o inverso, a um só tempo, negativo e positivo.

Assim, quer queiramos ou não, o desejo oficial de integração da arte e, *a fortiori*, da dança, tanto quanto a silenciosa desconfiança da Instituição a respeito delas, inscreve-se na profunda ambiguidade do sistema educacional e, em certa medida, a repete e a reforça. Com

efeito, a arte não é uma disciplina como as outras – literárias, científicas e técnicas –, que vem simplesmente completá-las para concluir a aquisição de uma bagagem didática, julgada indispensável para a formação do jovem cidadão: se ela possui, por certo, a aparente positividade racional de um saber-fazer e de um saber semelhante aos das outras disciplinas, a arte, por outro lado, possui, ao mesmo tempo, uma profunda negatividade irracional, pois não só ela não obedece às regras do conhecimento discursivo e, por isso, impede-o de se prolongar e de entrar em concorrência com ela, mas também constitui um desafio, uma ameaça em relação ao próprio estatuto da Razão que ela mesma desconstrói (DERRIDA, 1973)<sup>159</sup>. Ou seja, na arte, há uma estranheza ou uma alteridade intrínseca que a faz, a um só tempo, inassimilável e perigosa para a racionalidade, sem, no entanto, dela se tornar, como outrora a estética romântica considerou, uma superação utópica. A arte não é uma superação idílica e salvadora da Razão, mas a reveladora de suas profundas ambivalência e fragilidade, de sua crise essencial, e, de forma paradoxal, é a exploração original da força criadora, do dinamismo que ela, a Razão, engendra. A arte, de certa forma, é a experiência explosiva da vulnerabilidade de nossa condição humana como corporeidade linguageira e da potência ilimitada que ela emana.

Longe de se reduzir, como se costuma repetir de bom grado, à promoção do Belo, a experiência artística, ao contrário, é a experiência do questionamento de todos os valores estabelecidos. É o que muito bem resumiu Marc Le Bot (1989), num artigo publicado na revista *Traverses*:

a característica da arte se deve a isto aqui: comparada ao saber, aos julgamentos de verdade e de erro, a arte é a experiência do enigma; comparada aos julgamentos morais, ela é a experiência da ambivalência; comparada aos julgamentos de beleza e de feiura, por meio dos quais se marcam uma atração afetiva ou uma repulsão, ela é a experiência do Outro em sua alteridade, que não é nem bela, nem feia: que é. A arte é a pira sacrificial dos valores. A relação ao real que ela institui, caso seja preservado o que toda coisa possui de secreto, é propriamente sacra (LE BOT, 1989, p. 70, tradução nossa).

Ou seja, como sublinha o autor, a arte não é serva da tripla axiologia que rege o mundo dos valores – lógica, ética e estética (no sentido tradicional da palavra) – mas, ao contrário, tem como função ou destino desconstruí-los, desestabilizando-os, restituindo a dimensão arbitrária de suas fundações.

E tem mais, essa desestabilização não é exclusivamente axiológica, quer dizer, situada apenas na esfera das finalidades: ela se dá, ainda mais radicalmente, no processo material do

---

<sup>159</sup> Ver também: MENKE, C. *La souveraineté de l'art: l'expérience esthétique après Adorno et Derrida*. Paris: Armand Colin, 1993.

ato artístico, isto é, na dinâmica sensorial que o subtende e move. Como muito bem observou Anton Ehrenzweig (1976), em seu livro *A ordem oculta da arte*, a criação artística só é possível por meio de uma transgressão das compartimentações ou clausuras dos territórios respectivos de cada sensação, engendradas por uma espécie de “*scanning*” ou varredura inconsciente, que, para além do mecanismo disjuntivo e superficial do funcionamento de nossos órgãos, provoca também uma visão conjuntiva e serial profunda, não focalizada e indiferenciada. Isto é, o artista é aquele que explora a riqueza imaginária das relações transversais do espectro sensorial, ou melhor, que devolve à sensação sua força ilimitada, ou, ainda, segundo a feliz fórmula de Valéry (1960, p. 1342), que promove “o infinito estético”, no sentido etimológico da palavra.

Por conseguinte, cada arte é apenas uma modulação específica da banda sensorial espectral por meio da ênfase numa das sete tonalidades qualitativas e espaço-temporais que a constitui fundamentalmente: a picturalidade, a plasticidade, a fragrância, o sabor, a musicalidade, a teatralidade e, por fim, aquela, de predominância cinestésica e temporal, que chamei de “a orquesalidade” (referindo-me à palavra grega *orchésis*, que designa a dança). Ora, de modo preciso, a corporeidade dançante parece levar ao seu paroxismo o trabalho de desconstrução inerente a todas as outras artes: se ela se diversifica em múltiplas práticas históricas e culturais, que, como tais, são objeto de aprendizagens específicas, racionalmente codificadas e tradicionalmente herdadas, em contrapartida, ela permanece sendo uma experiência irracional, duplamente subversiva por natureza: de uma parte, sem dúvida, pelo fato de ser animada por uma intenção artística que, como vimos, transgride, a um só tempo, a ordem dos valores estabelecidos e o uso convencional e utilitário do campo sensorial; de outra, e sobretudo, como insaciável desejo de mudança ou, segundo Valéry (1960, p. 165, 169, 171), como “embriaguez de suas próprias metamorfoses”. A dupla subversão imanente à dança é a mesma do “jogo aleatório e paradoxal da tecedura e destecedura da temporalidade” (BERNARD, 1990, p. 70), por meio do qual a corporeidade do dançarino não cessa de se dissolver e se reconstituir na sucessão de seus instantes, sob a enganosa aparência visível da forma anatômica una e identificável.

Portanto, compreendemos o porquê que, *a fortiori*, essa dupla subversão, à primeira vista, só pode perturbar e ameaçar o mecanismo institucional de reprodução e, por isto, de perenização de nosso sistema educacional: não há como a dança não se mostrar uma atividade selvagem, pulsional, imaginária e, como tal, incontrolável. Porém, ao mesmo tempo, depois de realizar a análise crítica do processo histórico de constituição desse sistema, desvendando seu caráter arbitrário e contingente – o jogo especular que o trabalha e marca seu impoder –,

não podemos nos furtar de interrogar o estranho e paradoxal parentesco que move, de maneira radical, o desejo, a um só tempo, de educar, criar artisticamente e, mais particularmente, dançar, uma vez que este desejo é o sintoma de nossa precariedade, quer dizer, da temporalidade da condição humana do corpo enunciador, isto é, de uma corporeidade cujo ser é apenas o produto de uma simulação permanente. Como diz Nietzsche (1938, p. 129-130) - e, em *O racionalismo aplicado*, Bachelard (1949, p. 67) nos lembra-, o Homem é “um animal que necessariamente simula”.

A dança, mais do que todas as outras artes, é reveladora da ambiguidade radical e originária de nossa natureza temporal. Assim, e isto será minha conclusão, querer integrá-la ao nosso sistema educacional, submetê-la às aparentes racionalidade e normatividade de suas estruturas e de seu funcionamento, não seria, como alguns poderiam acreditar, correr o risco de aliená-la numa forma padronizada e instrumental, que, paradoxalmente, traduziria a hegemonia do poder do sistema institucional, mas, muito pelo contrário, e de forma ambígua, seria correr o risco de permitir e acelerar a desconstrução deste sistema, a fim de restituir, ao imaginário e à sensorialidade, o papel essencial e primordial de força motriz, que, no processo educacional, é e deve ser realmente o seu. Pelo menos, é meu desejo mais urgente para o futuro e o que pessoalmente espero.

**REFERÊNCIAS**

- BACHELARD, G. *Le rationalisme appliqué*. Paris: PUF, 1949.
- BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva: 2006.
- BERNARD, M. Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine. *In*: PIDOUX, J.-Y. *La danse, art du XXème siècle?* Lausanne: Payot Lausanne, 1990. p. 70.
- DERRIDA, J. *Positions*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.
- EHRENZWEIG, A. *L'ordre caché de l'art = A ordem oculta da arte*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.
- LE BOT, M. Ni beau, nilaid. *Traverses*, n. 47, 1989.
- NIETZSCHE, F. *Considérations inactuelles*. Paris: Aubier, 1938.
- PIDOUX, J.-Y. *La danse, art du XXème siècle?* Lausanne: Payot Lausanne, 1990.
- VALÉRY, P. *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1960. v. 2.