

DA DANÇA *FANTASMATA*: CALEIDOSCÓPIO DO CORPO

Rosa Cristina Primo Gadelha, doutora em Sociologia pela UFC

Nos primeiros meses do ano de 2003 uma vídeo-instalação de Bill Viola, intitulada *Passions*, no Getty Museum de Los Angeles, deslocou o espectador de uma intervenção meramente retiniana, para ser vivenciada com o corpo. Viola havia trabalhado sobre o tema da expressão das paixões, codificadas no século XVII por Charles Le Brum e retomadas no século XIX sobre as bases científicas-experimentais de Duchenne de Boulogne e Darwin. À primeira vista, as imagens no écran pareciam imóveis, mas alguns segundos depois elas começavam quase imperceptivelmente a se moverem. O espectador se dava conta, então, que na realidade as imagens estavam sempre em movimento e que a extrema lentidão da projeção, dilatando o momento temporal, fizeram com que parecessem imóveis.

O tempo, que tão eloqüentemente se desvenda nesse “registro cinético”, exige uma atenção na qual não somos mais habituados. Se, como mostrou Walter Benjamin, a reprodução da obra de arte se contenta com um espectador distraído, o vídeo de Viola força ao contrário o espectador a uma espera e a uma atenção singular, na qual o corpo solicita um estado de presença diferenciada, intensa, concentrada, amplificada. Tanto assim que um espectador ausente desse corpo, certamente se sentirá obrigado a rever o vídeo desde o começo.

Aquilo que escapa à percepção trivial, aquilo que a visão comum mal chega a notar, parece instalar-se aí no centro de *Passions*: irradiando da infinidade de pequenas percepções vibrações de uma evidência macropceptiva; fazendo o espectador mergulhar num mundo de escala ampliada onde o infinitesimal e o intersticial se tornam tangíveis e imediatos. Em *Passions* o passado e o futuro, a impermanência e o permanente, a irreversibilidade e o que sempre retorna não são dimensões contraditórias e incompatíveis. O tempo entra em cada momento do tempo que passa.

Com efeito, cada instante, cada imagem em *Passions*, parece antecipar virtualmente seu desenvolvimento futuro e recordar os gestos precedentes – num movimento que comporta em si a força do tempo: um tempo como forma inalterável do que muda. Talvez por isso

Giorgio Agamben tenha proposto uma definição específica para os vídeos de Viola a partir da inserção do tempo nas imagens, e não ao contrário, a partir da inserção das imagens no tempo.

Como uma imagem pode carregar em si o tempo? Que relação existe entre o tempo e as imagens? Partindo dessas questões, Agamben chega à dança através de Domenico da Piacenza, mestre da corte italiana que por volta dos anos de 1435 e 1436 escreveu um dos primeiros tratados, intitulado *De arte saltandi et choreas ducendi* (sobre a arte de dançar e dirigir coros), no qual invoca a autoridade de Aristóteles para pensar a dança como um duplo de esforço e inteligência. No tratado Domenico enumera seis elementos fundamentais da arte: métrica, memória, comportamento, percurso, aparência e “*fantasmata*”. Este último elemento, Agamben identifica como sendo absolutamente central e o define como uma parada súbita entre dois movimentos, contraindo virtualmente em sua própria tensão interna a medida e a memória da série coreográfica inteira. (AGAMBEN, 2004: 40).

Apesar da dificuldade em compreender a origem desse elemento constitutivo da dança, levando historiadores a suprimirem “*fantasmata*” – como Paul Bourcier, que assinala apenas cinco elementos no tratado de Domenico – tal concepção deriva da teoria aristotélica sobre a memória e reminiscência, que teve influência determinante na Idade Média e no Renascimento. Nela, Aristóteles vê a filosofia ligada estreitamente à memória e imaginação, fazendo-o afirmar que “só as criaturas vivas que são conscientes do tempo podem lembrar, e elas fazem isso com aquela parte que é consciente do tempo, ou seja, com a imaginação”. (AGAMBEN, 2004: 41). A memória, nesse sentido, não é possível sem uma imagem (fantasma), que é uma afecção, um *phatos* da sensação ou do pensamento. Nesse sentido, Agamben ressalta que a imagem mnemônica é sempre carregada de uma energia capaz de mover e perturbar o corpo.

A dança é então, para Domenico, essencialmente uma operação conduzida pela memória, uma composição de fantasmas numa série temporalmente e espacialmente ordenadas. Com efeito, o lugar da dança, segundo Agamben, não é no corpo e em seu movimento, mas na imagem como pausa não imóvel, junção de memória e energia dinâmica. “Isto significa que a essência da dança não é mais o movimento – mas o tempo”. (AGAMBEN, 2004: 42).

Essa tenção dinâmica, cuja imagem carrega em si o tempo, remonta à origem do cinema, nas fotos de Marey e de Muybridge. Como também nos direciona a Walter Benjamin,

cuja concepção de experiência histórica se faz pela imagem, e as imagens são elas mesmas carregadas de história. As rugas e dobras do corpo são inscrições deixadas pelas paixões. No passado do corpo, o presente é prefigurado, assim como no presente há um tanto de passado.

Em se tratando do corpo do bailarino, uma temporalidade provisória produz uma outra temporalidade provisória. A primeira característica engendra outra. Ele se constitui segundo os elementos que os faz e desfaz, os transformando sem cessar. Trata-se de um conjunto de elementos heterogêneos que se reencontram, se interferem ao redor, com o corpo e pelo corpo. O agenciamento-dança opera na maquinaria de cada corpo: junto às praticas que fazem à dança contemporânea criação contínua de novas estratégias temporais.

Em dança, movimento, imagem, forma do corpo se agenciam sobre um mesmo plano. As imagens tocam os corpos porque elas intervêm sobre o “plano dos corpos”. Esse plano não é uma espécie de superfície corporal. Ele é ao contrário, profundo, denso, espesso. O plano dos corpos indica uma perspectiva do corpo diferenciado do “plano de representação” dos corpos. O plano de representação dos corpos é distante do corpo. É o caso, por exemplo, do esquema anatômico, que instaura um plano de representação dos corpos constituído sobre o modelo do cadáver.

O corpo anatômico, decomposto de maneira objetiva é reduzido a uma simples soma ou agenciamento mecânico de partes, um agregado articulado de órgãos. Com efeito, o plano de representação fixa e organiza o corpo. Já o plano do corpo é um plano de consistência que ignora as diferenças de níveis. Ignora toda diferença entre artificial e natural. Ignora a distinção de conteúdos e de expressões. O plano dos corpos é imanente, é constituído de relações de movimento e repouso, de rapidez e lentidão entre os elementos formados. É um plano não estruturado e organizado, um plano de proliferação, de povoamento, de contágio – onde se reencontram as multiplicidades intensivas que produzem essas mesmas relações de movimento/repouso, de rápido/lento...

Nesse sentido, todo agenciamento de dança se coloca a priori na imanência dos corpos. O meio a partir do qual pulsa o agenciamento da dança é o plano dos corpos que é imanente e primeiro com relação aos esquemas de representação. A dança é salto, corrida, impulso e suspensão, volta e inversão do corpo. Ela se manifesta concretamente nos músculos tensos, no peso, nas massas corporais tônicas ou descontraídas. As articulações se dobram, a coluna vertebral serpenteia. Para José Gil, a dança trabalha com tensões, rupturas, lentidão,

rapidez, cruzamento e modulações de intensidades, dobraduras, choques e conjunções espaciais. Assim, podemos considerar uma coreografia como uma dramaturgia de forças. Para que haja movimento, é necessário forças em presença. Trata-se de um plano de forças e de relações de forças. Essas forças entram em relação de composição.

Todo movimento dançado se constitui e se dá a ver através de um campo dinâmico de forças corporais. Michel Bernard em sua análise da sensação em dança contemporânea enfatiza que “o movimento executado do bailarino é sempre o prolongamento ou a força visível, a parte emergida do que produz e trabalha o processo imanente do sentir”. (BERNARD, 2001: 120). Pelo movimento dançado, a produção das sensações torna-se visível, nos mostrando o jogo de forças subjacentes e imanentes aos corpos-dançantes. Para Laurence Louppe, a dança contemporânea realiza o trabalho inconcebível de dar existência ao invisível, a rede impalpável das relações entre os corpos. Criar, nessa ótica de agenciamento da dança contemporânea, é pois tornar visível as forças do corpo no corpo: não é tornar o visível, mas tornar visível, segundo a fórmula de Paul Klee: não apresentar o visível, mas tornar visível.

Se a dança contemporânea tem a particularidade de explicitar o trabalho das forças, é possível generalizar essa característica a todo agenciamento da dança. É nesse caso que podemos compreender a afirmação de Deleuze: “em arte, na pintura, como na música, não se trata de reproduzir ou de inventar as formas, mas de captar as forças”. (DELEUZE, 1969: 57).

Contudo, dança clássica e dança contemporânea não são somente dois estilos que fazem dançar de diferentes maneiras quem seriam semelhantes. Trata-se de dois agenciamentos de dança diferentes que colocam em jogo corpos-dançantes diferentes. Uma bailarina clássica não tem o mesmo alinhamento postural que uma bailarina contemporânea. Mais ainda: a prática das pontas transforma a musculatura e desloca sensivelmente o eixo do corpo. Existe, pois, um corpo dançante clássico e um corpo-dançante contemporâneo. Encontramos essa idéia em Laurence Louppe que descreve “corpo-Humphrey”, o “corpo-Graham”, o “corpo-Holm” através das diferentes técnicas pontuadas por esses coreógrafos: Doris Humphrey, Martha Graham, Hanya Holm. Os historiadores consideram a dança moderna ou contemporânea “começando sempre pela invenção de um corpo singular, irreduzível”. (LOUPPE, 2004: 71).

Frédéric Pouillaude, em um texto onde discute a contemporaneidade da dança, revela uma temporalidade do corpo dançante como “um presente da eternidade” (POUILLAUDE, 2004:12) – uma interioridade. Ou seja, presenciar um corpo dançante nos leva a uma experiência intratemporal, uma compreensão imediata do tempo – sobretudo o tempo em sua dimensão de “contemporaneidade”, que não designa aqui uma figura histórica, uma época, mas estrutura temporal: “uma simultaneidade neutra e uma coexistência contingente” (POUILLAUDE, 2004:11). Nesse sentido, mesmo em repetição, o corpo dançante aparece cada vez como primeira vez, cada vez como a última, cada vez como primeira-última vez.

Detidos no instante, a parada súbita entre dois movimentos – conforme a definição *fantasmata* de Agamben – enuncia sempre um acontecimento por vir, portanto ausente. Porque não foi visto, tornou-se imaginação (fantasma), espaço de imagem que abre a passagem do dentro ao fora (do corpo na dança e em *Passions*), atribuindo, assim, ao espaço interno, agora retido, a função de meio de todas as passagens e articulações de espaços internos e externos. O fantasma como sombra branca, película quase transparente encobrindo o visível retido no instante, paradoxalmente é condição de possibilidade da visão: imagem como pausa jamais imóvel, tornando visível as forças do corpo em corpo.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. “Image et mémoire: écrits sur l’image, la danse et le cinema”. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.

_____. “Si la danse est une pensée” in “& la danse”. Paris: Jean-Michel Place, 1992.

BERNARD, Michel. “De la création chorégraphique”. Paris: Centre National de la danse, 2001.

BOURCIER, Paul. “História da dança no ocidente”. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CUNHA E SILVA, Paulo. “O lugar do corpo: elementos para uma cartografia fractal”. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

_____. “O corpo que dança: uma abordagem bioestética do movimento”. In TÉRCIO, Daniel (Org.). Continentes em movimento: atas da conferência O

encontro de culturas na história da dança. Oeiras – Portugal. Faculdade de Motricidade Humana, 1999.

DELEUZE, Gilles. “Différence et répétition”. Paris: P.U.F, 1969.

_____. “Foucault”. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____, PARNET, Claire. “Diálogos”. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

_____. “A imagem-tempo”. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. “Bergsonismo”. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. “Cinema I – L’image-mouvement”. Paris: Flammarion, 1977.

_____. “Francis Bacon: lógica da sensação”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. GUATARRI, Félix. “Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia”. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, Col. TRANS, v.3.

_____, GUATARRI, Félix. “O que é a filosofia”. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992, Col TRANS.

GIL, José. “O corpo paradoxal”. In GADELHA, Sylvio (Org). Nietzsche e Deleuze – que pode o corpo. Ed. Relume Dumará, Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. p. 131-147.

_____. “O espaço interior.” Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____. “Movimento total: o corpo e a dança”. Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

_____. “Metamorfoses do corpo”. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.

_____. “Corpo”. In: Enciclopédia Einaudi: soma/psique. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995, v. 32.

_____. “A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia”. Lisboa: Relógio D’Água, 1996.

_____. “Monstros”. Lisboa: Quetzal, 1994.

_____. “La danse naissance d’un mouvement de pensee”. Colloque Gestes de l’Histoire – influence de la danse organisé dans la “Carte blanche à Karine Saporta”. Festival d’Avignon, 1988, p. 71-77.

LOUPPE, Laurence. “Poétique de La danse contemporaine”. Bruxelas: Contredanse, 2004.

POUILLAUDE, Frédéric. “Scène et contemporaine” in Rue Descartes n° 44 “Penser la danse contemporaine”. Paris: PUF, 2004.