

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

CORPOGRAFIAS EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

ROSA CRISTINA PRIMO GADELHA

FORTALEZA – CE
2010

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES – CH
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
DOUTORADO**

CORPOGRAFIAS EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC) como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor

Orientador: Prof. Daniel S. Lins, Dr.

Fortaleza – CE
2010

Essa tese foi submetida a uma banca examinadora constituída junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (Mestrado e Doutorado) da Universidade Federal do Ceará (UFC) como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor, outorgado pela Universidade Federal do Ceará, e encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca Universitária da referida instituição.

A citação de qualquer trecho desta tese é permitida desde que seja feita em conformidade com as normas da ética científica.

ROSA CRISTINA PRIMO GADELHA

Tese aprovada em: _____ de maio de 2010

PROF. DANIEL S. LINS, Dr.
Orientador e Presidente da Banca Examinadora

PROF^A ISABELLE LAUNAY, Dra.
Co-orientadora

PROF. ÉCLAIR ANTONIO ALMEIDA FILHO, Dr.

PROF. FERNANDO RIBEIRO DE MORAES BARROS, Dr.

PROF^A SYLVIA BEATRIZ BEZERRA FURTADO, Dra.

PROF^A ADA BEATRIZ GALLICCHIO KROEF, Dra.

EPÍGRAFES

Le sens est le produit d'une interaction entre l'artiste et le regardeur, et non pas un fait autoritaire. Or, dans l'art actuel, je dois, en tant que regardeur, travailler à produire du sens à partir d'objets de plus en plus légers, incernables, volatiles. Là où le décorum du tableau offrait un cadre et un format, nous devons souvent nous contenter de fragments. Ne rien ressentir, c'est ne pas travailler suffisamment.

Nicolas Bourriaud

O corpo é uma espécie de escrita viva no qual as forças imprimem vibrações, ressonâncias e cavam caminhos. O sentido nele se desdobra e nele se perde como um labirinto onde o próprio corpo traça os caminhos

Daniel Lins



Xavier Le Roy: *Self-Unfinished*

DEDICATÓRIA

Ao Ernesto e Arthur, com todo meu afeto e admiração,

Ao João e Almisa, Cecília e Osvaldo, Tasso e Aldaísa,

Aos meus queridos e maravilhosos irmãos,

Junior

Elisângela

Juliano

Júlio

e

Fernando

Ao amor e à alegria, que nunca perdi de vista, nesse tempo de solidão.

AGRADECIMENTOS

Aos “Gadelha”, pela força, apoio e serenidade que me trouxeram nos momentos difíceis;

Ao meu orientador, Daniel Lins, por me seguir nesse percurso com atenção, valiosas sugestões e por valorizar minhas iniciativas;

Ao Armando Menicacci, pela acolhida na Paris VIII, pela generosidade e pela injeção *do intensivo* na tese;

Aos meus professores, pelas questões que suscitaram em mim;

A Isabelle Launay, pelo rico aprendizado;

Aos colegas intercessores da “pós”, em “Paris” e em Fortaleza;

Ao Ernesto, por ter me acompanhado nesse difícil 2008 com uma paciência zen;

A todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram de modo a tornar possível a realização desse trabalho;

A CNPQ, CAPES e FUNCAP, por ter me agraciado com uma bolsa de estudos, pelo estímulo e boa vontade, sem os quais essa tese não se realizaria.

SUMÁRIO

SUMÁRIO	7
RESUMO	10
RÉSUMÉ	11
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	COMO PENSAR A DANÇA CONTEMPORÂNEA?.....27
1. A dança contemporânea: um agenciamento heterogêneo.....	28
1.1 O cruzamento de diferentes práticas.....	32
1.1.1 As práticas corporais.....	32
1.1.2 A prática da linguagem.....	33
1.1.3 A prática cênica.....	34
1.2 O cruzamento das artes.....	35
1.3 A dança: um agenciamento.....	38
1.3.1 Heterogeneidade do agenciamento.....	38
1.3.2 Flexibilidade do agenciamento.....	39
1.3.3 Questões do agenciamento.....	40
2. A dança e o plano dos corpos.....	42
2.1 A dança é corpo.....	42
2.1.1 O corpo: matéria da dança.....	42
2.1.2 O problema da visualização do corpo.....	43
2.2 O plano dos corpos.....	44
2.2.1 O imaginário da kinesiologia.....	44
2.2.2 Imaginário e sensório-motricidade.....	45
2.2.3 Plano dos corpos/plano de representação dos corpos.....	46
2.2.4 Toda dança está sobre o plano dos corpos.....	48
2.3 A dança: apresentação das forças corporais.....	49
2.3.1 Movimento e relações de forças.....	49
2.3.2 Tornar visível e apresentar o visível.....	50
2.3.3 Agenciamento e território.....	51
3. A dança produtiva de corpos-dançantes.....	52
3.1 Dança clássica e dança contemporânea: dois corpos-dançantes diferentes.....	52
3.2 Dança e produção imanente do corpo-dançante.....	52
3.2.1 Um corpo espinosista em jogo.....	53
3.2.2 Produção imanente de um mapa de intensidades.....	54
3.2.3 produção do corpo-dançante.....	55
Conclusão: agenciamento de dança e corpo-dançante.....	57

CAPÍTULO 2 O CORPO-DANÇANTE, TERRITÓRIO DE CRIAÇÃO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA.....60

1. A singularidade do corpo dançante: lugar de criação da dança contemporânea.....	61
1.1 <u>O problema do corpo-instrumento: gênese da singularidade corporal</u>.....	61
1.1.1 O corpo-instrumento da dança clássica.....	61
1.1.2 Crítica do corpo-instrumento.....	63
1.2 <u>A incorporação: relação pedagógica e produção de corpos</u>.....	64
1.2.1 Incorporação da dança contemporânea: a lógica da singularidade.....	65
1.2.2 Corpo e corporeidade.....	67
1.3 <u>Singularidade do corpo-dançante: a matéria corporal como força estética</u>.....	68
1.3.1 Porosidade e instabilidade da corporeidade dançante.....	69
1.3.2 Singularidade corporal: o lugar de criação da dança contemporânea...70	
2. As forças corporais: terriço de criação da dança contemporânea.....	72
2.1 <u>Reintensificação do corpo-dançante contemporâneo</u>.....	72
2.1.1 Ocultação das forças corporais no agenciamento da dança clássica...72	
2.1.2 Reintensificação do corpo-dançante.....	74
2.2 <u>Exemplos de apresentação das forças</u>.....	75
2.2.1 Fall and Recovery de Doris Humphrey.....	75
2.2.2 A exploração da respiração: tornar audíveis as forças.....	76
2.2.3 O solo, o espaço... segundo François Raffinot.....	78
2.3 <u>As forças como campo de criação da dança contemporânea</u>.....	79
2.3.1 As forças corporais: das forças afetivas.....	80
2.3.2 As forças “capturadas” do corpo-dançante.....	82
2.3.3 Captura, agenciamento, apresentação das forças corporais.....	83
3. A Improvisação: “linha de criação” da dança contemporânea.....	86
3.1 <u>A improvisação: traço determinante do agenciamento dança contemporânea</u>.....	86
3.1.1 O que escapa à improvisação.....	86
3.1.2 A improvisação: bascular o agenciamento de dança contemporânea...88	
3.1.3 A improvisação: traço essencial do agenciamento dança contemporânea.....	89
3.2 <u>Lugar e papel do corpo-dançante na improvisação</u>.....	90
3.2.1 O “deixar-se tomar”: por uma nova presença do corpo.....	90
3.2.2 O devir-corpo do bailarino-improvisador: à lógica corporal.....	92
3.3 <u>A improvisação como um vetor de criação na dança contemporânea</u>.....	94
3.3.1 Lógica corporal e criação de dança.....	95
3.3.2 Improvisação: território e desterritorialização.....	99
3.3.3 O corpo-dançante: produtivo/criativo do agenciamento dança contemporânea?.....	102
Conclusão: corpo-dançante contemporâneo, território de criação da dança contemporânea.....	106

CAPÍTULO 3	O CORPO-DANÇANTE CONTEMPORÂNEO, POR UMA NOVA CONCEPÇÃO DE CORPO?.....	109
1. O corpo-dançante contemporâneo e o espaço do corpo.....		110
1.1 <u>O corpo-dançante contemporâneo: um corpo expansivo</u>.....		110
1.1.1 O espaço do corpo-dançante.....		110
1.1.2 O espaço do corpo-dançante: um espaço liso?.....		112
1.1.3 Diferentes jogos de território de dança.....		116
1.2 <u>O corpo-dançante contemporâneo: um corpo movente</u>.....		122
1.2.1 A small dance de Steve Paxton: descoberta de um corpo sempre em movimento.....		122
1.2.2 Pensar a partir do movimento: por uma ontologia do movimento.....		124
1.2.3 Paradoxo da dança: o corpo tem uma realidade?.....		125
2. O corpo-dançante contemporâneo e as multiplicidades do corpo.....		129
2.1 <u>O corpo-dançante contemporâneo: um corpo-memória</u>.....		129
2.1.1 O estado de corpo: a quarta dimensão do corpo-dançante?.....		129
2.1.2 O corpo-dançante: pesquisando suas múltiplas virtualidades.....		132
2.1.3 O corpo-dançante contemporâneo: um corpo-múltiplo.....		139
2.2 <u>O corpo-dançante contemporâneo: um corpo em devir</u>.....		142
2.2.1 A dança contemporânea: investigação de possíveis corporais.....		142
2.2.2 A dança contemporânea e a concepção essencialista do corpo.....		146
2.2.3 Potências de dança do corpo-dançante contemporâneo.....		147
Conclusão: o corpo-dançante contemporâneo, um acontecimento do corpo.....		150
CAPÍTULO 4	DISPOSITIVO XAVIER LE ROY.....	152
1. Passagens.....		152
2. Dispositivo.....		161
2.1 A cena como laboratório do visível.....		171
2.2 O corpo como figura.....		183
2.3 Do <i>plateau</i> à cena.....		200
2.4 A agitação do visível.....		208
CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA ESTÉTICA DO CORPO SEM ÓRGÃOS.....		222
BIBLIOGRAFIA.....		227

RESUMO

Esse trabalho de pesquisa tem por objetivo problematizar as relações entre a dança contemporânea e suas corporeidades. Tendo em vista que na dança contemporânea o corpo ocupa um lugar central, notadamente na criação em dança, não sendo nem objeto, nem determinado por um sujeito, mas tornando-se ele mesmo “sujeito de sua dança”, busca-se tomar a noção de “corpo-dançante contemporâneo” em diversas dimensões conceituais. Daí corpografias, como mapas de intensidades, cujos lugares trabalhados pela dança contemporânea se definem como uma tentativa de mostrar outros corpos do corpo.

Nesse sentido, a primeira parte do trabalho engendra-se numa base teórica para refletir o corpo na dança contemporânea a partir do conceito de “agenciamento”. A questão será assim direcionada a buscar o lugar particular que ocupa o corpo-dançante no agenciamento contemporâneo. Diferentes razões tomarão o tempo de examinar o corpo-dançante como centro do ato criativo na dança contemporânea. Mais largamente, trata-se de mostrar como pela dança, o corpo pode atingir um estado criativo. A segunda parte, portanto, tem como intuito pensar o corpo-contemporâneo como seu território de criação, como prática do corpo.

Na terceira parte, busca-se mostrar como esse corpo-dançante, pelos seus movimentos e qualidades de corpos, perturba a idéia de corpo conhecida habitualmente através das noções de espaço e de tempo. Esse corpo que recusa a organização no organismo, se afirmando como vibração, é analisado enfim na última parte. Aí, *Self-Unfinished*, trabalho coreográfico de Xavier Le Roy, conduz a uma inversão da imagem do corpo orgânico: perversão da fisionomia, do lugar das coisas, da função dos órgãos, do excesso e do defeito das partes. Trata-se de corpografias traçadas como o contrário da ação, o aspecto ignorado do espaço, o reverso de nossas esperas, o oposto do que deve ser visto. Uma obra coreográfica que desestabiliza a geografia corporal, agitando as lógicas espaciais e ópticas, bem como constituindo um público que se confronta com uma realidade conflituosa, nele se fazendo corpografias em deslocamentos.

RESUMÉ

Ce travail de recherche a comme objectif mettre en question les rapports entre la danse contemporaine et ses corporalités. En tenant compte que dans la danse contemporaine le corps occupe une place centrale, notamment dans la création en danse, n'étant ni objet, ni déterminé par un sujet, mais en se rendant lui-même « sujet de sa danse », nous cherchons à comprendre la notion de « corps-dansant contemporain » dans des diverses dimensions conceptuelles. Dont la notion de *corpographies*, en tant que cartes d'intensités, où les places travaillées par la danse contemporaine se définissent comme une tentative de montrer les autres corps du corps.

Dans ce sens, la première partie de ce travail se construit sur une base théorique pour réfléchir sur le corps dans la danse contemporaine à partir du concept « d'agencement ». La question ici est de chercher la place particulière qu'occupe le corps-dansant dans l'agencement contemporain. Différentes raisons mènent à examiner le corps-dansant comme centre de l'acte créatif dans la danse contemporaine. Plus largement, il s'agit de montrer comment par la danse, le corps peut atteindre un état créatif. La seconde partie, cherche à penser le corps-contemporain comme étant son territoire de création, comme pratique du corps.

Dans la troisième partie, nous voulons montrer comment ce corps-dansant, par ses mouvements et qualités de corps, bouleverse l'idée de corps connue habituellement à travers les notions d'espace et de temps. Ce corps qui refuse l'organisation dans l'organisme, tout en s'affirmant comme vibration, sera analysé enfin dans la dernière partie. Ici, *Self-Unfinished*, travail chorégraphique de Xavier Le Roy, conduit à une inversion de l'image du corps organique: perversion de la physionomie, de la place des choses, de la fonction des organes, de l'excès et du défaut des parties. Il s'agit de corpographies tracées comme le contraire de l'action, l'aspect ignoré de l'espace, le revers de notre attente, l'opposé de ce que doit être vu. Une oeuvre chorégraphique qui déstabilise la géographie corporelle, tout en agitant les logiques spatiales et optiques, ainsi qu'elle constitue un public qui se confronte à une réalité conflictuelle, en y faisant des *corpographies* en déplacements.

INTRODUÇÃO

Nos primeiros meses do ano de 2003 uma vídeo-instalação de Bill Viola¹, 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

¹ Bill Viola é um videoartista estadunidense. Começou sua carreira na década de 1970 com trabalhos no Everson Museum em Syracuse, Nova York. Foi influenciado por artistas como Nam June Paik, Bruce Nauman e Peter Campus. Seus trabalhos em vídeo consistem em instalações, vídeos e performances, sendo marcados por um uso transparente do aparato videográfico, um controle e entendimento complexo do tempo, e por um inventivo uso do som. A audiovisualidade em Viola é sustentada por uma linguagem fisiológica, um evento e não mais um objeto, desde que em constante mutação. Trata-se de uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um “irracional” que liga um ao outro, sem formarem um todo – dissociação essa que demanda, por parte do espectador, um contínuo esforço para associar (o que está dissociado) e para tanto não há apenas um caminho nem uma fórmula pronta e acabada. Viola restitui ao espectador não apenas o espaço, mas o tempo. O espaço não é apenas aquele que poderíamos alcançar com o auxílio de nossa memória, mas aquele para o qual necessitamos fazer um esforço por construir. Bill Viola soma em sua biografia estudos de música e design acústico, realizando elaboradas instalações onde o sonoro exerce forte papel espacializador – espaços múltiplos, mas também temporalidades diversas.

infinidade de pequenas percepções vibrações de uma evidência macroperceptiva; 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. Mais especificamente, Bill Viola não trabalha com a dualidade passado e futuro. Centra-se no tempo do movimento e não em um regime de tempo cronológico.

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, G. 2004, p. 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, G. 2004, p. 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, engendrando suas próprias memórias, “o inconsciente que se diz da e pela consciência” (LINS, Daniel. 2004b, p. 65), memória em sua energia dinâmica. “Isto significa que a essência da dança não é mais o movimento – mas o tempo”. (AGAMBEN, G. 2004, p. 42).

Essa tensão 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*. A *ética* espinosista, em sua teoria dos afetos, encontra aqui sua atualidade, pois, para ele, um afeto não se reduz nem a uma paixão nem a uma ação da mente. O afeto possui ao mesmo tempo uma realidade física e uma realidade psicológica. Implica portanto uma dimensão corporal, fundada sobre a associação das imagens no corpo, e uma dimensão mental, fundada sobre o encadeamento das idéias na mente. O afeto engloba ao mesmo tempo uma afecção do corpo e a idéia desta afecção. 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 o 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 – enquanto agenciamento de práticas diversas em conjunção no corpo-dançante, como veremos no primeiro capítulo – opera na maquinaria de cada corpo: junto às práticas 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 – enquanto energia potencial vital, *no mais profundo da pele*, conforme Deleuze (2003, p. 106) – 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. Sobre isso, Daniel Lins lembra:

No fundo, o homem está sempre em devir! Nunca é, pois, uma autoconstrução terminada. Um homem concluído seria apenas um modelo de homem, um homem morto! Um soldadinho de chumbo! Um filósofo múmia em guerra contra o sorriso, o brincar e a leveza. Um pensador do Estado. Para o Estado! Um bom rapaz! Uma boa moça cujo pensamento não faz mal a ninguém. Não se trata mais de pensar, todavia de acalmar, dopar, “ajudar”, “salvar”; confundir pois, o pensamento com a opinião... (LINS, D. 2009, p. 10).

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, repouso, rapidez, lentidão entre os elementos formados. É um plano não estruturado e organizado, supõe o próprio plano em devir, portanto um plano dançarino, 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, M. 2001, p. 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 visíveis 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, G. 1969, p. 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 contemporâneo². Encontramos essa idéia em Laurence Louppe que descreve o “corpo-Humphrey”, o “corpo-Graham”, o “corpo-Holm” através das diferentes técnicas pontuadas por esses coreógrafos: Doris Humphrey, Martha Graham, Hanya Holm. Alguns teóricos consideram a dança moderna ou contemporânea “começando sempre pela invenção de um corpo singular, irreduzível”. (LOUPPE, L. 2000, p. 71).

Frédéric Pouillaude, em um texto onde discute a contemporaneidade da dança, revela uma temporalidade do corpo-dançante como “um presente da eternidade” (POUILLAUDE, F. 2004, p. 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” (Id. Ibid., p. 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 encobrendo o visível retido no instante, paradoxalmente é condição de possibilidade da visão: imagem como pausa jamais imóvel, tornando visíveis

² De qualquer modo são corpos dançantes; que dançam numa diferença – resta saber se no imperceptível dessas diferenças não haveria diferenças que diferem...

as forças do corpo em corpo – como veremos no dispositivo Xavier Le Roy, em *Self-Unfinished*.

Criar muros contra a imaginação é também tornar-se uma ilha, ao invés de desejar o oceano aberto às mil invenções, aos encontros-outros, imperceptíveis, vibráteis, necessários à respiração, ao gozo, ao prazer, às grandes amizades andarilhas. A falta de imaginação fecha o homem não só ao belo, às belezas da vida, mas a si mesmo, são muros que construídos contra si mesmo, contra a carne que não agüentando mais tanta desidratação e chibatadas envenenadas grita no deserto seu desejo de invenção. Inventar ou morrer de inanição. (LINS, D. 2009, p. 11).

Pois bem, “liberar os corpos”, “dançar outramente”, são os grandes projetos que animam a dança que emerge no início do século XX no ocidente. Esta dança, que vamos chamar de dança contemporânea – seguindo o pensamento de Laurence Louppe – traz com Isadora Duncan suas primeiras impulsões. A americana propôs movimentos flexíveis e soltos, inspirados na natureza. Na Europa, Vaslav Nijinski concebeu movimentos desarticulados e obscenos... Trata-se de uma dança na época qualificada de revolucionária, elevando-se contra as diferentes armaduras presas ao corpo.

Esta nova dança exprime, sobretudo, o desejo de dançar outramente. Naquele momento, reinava a dança clássica acadêmica. O academicismo enquadrava o corpo segundo os princípios das “belas posições naturais”, ditadas por Beauchamp dois séculos antes. A dança contemporânea vai renovar os movimentos, bascular as convenções no âmbito estético. O corpo, sobretudo até o fim do século XIX, mantinha-se enquadrado e disciplinado em diferentes contextos: trabalhado nos grandes programas de educação dos alunos, nos corpos das mulheres, escondidos e regimentados segundo o uso do espartilho, tomado como objeto da ciência, medido, estudado e dissecado nos termos da medicina... A dança contemporânea “livre” ressoa, assim, como vontade “escandalosa” de liberar os corpos das amarras e tabus que os escraviza. Daí compreendermos a emergência da dança contemporânea como o *desejo de uma outra prática do corpo*.

A dança contemporânea: *uma maneira de dançar*

Definir a dança contemporânea se opondo à dança clássica é, sem dúvida, a maneira mais simples de lhe dar uma idéia. Todavia, mesmo entre as duas, a fronteira não é definitivamente nítida. Se a dança contemporânea freqüentemente rejeita a dança clássica, ela se encontra muitas vezes misturada – a tal ponto que a dança clássica se engendra em termos como “neo-clássica”; ou ainda a dança contemporânea absorve devires tão próximos da pureza acadêmica que se engaja num abstracionismo, dança “abstrata”, cujas diretrizes são perceptivelmente marcadas por contornos de um extremo classicismo. Com efeito, definir e apresentar a dança contemporânea não nos parece algo fácil. Contudo, diferentes pontos que a recortam nos oferece uma compreensão possível. Historiadores da dança distinguem duas etapas: os pioneiros da dança moderna e a dança pós-moderna. Em termos estéticos, dois estilos são marcantes: a dança expressionista alemã e a dança americana. Se dança contemporânea enquadra-se, assim, nos termos de uma história da arte, certamente ela existe sob múltiplos olhares. Daí dizer que “a” dança contemporânea não existe.

Mais ainda, vale ressaltar, a dança contemporânea trata de uma maneira de dançar e de não dançar. A *não dança*³, a parada da dança, a recusa da dança, a imobilidade, trabalham à criação coreográfica na França, particularmente nos últimos anos do século XX. Isabelle Ginot (2003, p. 8) amplia a percepção para além do estrito campo estético, ao sugerir uma perspectiva política desses gestos de calmaria ou desses “atos imóveis”, como possíveis respostas “a um movimento de coisas” que a ordem dominante pretenderia hegemonicamente “livre”: troca ou câmbio livre, gestão de fluxos, mundialização etc, não cessam de ativar a fantasia ou fantasma do fluxo em entraves, sem resistências, rápidas, sem tensão etc. Na dança, o não, não é negativo, não é falta de dança; é também outra maneira de não

³ Dança ou não dança? A enunciação desta suposta oposição dualista sintetiza o conjunto das questões levantadas e elaboradas por criadores tão diversos como Jérôme Bel, Marco Berrettini, Alain Buffard, Fanny de Chaillé, Boris Charmatz, Myriam Gourfink, Emmanuelle Huynh, Jennifer Lacey, Xavier Le Roy, Rachid Ouramdane, Christian Rizzo, Loïc Touzé, Claudia Triozzi etc., ao mesmo tempo em que esses mesmos profissionais da dança anunciam ou designam os atores das ditas “novas tendências”.

dançar dançando. É o não sujeito da própria dança, não tendo nem identidade, nem começo, nem raízes – sempre aberta para novos devires.

A dança contemporânea se descola assim de uma evidência, sobretudo quando a comparamos com a dança que a precede, ou seja, a dança clássica. Ela existe ligando-se e se desligando da dança clássica, como é imanente a ela mover-se, estando sempre além de um ponto, sempre devindo. Indubitavelmente, ela opera uma ruptura com a dança que a precede, criando uma outra maneira de dançar, radicalmente diferente. Entretanto, ela se caracteriza menos como uma novidade estética que pelo projeto que tem em si, carrega em si. Como conjunto das artes contemporâneas, esta dança segue uma referência auto-reflexiva, inscrita em sua própria prática de dança; ou seja, em sua maneira de praticar o corpo na dança. Ela transmuta a arte coreográfica notadamente porque reconsidera sob um ângulo radicalmente novo seu principal ator: o corpo que dança. O corpo, nessa nova prática, é considerado como jamais ele havia sido antes. Dentro dessa abordagem, podemos seguir sim a partir da distinção clássico/contemporâneo, embora sempre em movimento, em relação, e não como blocos estáticos tão comuns nos estudos teóricos em história da dança, como nos lembra Daniel Lins:

Ao perscrutar a genealogia do corpo em movimento, deparamo-nos de imediato com o corpo sufocado pela história, dominado pelas raízes, estruturado como uma árvore. (...) Que pode a dança, todavia, em relação ao corpo histórico, marcado pela memória das feridas e pelo impossível esquecimento? Que pode a dança que tem como suporte o corpo histórico? Acoplado ao corpo histórico, emerge da lama, do sangue e do terror metafísico o corpo histórico do déspota, inimigo do movimento. (LINS, D. 2007, p. 93).

A dança contemporânea: *um pensamento do corpo*

A dança contemporânea apresenta, à primeira vista, o corpo sob dois aspectos importantes. De um lado, o corpo que dança engaja-se numa experiência corporal “extra-habitual”, não comum ao corpo. O corpo-dançante é fruto de um trabalho longo e regular: um corpo elaborado. Grande parte de

sua abordagem artística concentra-se na maneira de trabalhar o corpo. Os exercícios de dança são efeitos extremos descritos pelos bailarinos, notadamente por remeter um saber na dança. É, pois, em torno desses exercícios corporais que podemos, de alguma maneira, ter acesso ao corpo.

De outro lado, é trabalhando *nele mesmo* que o corpo devém dança. A dança é, assim, arte do corpo pelo corpo. Ela é onde o corpo é, meio, rizoma: “em oposição ao modelo centralizado, coagulado, desidratado e organizado, o rizoma se define como um agenciamento de alianças, sempre pelo meio e em perpétuo devir”. (LINS, D. 2009b, p. 8). Com efeito, a nós é dado a ocasião de questionar o corpo somente a partir dele mesmo.

Escolher a dança para pensar o corpo, responde algumas razões bem precisas que podemos sucintamente expor. Primeiramente, engajar uma reflexão filosófica sobre a dança contemporânea tem por ambição descolar o corpo de seu status de objeto, ou de obstáculo paradoxal dos desejos humanos. Tradicionalmente conhecido na filosofia como sendo este por qual percebe-se, conhece-se e age-se, o corpo é matéria pesada e inerte. Ora, ao olhar da dança contemporânea esse mesmo corpo é fonte de invenção. O corpo se apresenta aí rico, complexo, potência de criatividade. A dança contemporânea, nesse contexto, força uma mudança de perspectiva, engajando-se a pensar o corpo não mais através “do que ele permite”, mas “do que ele pode”, como assinala David Lapoujade (2002, p.85): “É na sua resistência a estas formas vindas de fora, e que se impõe ao dentro pra organizá-lo e lhe impor uma ‘alma’, que o corpo exprime uma potência própria”. Trata-se, assim, de retomar o corpo e a experiência corporal sob uma outra dimensão.

Abordar o corpo em direção à sua prática, é a segunda razão de nossa escolha à dança. Iremos tentar pensar o corpo a partir de suas próprias questões. O corpo, seja na filosofia ou no pensamento ocidental em geral, é apreendido numa problemática que freqüentemente não é sua. Ou seja, raramente ele é dissociado da questão do sujeito e pensado primeiro como este pelo qual o sujeito existe, percebe, age. Sem estar a querer julgar o interesse próprio dessas questões, nos parece de todo modo problemático que o ponto de vista e o método para pensar o corpo sejam, eles próprios, raramente questionados. Mais perniciosamente, esta tendência a submeter o

corpo num campo de problemas que apenas indiretamente são seus não perpetua nossa velha tradição ocidental de negá-lo?

Com efeito, uma mudança é necessária com relação ao *nosso* corpo ou ao *corpo que nos faz*. É essa mudança que engaja o tipo de conhecimento. Escolher uma maneira para questionar o corpo é já um ato filosófico. “O que é o corpo?” é sem dúvida uma das primeiras questões metafísicas.

A escolha em refletir a prática da dança contemporânea nos direciona a um determinado ângulo de apreensão do corpo. Algo que nos aproxima das palavras de Jean-Luc Nancy: “*un discours du corps, il faudrait toujours que ce soit un discours ex-corpore, sortant du corps, mais exposant aussi le corps, de sorte que le corps s’y sorte de lui-même*”⁴. (2000, p. 110). Escolher a dança para aceder ao corpo é reconsiderar e, além disso, revalorizar a prática corporal. É considerar a filosofia não mais como o privilégio de discursos teóricos, mas de compô-la aumentando o desafio de misturá-la com uma experiência concreta, a prática. Resumindo, trata-se de um corpo imortal, que não consiste em não morrer, mas morrer-renascer – espécie de pensamento-prático do corpo, tomando-o nas questões corporais; e mais propriamente numa filosofia dançante do corpo, que vai desembocar necessariamente numa ontologia da experiência, nos termos de Espinosa.

Vieses e avisos tomados filosoficamente

Antes de começarmos nossa análise propriamente dita, gostaríamos de nos deter um pouco em questões que atravessam nosso trabalho e que a princípio poderiam confundir ou deslocar proposições determinantes.

Primeiramente, não temos a pretensão de fazer uma obra histórica. Daí figuras importantes da dança contemporânea aparecerem rasteiramente em nossa análise, apenas mostrando-se à medida que contemplem o sentido de nossas questões, e não ao grau de influência de perspectiva que essas figuras expõem historicamente. Atravessaremos o século XX, com foco na

⁴ Tradução nossa: “um discurso do corpo, seria necessário sempre que seja um discurso “*ex corpore*”, saindo do corpo, mas que expõe também o corpo, de modo que o corpo saia dele mesmo”.

dança, seguindo o eixo de nosso problema: o corpo. Por isso, cortes às vezes graves foram feitos no que se considera ser “a história da dança”.

Da mesma maneira, podemos ser acusados de ignorar certas análises importantes sobre o corpo. Sobre isso, temos algumas razões. Nosso objetivo, de fato, não é “pensar reunindo”, buscando fazer uma antologia do pensamento do corpo. Mais do que centrar-nos em um “meio do pensamento”, procuramos um pensamento meio, rizomático, simultaneamente conexões, heterogeneidades, multiplicidades. Ou seja, preferimos efetuar nossa análise traçando uma linha de pensamento guiado por determinadas questões, que notadamente se inscrevem em perspectivas singulares, deixando de lado outros pontos de vista também possivelmente interessantes e ainda, talvez, complementares. Nosso trabalho, por sua vez, é guiado às vezes por um desejo modesto e ambicioso de fazer emergir qualquer coisa outra para pensar o corpo. Para isso, nos apropriamos de maneira mais intensa da filosofia, embora possamos entender as palavras de David Le Breton, quando visualiza o corpo a partir de uma sociologia: “A sociologia aplicada ao corpo desenha uma via transversal no continente das ciências sociais, cruza permanentemente outros campos epistemológicos”. (2006, p. 92). E ainda, sobre a dança contemporânea, diz ele:

*La danse (contemporânea) participe avec force au questionnement lancinant de nos sociétés sur le statut du corps et donc au-delà, sur le statut du sujet dans un monde où il est menacé de toutes parts. Elle est un inlassable et innombrable atelier d'expérimentations critiques sur la condition humaine*⁵. (LE BRETON, David, 2002, p. 43).

Enfim, essa ambição nos coloca também diante do risco inevitável, difícil, de tratar diferentes fontes. O trabalho se constrói de fato sob três tipos e níveis de discursos: há os textos filosóficos, que tomamos de hábito na apreensão do universo acadêmico no qual estamos inseridos; os textos de dança, obras teóricas, ligadas às técnicas, aos trabalhos estéticos ou

⁵ Tradução nossa: “A dança (contemporânea) participa com força do questionamento lancinante de nossas sociedades sobre o estatuto do corpo e, além disso, do estatuto do sujeito num mundo onde é ameaçado de todos os lados. Ela é um inesgotável e inumerável atelier de experimentações críticas sobre a condição humana”.

históricos, cujas abordagens são próximas à filosofia, daí o direcionamento nesse sentido; e enfim os textos mais voltados à “prática de dança”, como as entrevistas de bailarinos e coreógrafos, mais delicados no manuseio teórico. Talvez aí encontra-se a maior dificuldade, contudo de extrema necessidade. O discurso dos bailarinos, sobretudo oral, é de fato mais imaginado e menos rigoroso. Todavia nos diz sensivelmente da experiência em dança. Vale ressaltar que, como veremos, grande parte da bibliografia está em francês. Isso se justifica não somente pelo universo teórico em dança na França, mas também pelo fato da pesquisa ter ocorrido durante todo o ano de 2008 em Paris.

Além dessas três fontes de referências, há uma mais tênue que ocupa parte importante nesse trabalho e no mundo da dança. Trata-se do que podemos considerar como sendo a “tradição oral” da dança. De fato, coreógrafos e bailarinos, eles mesmos, pouco escrevem. Se podemos ter alguma idéia visual de suas danças, sobretudo em espetáculos remontados ou ainda por traços de filmes em vídeo, uma imensa parte do que participa da dança contemporânea resta disseminada nessa tradição oral. Nesse sentido, para tomar um elemento importante em nossa análise, referente à formação do bailarino, como, por exemplo, o *fall and recovery* (queda e recuperação) e a teoria do movimento que o sustenta, sua explicação encontra-se apenas em um único livro escrito por Doris Humphrey – e essa técnica é uma das mais presentes hoje na dança contemporânea. Isso implica que devemos nos apoiar largamente em nossa própria prática em dança (cursos, ateliês, cena...) e em nosso próprio corpo-dançante.

A heterogeneidade dos discursos que intervêm em nosso trabalho não deve se reduzir, portanto, a uma simples dificuldade de método. Ela apresenta um interesse filosófico bem como uma de nossas motivações para fazer esse trabalho. Escolhendo refletir sobre as experiências corporais da dança contemporânea, engajamos a filosofia, mas também a sociologia, num terreno que não é propriamente o seu. Duas razões filosóficas subjacentes estão a trabalhar nessa abordagem: acreditamos de fato que não somente a filosofia, ou a sociologia, ganha em abrir-se ao que lhe é estranho, mais ainda que é o não-filosófico que *preside a pertinência da filosofia*. Como diz Deleuze e Guattari:

O não-filosófico está talvez mais no coração da filosofia que a própria filosofia, e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendida somente de maneira filosófica ou conceitual, mas que ela se endereça também, em sua essência aos não-filósofos. (1992, p. 57).

É, pois, essa idéia da filosofia que nos move ao longo dessa pesquisa: a partir das experiências concretas dos corpos, tentamos construir um raciocínio filosófico.

Plano de *reflexão*

Partiremos nos questionando mesmo como pensar a dança. Como dissemos, a maneira de apreender o corpo nos coloca diante do corpo que buscamos conhecer. Nesse sentido, a primeira parte de nosso trabalho engendra-se numa base teórica para refletir o corpo na dança contemporânea. Para tanto, tentaremos mostrar como a dança contemporânea pode ser pensada a partir do conceito de “agenciamento”. Prosseguiremos a reflexão entrando mais na análise da prática da dança contemporânea. Nossa questão será, assim, direcionada a buscar o lugar particular que ocupa o corpo-dançante no agenciamento contemporâneo.

Diferentes razões tomarão o tempo de examinar o corpo-dançante como centro do ato criativo na dança contemporânea. Mais largamente, trata-se de mostrar como pela dança, o corpo pode atingir um estado criativo. Enfim, sempre trilhando o caminho da experiência concreta da dança, tentaremos mostrar como o corpo-dançante contemporâneo nos leva a repensar o que concebemos habitualmente como corpo. A noção de “corpo-dançante contemporâneo” será, assim, tomada em diversas dimensões conceituais. Daí corpografias, como mapas de intensidades, cujos lugares trabalhados pela dança contemporânea se definem como uma tentativa de mostrar outros corpos do corpo. Daí também as conclusões entremeando os diferentes capítulos que compõem esse trabalho. Conclusões estas sempre abertas a novas construções.

Por fim, a última parte de nosso trabalho, na qual nos centraremos de maneira mais densa na construção de corpografias – definindo esse termo segundo algumas coordenadas próprias ao andamento de uma análise em dança – experimentaremos pensar o corpo-dança a partir do trabalho coreográfico de Xavier Le Roy: *Self-Unfinished* – obra que nos fustigou, inquietou e nos conduziu à dança, ao dançar...

CAPÍTULO 1

COMO PENSAR A DANÇA CONTEMPORÂNEA?

No início do século XX, Isadora Duncan e Ruth Saint Denis nos EUA, como também Loïe Fuller, Rudolf Von Laban, Mary Wigman na Europa, mudaram radicalmente a maneira de dançar. A dança contemporânea entra em cena modificando intensamente as disposições e ordenamentos do corpo dançante, ao mesmo tempo em que os balés clássicos continuam produzindo grandes sucessos. Nesse sentido, a dança contemporânea não pode ser vista unicamente como uma ruptura com o passado, como “a morte da dança clássica”. Mais que centrar-se no passado, a dança contemporânea vive um regime de tempo cuja duração não é apenas experiência vivida, mas condição da experiência. Trata-se de um novo processo na dança – uma nova arte da dança que emerge dela mesma. Esta intensa mutação carrega numerosas questões. Entre elas, uma talvez fundamental, imanente à própria dança contemporânea é: como pensar a dança?

Algumas experimentações em dança contemporânea traçam rotas não evidentes. Ou seja, põem em questão, por exemplo, o corpo, a cultura e a subjetividade. Experimentam-nos em seu poder de contágio, no improvável e provisório de seus devires. Enchem-nos de plurais, trazendo à tona múltiplos elementos e hibridações. Tais experimentações em dança nos mostram, muitas vezes, que há qualquer coisa de corrosivo em suas misturas, que há algo que nega a permanência, mas que também recusa a simples “evolução”; algo que foge e faz fugir, não tendo direção definida nem ponto de chegada; algo que se furta às definições cabais, mas do qual não se pode negar sua existência. A dança, quando exerce a sua potência de criação, nos coloca frente a esse caos-composto. Seria a descoberta de novos possíveis? Ou ainda, limiares? Em todo caso ela nos dá pistas de zonas limítrofes, de bordas, indicando pontos de encontro/desencontro entre pensamento e corpo. Daí, talvez, sua disposição em problematizar a dimensão intensiva de nossos corpos-subjetividades. Pois bem, como pensar a dança? É nessa perspectiva, que iremos, nessa primeira parte, tentar compreender o processo que subjaz à dança contemporânea e através dela a dança em geral.

1. A dança contemporânea: um agenciamento heterogêneo

A experiência primeira é a da sensação de um lugar instável, entre a situação estática e o movimento latente. A sensação não possui lados, como diria Deleuze em sua lógica da sensação, ela é as duas coisas indissolúvelmente, é ser-no-mundo: “ao mesmo tempo eu me torno na sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro” (DELEUZE, G. 2007, p. 42). Antes da vontade de potência se fazer presente, se fixar à distância e se impor, o movimento primeiro organiza-se em torno de vagas sensoriais, num turbilhão, imprevisíveis. Montar dispositivos de intensidade agudos para dar corpo ao vazio não é preencher um nada. Não se trata de uma operação simples como quem vê o que não via. É antes a cegueira da vista, o silêncio da palavra. Trata-se de um experimento – transvalorização dos valores, como diria Daniel Lins – do invisível que se dá a ver.

Operar nessas condições é resistir afirmando-se em diferença, e o que tudo isso implica: gesto, materialidade, construção de tempo, adensamento de experiência coletiva, fluxos de tempos/espacos/sentidos (ampliado, contido, expandido, deslocado). Diferentemente dos espaços já constituídos como platôs de visibilidade de uma forma de movimento localizado em um tempo, a dança contemporânea ganha corpo através de ações singulares, numa escuta sensível às forças que a atravessa. Ela é sobretudo um agenciamento de diferentes práticas que se interferem e se recortam em torno do corpo que dança – em contínuo movimento de se refazer. A diversidade dessas práticas marca a heterogeneidade da dança contemporânea. Nesses termos, ela se faz presente pelo deslocamento e reverberação de experiências movimentadas. É próprio dela funcionar fazendo fugir/vazar/passar fluxos, por decodificações e invenções. José Gil diz que “a dança realiza da maneira mais pura a vocação de agenciar do desejo”. (2001, p. 72). De que desejo fala José Gil? É ainda ele quem responde:

O desejo cria agenciamentos; mas o movimento de agenciar abre-se sempre em direção de novos agenciamentos. Porque o

desejo não se esgota no prazer, mas aumenta agenciando-se. Criar novas conexões entre materiais heterogêneos, novos nexos, outras vias de passagem da energia, ligar, pôr em contato, simbiotizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos, articulações – tal é o que significa agenciar, exigindo sem cessar novos agenciamentos. (GIL, 2001, p. 70).

À dança é dado um corpo de intensidades. Este corpo sugere a captação de forças, como um campo magnético que se estende ou se concentra, esgarçando e rompendo seus limites, para se fazer de um puro devir. Em Nietzsche, o corpo é, exclusivamente, relações de forças. É expressão do dinamismo do vir-a-ser: jamais se fixa, mobilizando-se segundo o impulso ou grupo de impulsos. “Dos desprezadores do corpo”, com ênfase lírica nas frases de Zaratustra: “o corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor”.

Conforme nossa experiência, aos eventos de dança dispostos segundo estruturas e estratos precisos, um corpo-estrato se fez presente para dar conta, por exemplo, do balé clássico. O corpo de intensidades se distingue do corpo-estrato. Ele existe sempre fora dos estratos. Não há encadeamento por continuidade, mas através das rupturas e descontinuidades.

O corpo de intensidades não opera por uma correspondência de relações. Não se trata de uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. Também não se pensa em termos de passado e futuro. Daí não se fazer presente como consequência causal de uma situação dada. O corpo de intensidades não produz outra coisa senão ele próprio. Contudo, ele não pára de se extrair do corpo-estrato, de levar partículas para fora dos estratos, de embaralhar as formas à golpe de velocidade ou lentidão, de quebrar as funções à força de agenciamentos, de microagenciamentos.

A experiência primeira, como sensação do lugar instável, nada mais é do que o movimento do corpo de intensidades. O corpo-estrato é atravessado por uma fissura. Trata-se de passar sobre os estratos para atingir o fora, um elemento atmosférico, uma substância não-estratificada. Este fora informal é como uma zona de turbulência, onde se agitam pontos singulares e relações

de força entre eles – o invisível que se dá a ver, como princípio da vontade de potência, *o inumano do homem*.

O fazer-se dessas diversas práticas de dança instaladas no corpo em movimento dançante, apela, portanto, a todo um trabalho de potência, uma micropolítica ativa, como devir-minoritário⁶. Dançar, nessa proposição, é da ordem da invenção. Uma invenção menor, uma articulação potente de forças que falam de um lugar não oficial. Com efeito, se configuram não a partir de um nada, de uma ausência, mas impulsionados por um campo de forças, vibrando, pulsando, pedindo passagem nos corpos dos bailarinos – atravessados por mil correntes, tensões, movimentos.

Cada uma dessas práticas – práticas corporais, práticas da linguagem, práticas cênicas, conforme veremos detalhadamente na seqüência – implanta um processo de articulação espacial, mas não pela mera disposição dos corpos no espaço. Usa qualidades espaciais desagregadoras: brechas, atravancamento, amontoado, distanciamentos, vazios, viscosidade, o escorregadio ou inclinação – criando o possível nas dobras do movimento latente. Com o agenciamento dessas práticas e através delas, temos na dança não corpos produzidos pelo lugar, mas corpos que produzem lugares. Essa articulação possibilita a criação de um pensamento e a invenção de espaços diferenciais, dando ensejo à construção de novos conceitos, de “novas caixas de ferramentas”, a serem utilizadas na maquinação de atos de resistências.

Resistir. Talvez seja esse o termo próprio para pensar a dança. Resistir, nessa série, não designa uma capacidade de suportar; tampouco capacidade de conter. A dança se faz presente obedecendo situações – obedecendo à própria organização do corpo, embora desorganizando-o. Não

⁶ Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari (2002, p. 87-89), “Todo devir é um devir-minoritário. Por maioria nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias: homem-branco, adulto-macho, etc. Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso. (...) Só há sujeito do devir como variável desterritorializada da maioria, e só há termo *médium* do devir como variável desterritorializante de uma minoria. (...) Devir-minoritário é um caso político, e apela a todo um trabalho de potência, uma micropolítica ativa. É o contrário da macropolítica, e até da História, onde se trata de saber sobretudo como se vai conquistar ou obter uma maioria. (...) Contrariamente à história, o devir não se pensa em termos de passado e futuro. Um devir-revolucionário permanece indiferente às questões de um futuro e de um passado da revolução; ele passa entre os dois. Todo devir é um bloco de coexistência”.

por oposição. Ela traz a divergência no próprio gesto de obediência. Ela sabe que não possui recursos para se opor. Sua condição é de uma tamanha dependência que só pode pensar-se a partir dessa dependência, e não sem ela ou contra ela⁷.

A física considera resistência uma força que se opõe ao movimento de um sistema. A dança considera resistência uma força tamanha que resiste sem se opor. Ela inventa maneiras de não fazer fazendo, de fazer sem fazer, ou de fazer de outra maneira, revertendo o seu sentido. A dança é resultado de um permanente enfrentamento da força da gravidade. Contudo, ao contrário do que se imagina, é próprio dela obedecer à gravidade, jamais se opor a ela, mais ainda: precisa tanto dela que só pode realizar-se a partir dela.

A dança contemporânea explora suas próprias motivações, interroga-se, articula-se a outros movimentos artísticos, a outras práticas, engaja-se numa reflexão em torno de sua própria história, cria maneiras de ver o mundo e revelar-se em sua lógica coreográfica. Esse processo atualiza-se a cada edição de novas composições. Trata-se de um percurso de intensidades que, longe de equivalerem, ocasionam uma avaliação permanente. Daí a resistência. A dança, para resistir, deve de alguma maneira resistir a si mesma. Ou seja, resistir a essa capacidade de pensar-se que lhe é necessária para pôr em cena experiências cognitivas e afetivas.

A diversidade dessas práticas marcam a heterogeneidade da dança contemporânea. Vejamos sucintamente essa composição que consideramos como “agenciamento da dança contemporânea”.

⁷ Exemplo disso é a necessidade que a dança tem de políticas públicas que a faça realizar-se. Distante da grande indústria cultural, ela se vê dependente não só desses apoios públicos, mas dos movimentos coletivos, cujo caráter vem ao longo dos anos pressionando os órgãos e setores da política cultural, seja no Brasil, seja na Europa, ou Estados Unidos, para que de fato ela possa potencializar-se. Mais especificamente no Ceará, temos exemplos de algumas ações, implantadas pelo próprio Governo, beneficiando algumas áreas artísticas, cuja abrangência quase sempre não contempla a dança. Nesse momento, o coletivo da dança no Ceará entra em ação reivindicando sua inserção. Muito raramente a política cultural adotada pelos órgãos governamentais do Ceará inclui a dança em seus projetos, embora frequentemente outras áreas artísticas estejam presentes – sejam elas próximas ou não da grande indústria cultural. Se por um lado as políticas públicas não abarcam a dança, por outro fortalecem os coletivos, na tentativa de inventar novos possíveis e atos de resistência.

1.1. O cruzamento de diferentes práticas

A dança contemporânea se diz de um composto de práticas diferenciadas. Longe de pretendermos listar completamente todas essas falas, apenas seguiremos aquelas cujas vozes é inevitável não ouvir.

1.1.1. *As práticas corporais*

A dança contemporânea se constitui de práticas corporais aprendidas como sendo “os movimentos” de estilo contemporâneo. Já na “barra contemporânea”⁸, que consiste numa seqüência de exercícios progressivos na solicitação do corpo a fim de aquecer os músculos e as articulações, desenvolvendo a agilidade e o deslocamento de diferentes volumes do corpo, o movimento encontra-se, em detalhe, complexo e vaporoso. A dança contemporânea se nutre, de uma parte, de uma pluralidade de gestuais, como na dança clássica, mas também de movimentos das danças ritualísticas, de gestos cotidianos, das artes marciais. De outra parte, cada coreógrafo, sendo de uma certa maneira criador de seu próprio trabalho corporal, enriquece a dança contemporânea com a produção contínua de novos gestuais. Assim, a dança contemporânea se compõe de um gestual “Cunningham”, feito de linhas abstratas, articuladas indefinidamente, de um gestual “Humphrey”, composto de espirais, de quedas e suspensões, de um gestual “Graham” feito de tensões e de liberações de energia.

Com efeito, a dança contemporânea traz em si mesma uma proposição coletiva, sensível a toda uma movimentação de finos segmentos, forças e fluxos, agenciados em função da costura de grupalidades móveis e flexíveis. Articuladas a ela, encontramos ainda uma série de práticas corporais centradas na análise e funcionamento do corpo, contribuindo não apenas para o fazer dança, mas, e, sobretudo, para a pesquisa em dança. É o que chamamos sob os termos de “educação somática”, de “inteligência do

⁸ O termo “barra” provém da dança clássica que o utiliza para facilitar o deslocamento e flexibilidade do corpo. A dança contemporânea não utiliza mais a barra como tal para o trabalho do corpo. Contudo, o termo ainda persiste de um modo geral no meio da dança, designando o trabalho que se efetua.

corpo” ou “kinesiologia”, como são as técnicas de Alexander, Feldenkrais⁹, entre outros. Tais práticas “somáticas” ligaram-se mais intimamente à dança contemporânea por volta dos anos de 1950-1960, nos Estados Unidos, através, sobretudo, dos ensinamentos de Anna Halprin, seguindo nas proposições de Simone Forti, Yvonne Rainer e Trisha Brown.

Nesse sentido, a idéia de um estilo contemporâneo é inapropriada. Trata-se, antes, de uma postura artística, mas que um estilo ou uma mutação de códigos gestuais. Um diagnóstico da dança contemporânea seria sempre aberto e contínuo, possível de não predizer, mas atento ao desconhecido. Um diagnóstico capaz de não permitir traçar o quadro de distintivos da dança, esboçando antecipadamente a figura que teríamos no futuro, mas um diagnóstico desprendido de continuidades, dissipando identidades, produzindo dissenso – engendrados na perspectiva de garantir a construção de um pensamento em condições de adensar as diferentes propostas que ligam a dança contemporânea.

1.1.2. A prática da linguagem

Todas essas práticas do corpo se efetuam principalmente durante o fazer-se em dança, ou seja, durante a transmissão da dança no corpo. No instante-já desses momentos de incorporação, o trabalho do corpo sobre ele mesmo se acompanha de práticas de uma outra ordem, como a verbal. O corpo e seus movimentos são indicados por palavras. Podemos ouvir: “*plier, pointer, plier, lever, assembler*” indicando os movimentos. Ou ainda “5, 6, 7 e 8!” indicando a contagem do tempo. Os movimentos são assim dilatados por imagens, por metáforas. Podemos transmitir um movimento, por exemplo dizendo: “imagine que seu braço se apóia no ar”, para ajudar no equilíbrio das forças em corpo, “respire até as extremidades dos dedos”, para não crisar as mãos, atenuá-las em sua contração. A incorporação da dança é, como observa a socióloga Sylvia Faure (2000), ancorada nas práticas da

⁹ Matthias Alexander, em 1932, com *The Use of the Self*, e Mabel Todd, em 1937, com *The Thinking Body*, dão início ao estudo do funcionamento do corpo em movimento, que será seguido por Moshe Feldenkrais e Irmgard Bartenieff. Para maiores informações sobre esse assunto ver o duplo dossiê sobre a inteligência do corpo na *Nouvelles de Danse* n°28 e n°29, edições Contredanse, Bruxelas, 1996.

linguagem – daí seu estudo sobre como a linguagem age sobre o corpos. Jean-Luc Nancy afirma essa mesma idéia num registro mais filosófico: “*toute l'affaire d'un discours sur le corps, c'est que l'incorporel du discours touche quand même au corps*¹⁰”. (2000, p.111). Agindo sobre os corpos, o discurso se mistura às práticas corporais. Por isso, podemos considerar que a prática da linguagem verbal faz parte da dança.

1.1.3. A prática cênica

Na prática da dança, o corpo é trabalhado de maneira que ele seja “partilhado” – no sentido conceitual de Jacques Rancière em *A partilha do sensível: estética e política*. A partilha do sensível faz ver, concomitantemente, a existência de um plano comum sensível e espaço-temporal dos corpos, das práticas, dos discursos e dos processos de subjetivação, e a segmentação desse comum em partes definidas, seu recorte em tempos e ocupações específicas, suas relações de inclusão e exclusão, de interioridade e exterioridade, os regimes que organizam modos de ver e de dizer e que deixam folgas nas quais a negociação de sentidos é possível. Essa partilha, como diz Rancière, é algo em que incidem tanto a política como a estética, pois para ele “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (2005, p. 17). A partilha é estética ao ser efetuada num comum sensível¹¹.

O trabalho do corpo em dança é, nesse sentido, desde já, em si, pensado, a partir desse comum sensível. Contudo, não para torná-lo comum – sua captura pela unicidade do sentido, pela totalização da experiência. Em

¹⁰ Tradução nossa: “todo o problema de um discurso sobre o corpo é que o incorporal do discurso toca mesmo assim ao corpo”.

¹¹ No que diz respeito ao plano comum, é necessário compreendê-lo em sua singularidade. O comum não se coloca como um plano geral de igualdade e identidade entre membros, uma vez que ele não é a priori ou natural, mas algo a ser sempre constituído. É dessa forma que Rancière fala de uma estética na base mesma da política, uma compreensão que não é uma estetização da política como partido, sua captura pelo Estado ou pelo capital ou uso pela vanguarda. Ela se aproxima antes de um determinado regime dos recortes e das formas resultantes que possibilita e regula a relação com o sensível, que define como e o quê pode ser visto e ouvido, incluído ou excluído, compondo o próprio sentido do político.

sua série de movimentos, o corpo parte de lugares diversos para se dizer da dança. Somos todos fustigados e instigados a pensar a dança desde a dança, embora por diagonais fora da dança. A dança penetra o corpo. Vê-o, devasta-o com o pensamento; e dissolve-o de tal maneira que não haja um dentro e um fora.

1.2. O cruzamento das artes

A heterogeneidade da dança contemporânea se encontra igualmente em suas trocas incessantes junto ao campo artístico. Longe de ter saído do estrito terreno povoado na história da dança, ela se construiu desde o cruzamento de outras abordagens sobre o corpo – é nesse sentido que está em perpétua reconfiguração. As outras artes, as pesquisas científicas sobre o corpo, as novas tecnologias atravessam a dança contemporânea e a atualiza num gesto inventivo, numa experimentação arriscada, afirmando que o que é primeiro na dança são suas linhas de fuga, suas pontas e fluxos de desterritorialização, assim como os devires que essas linhas, pontas e fluxos traçam por entre os movimentos. Porque é exatamente aí que o real é traçado, que ele é marcado pela diferença, transmutando-se e reinventando-se.

Assim, por exemplo, a arquitetura faz parte da dança, como em *Man walking down the side of a building*, de Trisha Brown¹², no qual a fachada de um prédio se agencia de maneira determinante com o corpo que dança. Pendurado, descendo do alto do edifício, de frente ao solo, o bailarino explora, de um lado, os elementos fundamentais do movimento, o peso, sua distribuição na construção da verticalidade subjetiva e, ao mesmo tempo, desvia-os, fazendo-os implodir no limite extremo das leis que no entanto os

¹² Trisha Brown preocupou-se em estudar a ação da força de gravidade sobre o corpo. Explorou movimentos elementares, como a marcha/caminhada, porém sobre suportes não-horizontais, o que lhe permitiu examinar os efeitos do peso sobre o corpo posicionado em condições gravitacionais diferentes das habituais: em *Man Walking down the Side of a Building* (Homem descendo pela lateral do prédio), de 1970, um bailarino caminha pela parede de um edifício. Realiza um movimento cotidiano, caminhar, porém em um contexto completamente diferenciado do contexto usual, numa situação que provoca uma readequação em sua postura e no modo de executar os movimentos. A perspectiva do público é alterada. Ocorre uma inversão do corpo e da percepção.

sustentam – como que para deixar surgir a força sensível pelo próprio excesso transgressor. Trisha Brown faz dançar o corpo pela arquitetura, que sai do registro “decorativo” para confluir em dança.

Da mesma maneira, *Biped*, trabalho de Merce Cunningham criado em 1999, combina na cena bailarinos atuais e virtuais, projetados em tela. A criação coreográfica elaborada a partir de um computador, a captura dos movimentos e o tratamento tecnológico, a projeção dos bailarinos virtuais, tudo isso compõem a “dança contemporânea” – constituída a partir de uma série de pesquisas sobre o corpo-dançante e sobre o movimento¹³.

Arquitetura, artes tecnológicas, performance e, ainda, música. A criação em dança, ao longo do século XX, esteve intimamente ligada às pesquisas de músicos contemporâneos. A relação e o trabalho de John Cage e de Merce Cunningham são exemplos dessa ligação. O compositor e o coreógrafo, em colaboração, paradoxalmente contribuíram para afirmar a total independência da música e da dança, de tal maneira que a música e a dança podem, em um mesmo espetáculo, serem compostas separadamente. Este é o caso de *Antic Meet*, de Cunningham, em 1958. Cage compôs a música, *Concert for piano and orchestra*, tendo como único acordo com Cunningham somente a duração total da composição (26 min). Dança e música não possuem aí qualquer relação de influência: elas apenas estão ligadas em um mesmo espaço e tempo. Ou seja, são sempre interiores e exteriores à composição, o que certamente possibilita saídas para outros mundos, reinvenções singulares de espaço-tempo.

Esses são alguns dos exemplos, entre tantos outros, que nos fazem afirmar que a dança contemporânea não apenas é estreitamente engrenada às outras artes, mais ainda: ela se entende em função de diversos elementos envolvidos¹⁴. O campo da dança contemporânea é indefinido e variável – o

¹³ Sobre esse propósito, ver “*Danse et nouvelles Technologies*”, na *Nouvelles de Danse* n° 40/41, Contredanse, Bruxelas, 1999.

¹⁴ Alguns textos da revista *Nouvelles de Danse* (NDD) explicitam esse propósito: textos consagrados ao encontro da dança com a música (NDD n° 10, 1992), com o teatro (NDD n° 18, 1994), com as artes plásticas (NDD n° 19, 1994), com a arquitetura (NDD n° 42/43, 2000).

que nos parece possível de apreender somente enquanto agenciamento de práticas diversas em conjunção no corpo dançante.

Dans les années 70, la parole, le chant, la vidéo, cinéma, l'image pénètrent scène et se mêlent à la danse. Pina Baush introduit le théâtre, la narration. Elle bouleverse la scène en introduisant de la terre, de l'eau, des paysages, etc. Dans Walking on the Wall, Trisha Brown rappelle que la danse est aussi un jeu avec la gravité. Elle fait évoluer ses danseurs sur les murs d'une galerie avec un équipement d'alpinisme. L'horizon de la danse ne se donne plus seulement sur le sol, mais aussi dans la verticalité et le jeu avec la pesanteur. La danse contemporaine construit d'œuvre en œuvre un savoir en marche, une boîte à outils qui permet une lecture des spectacles, une analyse de leur apport, de leur fidélité à un style d'auteur, de leur rupture, de leur métissage, ou de leur conservatisme. Contrairement au théâtre, elle manifeste une gestuelle éloignée en principe des codes culturels qui alimentent la vie quotidienne, elle met en œuvre un corps libéré de la symbolique corporelle qui fonde des échanges de sens entre les individus dans la vie courante. C'est pourquoi elle touche, fascine, émerveille ou inquiète. Dans la danse, le sens n'est pas dans une transparence normative du corps (à image du langage des signes des sourdes-muets, si l'on en connaît des codes), il se donne toujours comme un horizon d'attente, il ne cesse de se dérober au fur et à mesure que l'on croit se rapprocher de lui¹⁵. (LE BRETON, David. 2002, p. 40).

¹⁵ Tradução nossa: "Nos anos 70, a palavra, o canto, o vídeo, cinema, a imagem penetra a cena e mistura-se à dança. Pina Baush introduz o teatro, a narração. Ela desconstrói a cena introduzindo terra, a água, paisagens, etc. Em *Walking on the Wall*, Trisha Brown lembra que a dança é também um jogo com a gravidade. Ela faz mover seus dançarinos sobre os muros de uma galeria com um equipamento de alpinismo. O horizonte da dança não se dá mais apenas sobre o solo, mas também na verticalidade e o jogo com a gravidade. A dança contemporânea constrói de obra em obra um saber em marcha, uma caixa de instrumentos que permite uma leitura dos espetáculos, uma análise de seus bens, de sua fidelidade a um estilo de autor, de sua ruptura, de sua mestiçagem, ou de seu conservantismo. Contrariamente ao teatro, ela manifesta um gestual longe de princípios dos códigos culturais que alimentam a vida diária, ela põe em obra um corpo liberado da simbologia corporal que estabelece as trocas de sentidos entre os indivíduos na vida corrente. É por isso que ela toca, fascina, encanta ou inquieta. Na dança, o sentido não está numa transparência normativa do corpo (à imagem da linguagem dos sinais dos surdos-mudos, como se conhece os códigos), ele dá-se sempre como um horizonte de expectativa, ele não cessa de roubar-se a medida que se crer aproximar-se dele".

1.3. A dança: um agenciamento

Esta heterogeneidade de práticas nos mostra uma certa maneira de conceber a dança contemporânea, menos por uma lista de suas influências diversas que numa definição subentendida do que seja essa abordagem em dança. Como vimos, a dança contemporânea é um “agenciamento” de diferentes práticas (corporais, das linguagens, imaginárias, mas também artísticas) no corpo que dança.

1.3.1. Heterogeneidade do agenciamento

Gilles Deleuze e Félix Guattari elaboraram o conceito de agenciamento para pensar a junção de elementos heterogêneos que, num momento dado, entram em relação, em ressonância. “É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos e que estabelece ligações, relações entre eles (...). Assim, a única unidade do agenciamento é o co-funcionamento: é a simbiose, uma simpatia”. (1998, p. 83). Nesse caso, a dança contemporânea, de práticas de tipos e níveis diferentes – tais como o trabalho do centro propiciado pelo Aikido e as palavras utilizadas durante as aulas – ressoam juntos. Mas como compreender que tais heterogeneidades possam se recortar sobre o agenciamento da dança contemporânea? Como duas práticas de ordens e níveis diferentes podem ressoar em “simpatia”? É aí que o caráter heterogêneo do conceito de agenciamento vai tomar seu sentido. Em um agenciamento, nos diz Deleuze:

(...) há como que duas faces ou, ao menos, duas cabeças. Estados de coisas, estados de corpos (os corpos se penetram, se misturam, se transmitem afetos); mas também enunciados, regimes de enunciados: os signos se organizam de uma nova maneira, novas formulações aparecem, um novo estilo para novos gesto. (1998, p. 84).

É assim que o agenciamento da dança contemporânea entrelaça-se ao discurso: as práticas da linguagem que se encontram nas aulas, mas também nos escritos de bailarinos, coreógrafos, teóricos e historiadores da

dança contemporânea. Esses “anúncios” fazem o agenciamento da dança contemporânea. Eles não o sobrevoam. A dança contemporânea como agenciamento faz ressoar junto às práticas provindas de múltiplos horizontes e que, num dado momento, fazem funcionar essa engrenagem que chama-se dança contemporânea.

1.3.2. Flexibilidade do agenciamento

Essa primeira característica engendra uma outra: o agenciamento é uma junção flexível, maleável. Ele é constituído segundo os elementos que o fazem e refazem, o transformando sem cessar. Por exemplo, as pesquisas Cage-Cunningham, a propósito da relação dança-música, são determinantes e fazem bascular o agenciamento dança contemporânea de maneira quase irreversível no desenvolvimento da musicalidade própria à dança – e não mais assujeitá-la à música. A performance, por exemplo, que partilha “teoricamente” nas artes plásticas, coloca em obra a pessoa e seu corpo no processo de criação. Ela deriva, de uma certa maneira, dos acontecimentos processuais da dança contemporânea. A dança contemporânea não é uma junção de práticas fechadas. Ela se faz e se refaz em mutação no encontro com outros segmentos artísticos. Essa é a segunda característica importante do conceito de agenciamento.

Um agenciamento é uma multiplicidade de dimensões, de linhas de direções. A multiplicidade se conecta de maneira simbiótica, o que pressupõe uma transformação quanto à mudança de natureza. Ou seja, quando dois ou mais elementos se conectam, eles não apenas se complementam, eles constituem um novo elemento, com uma nova forma e uma nova intensidade, prontos a se modificarem novamente. Deleuze e Guattari afirmam: “uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza”. (1996, p. 16). A multiplicidade se define “pelo número de suas dimensões; ela não se divide, não perde nem ganha dimensão alguma sem mudar de natureza” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 33).

Cada multiplicidade é já composta de termos heterogêneos em simbiose, num contínuo movimento de transformação em outras

multiplicidades. Como multiplicidade, o agenciamento não cessa de se transformar, de bascular e mudar de natureza. Cada proposição de dança contemporânea faz parte do agenciamento “dança contemporânea”, este reconfigura-se incessantemente ao mesmo tempo. Isto nos diz que o agenciamento de dança contemporânea, como todo agenciamento, é uma junção de uma consistência instável e precária.

1.3.3. Questões do agenciamento

Esta maneira de apreender e pensar a dança contemporânea nos coloca diante de outras questões que a ela se ligam. Trata-se de abordagens de ordem substancialista presentes em alguns discursos. Nessa perspectiva, o termo “essência”, a “origem absoluta” da dança contemporânea, que aparece algumas vezes nos debates até mesmo da dança em geral, não só se distancia da maneira como estamos tratando a dança, mas e, sobretudo, nos parece ter pouco sentido ao olhar das múltiplas práticas e pontos de vista que a compõem e a fazem atualizar-se¹⁶. Como exprime Maurice Béjart: *“tout art ne vit et ne progresse qu’en mangeant les autres. Moi, affirme-t-il, pour faire de la danse, je mange de la musique, je mange de la littérature, de la peinture et je revomis cette nourriture en danse”*¹⁷. (2000, p. 151). É precisamente isso que nos permite exprimir e pensar o conceito de agenciamento. A este propósito Deleuze nos diz: “o que há de interessante em conceitos como desejo, ou máquina, ou agenciamento, é que eles só valem por suas variáveis, e pelo máximo de variáveis que eles permitem”. (1998, p. 167). O conceito de agenciamento permite, portanto, pensar a dança contemporânea sem lhe dar substancialidade fixa. Ou seja, dando conta de seu primeiro traço: sua abertura e sua proposição a todas as práticas do corpo possíveis de encontrar-se e afetar-se.

¹⁶ Em Deleuze, a diferença de perspectiva desse pensamento: “(...) o que é importante não são nunca as filiações, mas as alianças e as ligas; não são os hereditários, os descendentes, mas os contágios, as epidemias, o vento”. (Deleuze e Parnet, 1998, p. 83).

¹⁷ Tradução nossa: “toda arte não vive e nem progride senão comendo as outras. Eu, para fazer dança, como música, como literatura, como pintura e vomito esse alimento em dança”.

Com efeito, a dança contemporânea não pode ser encarada, visualizada, submetida a um absoluto. O agenciamento emerge naquilo que o constitui – não sendo uma dimensão vazia. O agenciamento da dança contemporânea se compõe no corpo-dançante, que polariza as práticas heterogêneas e as fazem em conjunção, dando-lhes consistência. Mesmo a dança em geral só pode ser pensada a partir do corpo-dançante. A dança não pode ser vazia do corpo. Nesse sentido, uma série de outras questões emerge, as quais tentaremos pensar no próximo segmento.

2. A dança e o plano dos corpos

A dança é uma junção de elementos heterogêneos que se reencontram, se interferem ao redor, para e pelos corpos. O agenciamento da dança trabalha na maquinaria de cada corpo: na junção das práticas que fazem a dança contemporânea recortar-se em torno do corpo que dança.

2.1. A dança é corpo

Fora do corpo que dança, a dança não mais existe. É isso que possibilita os vários discursos que apontam a dança como uma “arte efêmera”. Todo o agenciamento é in-carnado, só existe em corpo. Nessa perspectiva, podemos compreender as palavras de Dominique Dupuy: “*La danse n’est pas une représentation. C’est une mise à nu. Le corps mis à nu*¹⁸”. (1989, p. 111). A dança não é uma imagem do corpo como é, por exemplo, a representação anatômica; a dança é corpo.

2.1.1. *O corpo: matéria da dança*

A dança é corpo em matéria, volumes, cores, densidades, peso. Ela é como a música que se difere de sua partitura, quer dizer, de sua idéia, pois ela é carregada de sonoridade, sensualidade, timbres. Mas também como a pintura, cujas linhas estéticas são as cores, os pigmentos, as relações, os relevos, os contrastes entre superfícies coloridas, e não isso que é representado pela pintura. Noutros termos, os parâmetros estéticos da dança são as envergaduras e qualidades do movimento do corpo. Ela não é uma representação, uma idéia do corpo.

A dança joga com todas as dimensões materiais do corpo. Ela não se aplica sobre a superfície dos corpos, compondo tal ou tal forma característica de uma estética, de um estilo. A dança constitui ao corpo o que é do corpo. Como nos diz Carolyn Carlson:

¹⁸ Tradução nossa: “a dança não é uma representação. É uma aposta à nu. O corpo posto à nu”.

*Deux filles dansaient le même solo, deux soirs de suite. Aucune comparaison. L'une était puissante, vivante. L'autre ne faisait que les pas. Un solo totalement différent. Et pourtant les même pas! Qu'est-ce que cela signifie? Qu'il est impossible de séparer la danse du danseur. Nous sommes la danse*¹⁹. (1994, p. 41).

A dança é cravada nos corpos que a fazem. Carolyn Carlson nos diz que se o dançarino é a dança, a dança não é nada outro que tudo aquilo que faz um corpo-dançante. Nessa perspectiva, o corpo não é somente o meio da dança, ele é a matéria. Uma matéria intensa, vibrátil²⁰.

2.1.2. O problema da visualização do corpo

A dança não consiste, assim, em dar uma estrutura ou forma ao corpo? No trabalho de deslocamento, no qual o corpo pesquisa seu eixo, uma abertura – ou mesmo num trabalho formal – não há “imagens do corpo”? Ou seja, as representações esquemáticas-visuais que vêm sobrecodificando os movimentos estruturam à distancia “a matéria do corpo”?

Pegemos, por exemplo, o trabalho de Lulu Sweigard, que desenvolveu a Ideokinesis, uma técnica somática baseada no princípio do imaginário como força motriz do movimento. Ela diz que “*l'enseignement du mouvement imaginé nous rapproche des sciences, particulièrement de l'anatomie et de la mécanique*²¹”. (1996, p. 35). A dança não seria, assim, exclusivamente in-carnada, mas também revelaria os mecanismos de representação do corpo. Com efeito, há ou não representação na dança?

¹⁹ Tradução nossa: “duas bailarinas dançando o mesmo solo, duas noites seguidas. Nenhuma comparação. Uma estava pulsante, intensa. A outra executava os passos. Um solo completamente diferente. E portanto os mesmos passos! O que isso significa? Que é impossível separar a dança do dançarino. Somos a dança”.

²⁰ “Corpo vibrátil”, aí expresso, deve ser tomado conforme o conceito de Suely Rolnik, em *Cartografia Sentimental* (1989), ou seja, corpo cuja especificidade é reverberar os afectos em relação aos movimentos do desejo. A cada sensação, outras ondas se sucedem, alterando a paisagem original que se conforma ao corpo.

²¹ Tradução nossa: “O ensinamento do movimento imaginado nos aproxima das ciências, particularmente da anatomia e da mecânica”.

Para resolver essa questão, prosseguiremos com a análise do trabalho de Lulu Sweigard e o da dança contemporânea ao mesmo tempo.

2.2. O plano dos corpos

Se, no trabalho de visualização do corpo, a dança se aproxima, segundo as palavras de Lulu Sweigard, das representações anatômicas, ela parece, contudo, resistir a se confundir com elas.

2.2.1. O imaginário na Kinesiologia

A dança permanece sendo um acontecimento resolutamente concreto e particular, cravado no corpo. Os mecanismos de visualização (que encontramos no trabalho de deslocamento, das formas etc.) intervêm e transformam a produção imagética visual-espacial – de maneira anatômica, diríamos – em uma produção imagética, kinestésica, temporal e emocional. A imagem kinestésica pode unir-se apenas às particularidades de cada corpo e não ao corpo em geral, pois ela coloca em jogo os processos perceptivos e imaginativos próprios de cada bailarino. Lulu Sweigard chega a mesma conclusão quando afirma não poder se privar, em seus ensinamentos, das imagens emocionais, pois, diz ela, *“malheureusement seul le fameux penseur abstrait aura l’imagination stimulée par le concept d’une force théorique se déplaçant le long d’une ligne droite imaginaire²²”*. (1996, p. 37). Ela centra seu trabalho nos corpos dos alunos e nos jogos das imagens sobre eles. Não somente, diz Sweigard, *“le professeur doit concevoir des images décrivant des forces et leur direction d’action, auxquelles l’élève puisse se rattacher par ses propres connaissances et son expérience pratique²³”*. (1996, p. 37). Dito de outra maneira, a imagem utilizada deve ser fabricada a partir e pelos

²² Tradução nossa: “infelizmente, somente o famoso pensamento abstrato terá a imaginação estimulada pelo conceito de uma força teórica se deslocando ao longo de uma linha reta imaginária”.

²³ Tradução nossa: “o professor deve conceber as imagens descrevendo as forças e sua direção de ação, as quais o aluno possa se unir por seus próprios conhecimentos e sua experiência prática”.

corpos em presença. Mais ainda, o trabalho, diz Sweigard, “*doit avoir un répertoire de nombreuses images pour chaque ligne de mouvement, puisque toutes les images n’ont pas le même effet auprès des élèves et qu’une image utilisée fréquemment tend à perdre sa valeur*”²⁴. (1996, p. 37). A imagem, ela mesma, não pode ser fixada e deve seguir o estado corporal. A produção imagética visual-espacial é, assim, ligada e orientada pela especificidade corporal, ela mesma em constante transformação²⁵.

Numa perspectiva mais geral, podemos ligar essa pedagogia, que considera prioritariamente a singularidade de cada corpo-dançante, em torno da estética do século XX. No século precedente a esse, era necessário que o movimento dançado fosse “belo” em referência a seus códigos e cânones preestabelecidos – doravante o movimento precisou ser “justo”. A justeza, na estética da dança contemporânea, interioriza e relativiza a apreciação da execução do movimento dançado. Isso explica os esquemas de visualização tal como desenvolvido por Sweigard (1996) – a imagem é interior e própria à individualidade de cada bailarino, para que cada um deles atinja o justo movimento; não o movimento justo.

2.2.2. Imaginário e sensório-motricidade

O exemplo de ensinamento de Lulu Sweigard mostra que a atividade mental – a imagem ou idealização de um movimento – não tem sentido senão em relação ao funcionamento corporal próprio de cada bailarino. Essa idéia atravessa tanto a junção das técnicas somáticas como o ensino da dança contemporânea. A “inteligência do corpo” capta sobre o plano dos corpos as imagens e efeitos de representação do corpo. Essa concepção subjaz à

²⁴ Tradução nossa: “deve ter um repertório numeroso de imagens para cada linha de movimento, dado que todas as imagens não tem o mesmo efeito junto aos alunos, e uma imagem utilizada freqüentemente tende a perder seu valor”.

²⁵ Numa abordagem similar, Laurence Louppe, ao analisar as técnicas de visualização em kinesiologia de Ida Rolf e Irene Dowd, diz: “*même si les visions peuvent reconstruire et transformer le corps, elles doivent se combiner avec d’autres champs sensoriels et se développer avec eux*” – tradução nossa: “ainda que as visões (imagens) possam reconstruir e transformar o corpo, devem combinar-se com outros campos sensoriais e desenvolver-se com eles”. (2000, p. 63-64). Dito de outra maneira, as imagens utilizadas intervêm antes de tudo sobre o plano dos corpos, imanente e sensitivamente.

análise deleuziana da relação de aprendizagem. Segundo Deleuze, “a aprendizagem não se faz na relação da representação com a ação (como reprodução do mesmo), mas na relação do signo com a resposta (como encontro com o outro)”. (2006, p. 48). A aprendizagem revela, assim, um encontro entre o aluno e o mestre se fazendo sobre o plano dos afetos e não das idéias. Nesse sentido, diz Deleuze, “não há ideomotricidade, mas somente sensório-motricidade”. (2006, p. 48). Em outros termos, imagem e movimento se encontram sobre o plano dos corpos, e não sobre o plano de representação dos corpos.

É assim que as imagens verbais são reais para os corpos-dançantes. Dito de outro modo, elas pertencem ao plano corporal. Para ilustrar isso, podemos falar da experiência que Steve Paxton fez com os estudantes, nos anos de 1970, nos EUA. *“Imaginez, mais ne le faites pas, (...). Imaginez que vous allez faire un pas avec votre pied droit. Avec le gauche. Avec le droit. le gauche. Restez immobile²⁶”*. Paxton comenta essa experiência:

(...) à ce point de légers sourires commençaient parfois à pointer sur les visages et je me doutais qu'ils avaient ressenti l'effet. Ils étaient partis dans une promenade imaginaire et avaient senti leur poids répondre subtilement (mais réellement) à l'image. Nous étions arrivés à un endroit invisible (mais réel) ensemble²⁷. (1999, p. 106).

Esta experiência mostra o encontro efetivo das imagens verbais no corpo, e que esse mesmo encontro se faz sobre um plano comum: o corpo.

2.2.3. Plano dos corpos / plano de representação dos corpos

Em dança, movimento, imagem, forma do corpo se agenciam sobre um mesmo plano. As práticas que fazem a dança contemporânea juntam-se

²⁶ Tradução nossa: “Imagine que você vai fazer um passo com seu pé direito. Com o esquerdo. Com o direito. O esquerdo. Fique imóvel”.

²⁷ Tradução nossa: “(...) a este ponto, leves sorrisos começavam as vezes a despontar sobre os rostos e eu duvidava que tivessem sentido o efeito. Tinham partido num passeio imaginário e tinham sentido o seu peso responder sutilmente (mas realmente) à imagem. Tínhamos chegado a um lugar invisível (mas real) juntos”.

justamente pelo corpo, em torno da maquinaria de cada corpo. As imagens tocam os corpos porque elas intervêm sobre isso que chamamos “plano dos corpos”. Esse plano não repousa sobre a superfície corporal. Ele é, ao contrário, denso, espesso, consistente como a matéria corporal. O “plano dos corpos” indica uma certa perspectiva do corpo, um certo nível que difere do “plano de representação” dos corpos.

O plano de representação dos corpos permanece, ao contrário, definitivamente distante dos corpos. É o caso, por exemplo, do esquema anatômico, que instaura um plano de representação dos corpos constituídos sobre o modelo do cadáver. Michel Bernard, seguindo o psicanalista Pierre Fédida, analisa o esquema anatomista ao mesmo tempo como um retrato e uma projeção. Um retrato com relação à junção de dimensões que preenchem um corpo animado, e uma projeção ideal de uma unidade sintética. O corpo anatômico decomposto de maneira objetiva é assim reduzido a *“une simples somme ou agencement mécanique de parties, un agrégat articulé d’organes”*²⁸. (1976, p. 80). O plano anatômico é um plano de representação, ou ainda, segundo as palavras de Deleuze e Guattari, um plano de organização transcendente.

O plano de representação, por um lado, sobrevoa o corpo, ou seja, “só existe numa dimensão suplementar àquilo que ele dá (n+1)”. (Deleuze & Guattari, 2002, p. 54). De outro lado, organiza-o e o estrutura: a dimensão suplementar, com relação aos dados da experiência, ordena de uma certa maneira o plano dos corpos. O plano de representação transcende, fixa e organiza o corpo. Ou seja, ele sobrecodifica o plano dos corpos. O plano dos corpos é um plano de consistência ou de imanência que “ignora as diferenças de níveis”, “ignora qualquer diferença entre o artificial e o natural. Ignora a distinção dos conteúdos e das expressões, assim como a das formas e substâncias formadas”. (Id. Ibid., p. 87). O plano dos corpos tanto quanto imanente é constituído “apenas pelas relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão entre elementos não formados”. Trata-se, portanto, de um plano não organizado e estruturado, mas, sobretudo, um plano “de proliferação, de povoamento, de contágio”. (Id. Ibid., 2002, p. 55) – onde se

²⁸ Tradução nossa: “uma simples soma ou agenciamento mecânico de partes, um agregado articulado de órgãos”.

reencontram as multiplicidades intensivas que produzem essas mesmas relações de movimento/repouso, de velocidade/lentidão. A dança faz de uma certa maneira jogar ao infinito as relações de velocidade e de lentidão, de movimento e de repouso no corpo a fim de explorar os movimentos e estados do corpo, em todas as modalidades possíveis. Com efeito, a dança não excede jamais o corpo que dança. Ela se constitui deliberadamente sobre o plano dos corpos, imanente e consistente.

2.2.4. *Toda dança está sobre o plano dos corpos*

“Est-ce que quelqu’un ici a vu une arabesque?²⁹”, pergunta Maurice Béjart ao público durante uma conferência. *“Vous avez vu Cescaya faisant une arabesque, vous avez vu Susanne Farrell faisant une arabesque, vous avez vu Barychnikov faisant une arabesque? Mais une arabesque, non³⁰”* (1990, p. 79), explica o coreógrafo³¹. Nessa perspectiva, mesmo a dança clássica, que contém os jogos de representação do corpo feitos de uma idealização do movimento dançado, permanece ancorada no plano dos corpos. A dança clássica também é feita pelo e nos corpos particulares. É, além disso, no plano dos corpos que a dança clássica busca encontrar o movimento ideal. Se os esquemas de representação podem intervir sobre o plano dos corpos, não é somente que de maneira secundária, contribuindo, de qualquer modo, no trabalho que se desenrola necessariamente sobre o plano dos corpos.

Todo agenciamento de dança, e o agenciamento de dança contemporânea conseqüentemente, coloca-se na imanência dos corpos.

²⁹ Tradução nossa: “Alguém aqui viu um arabesque”. Arabesque é o nome de um passo de dança na codificação do balé clássico.

³⁰ Tradução nossa: “Vocês viram Cescaya fazendo um arabesque, vocês viram Susanne Farrell fazendo um arabesque, vocês viram Barychnikov fazendo um arabesque? Mas um arabesque, não”.

³¹ Maurice Béjart: *“Je redoute de parler de danse parce que, chaque fois, j’ai l’impression qu’on la détruit”*. (1990, p. 79). Tradução nossa: “temo falar de dança porque, cada vez, tenho a impressão que a gente a destrói”.

2.3. A dança: apresentação das forças corporais

O meio a partir do qual pulsa o agenciamento da dança é o plano dos corpos, que é imanente e primeiro em relação aos esquemas de representação. Vejamos agora mais precisamente em que consiste esse plano dos corpos.

2.3.1. Movimento e relações de forças

A dança é essencialmente salto, corrida, impulso e suspensão, volta e inversão do corpo. Ela se manifesta concretamente pelos músculos tencionados, peso solto, massas corporais tônicas ou ao contrário descontraídas. As articulações se dobram, se esticam, a coluna vertebral serpenteia. Para o filósofo José Gil, a dança é sobretudo questão “*de tensions, de brisures, de lenteurs, de vitesses, d’accroissements et de modulations d’intensités, de déploiements, de chocs et de conjonctions d’espaces*”³². (1989, p. 72). Daí conceber uma coreografia como uma “dramaturgia de forças”. Para que haja movimento é necessário forças em presença. O plano dos corpos da dança é um plano intenso e essencialmente dinâmico: é um “campo de forças”, de relações de força³³. Essas forças em relação entram em “composição”³⁴. Esse plano imanente, de composição, é a base de uma ontologia materialista e intensiva na qual toda forma se manifesta a partir de uma relação, de uma composição de forças. Com efeito, o plano de composição se constitui de relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão, produzindo-se nas formas do corpo e da dança.

³² Tradução nossa: “de tensões, de rupturas, de lentidões, de velocidades, de multiplicações e de modulações de intensidades, de desdobramentos, de choques e de conjunções de espaços”.

³³ Na ontologia deleuziana, uma força só pode existir dentro de uma relação de forças. “A força não está nunca no singular, ela tem como característica essencial estar em relação com outras forças, de forma que toda força já é relação, isto é, poder: a força não tem objeto nem sujeito a não ser a força”. (1991, p. 78).

³⁴ Deleuze e Guattari chamam, além disso, o plano de consistência, “plano de composição”.

2.3.2. Tornar visível e apresentar o visível

Dado que todo movimento dançado se constitui e se dar a ver através de um campo dinâmico de forças corporais, a dança contemporânea, mas também toda dança, apresenta (e não re-presenta) essas forças. Nesse sentido, Michel Bernard, em sua análise sobre a sensação em dança contemporânea³⁵, diz: *“Le mouvement exécuté du danseur est toujours le prolongement ou la force visible, la partie émergée de celui qui produit et travaille le processus immanent du sentir”*³⁶. (2001, p. 120). Pelo movimento dançado, o trabalho das sensações dá visibilidade ao jogo de forças, subjacente e imanente ao corpo dançante. Para Laurence Louppe, a dança contemporânea realiza o trabalho inconcebível de *“donner existence à l’invisible, au réseau impalpable de relations entre les corps”*³⁷. (1998, p. 5). Criar, na ótica do agenciamento de dança contemporânea, é, pois, tornar visíveis as forças do corpo em corpo: não é apresentar o visível, mas tornar visível, segundo a fórmula de Paul Klee; apresentar e não representar.

Se a dança contemporânea tem a particularidade de explicitar o trabalho das forças, podemos generalizar essa característica a todo agenciamento de dança. É, em todo caso, o que podemos compreender da afirmação de Deleuze: “Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa”. (2007, p. 62). Retomando as palavras de José Gil, a dança *“ne nous présente pas une narrative ou une allégorie dansée”*³⁸. (1989, p. 72). É isso que é precisamente o plano de representação, ou ainda um esquema figurativo. Toda dança, portanto, como toda arte, torna antes de

³⁵ Michel Bernard faz uma análise detalhada da sensação na dança contemporânea em seu livro *“De la création chorégraphique”*, no capítulo 6, intitulado: *“Esquisse d’une nouvelle problématique du concept de sensation et de son exploitation chorégraphique”*. Tradução nossa: “Esboço de uma nova problemática do conceito de sensação e de sua exploração coreográfica”.

³⁶ Tradução nossa: “O movimento executado do dançarino é sempre o prolongamento ou a força visível, a parte emergida do que produz e trabalha o processo imanente de sentir”.

³⁷ Tradução nossa: “dar existência ao invisível, a rede impalpável de relações entre os corpos”.

³⁸ Tradução nossa: “não nos apresenta uma narrativa ou uma alegoria dançada”.

tudo visível “um campo de forças”. Nessa perspectiva, toda dança “apresenta” ou “torna visíveis” as forças corporais.

2.3.3. *Agenciamento e território*

Tais forças são ditas corporais porque atravessam os corpos³⁹. Essas forças corporais, essas intensidades, preexistem de certa maneira à dança que as agencia. O campo de forças corporais apresentado pelo agenciamento da dança não é, nessa perspectiva, senão uma extremidade de um plano de imanência maior: o campo imanente do mundo. Daí que “tudo é questão de linha, não há diferença considerável entre a pintura, a música e a escritura. Essas atividades se distinguem por suas substâncias, seus códigos e suas territorialidades respectivas”. (Deleuze e Parnet, 1998, p. 88). Um agenciamento, nessa ótica, é uma caracterização de forças que o constituem; estas sendo, então, preexistentes a todo agenciamento.

Todo agenciamento situa-se num território. Como afirma Deleuze e Guattari, os agenciamentos “primeiro extraem dos meios um território. Todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial. A primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que envolvem, pois sempre há alguma”. (1997, p. 218). O território é uma extração afetiva de um meio; ele se constrói; é uma territorialização. Dito de outra maneira, um território se traça (com o dentro e o fora) sobre o plano de imanência do cosmos. Qual é, então, a territorialidade do agenciamento da dança contemporânea?

Tentamos dizer que o território da dança contemporânea, como de toda dança, é o corpo. O corporal não é exclusivamente o corpo, no sentido estrito do termo, mas uma junção mais vasta e distendida de forças ligadas ao corpo. Melhor dizendo, o agenciamento da dança contemporânea se passa no “terreno corporal”.

³⁹ Ou antes, como veremos em detalhe na segunda parte, essas forças são corporais porque é a prática da dança contemporânea que as capta nos corpos.

3. A dança produtiva de corpos-dançantes

Chegamos ao nosso terceiro elemento de definição da dança. Depois de termos mostrado que a dança pode ser pensada como um agenciamento de práticas heterogêneas se encontrando em torno do corpo-dançante, situado na imanência de forças corporais, iremos agora ver a especificidade da relação da dança com o corpo-dançante: uma relação de produção.

3.1. Dança clássica e dança contemporânea: dois corpos-dançantes diferentes

Para compreender esta nossa idéia, retornaremos a algo que pode distinguir a dança clássica e a dança contemporânea. Dança clássica e dança contemporânea não são apenas dois estilos que fazem dançar de diferentes maneiras corpos que 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. Alguns teóricos consideram que a dança moderna ou contemporânea “*commence toujours par l’invention d’un corps singulier, irréductible*”⁴⁰. (2000, p. 71). Nesse sentido, mais precisamente, falaremos de “produção”.

3.2. Dança e produção imanente do corpo-dançante

Os bailarinos, durante muitos anos, aquecem, estiram seus músculos e ligamentos, deslocam sem cessar sua postura global, suavizam suas

⁴⁰ Tradução nossa: “começa sempre pela invenção de um corpo singular, irreduzível”.

articulações... Como diz Merce Cunningham, *“l’entraînement quotidien, le maintien de l’élasticité des muscles, le contrôle permanent de l’esprit sur les actes du corps, à la fois nouveaux et renouvelés, ne sont pas naturels”*⁴¹. (1994, p. 34). Se a prática da dança não é natural ao corpo, não se acrescenta a ela, então, alguma coisa de novo? Parece-nos, de fato, que, para seu treino cotidiano, os bailarinos criam para si um corpo dançante. O agenciamento dança contemporânea, como junção de dispositivos em torno do corpo-dançante, não afeta esse mesmo corpo-dançante até produzi-lo? Espinosa, em seu livro II da *Ética*, desenvolve um conceito de corpo que nos parece explicar isso que se passa na prática da dança.

3.2.1. *Um corpo espinosista em jogo*

A dança intervém sobre o plano dos corpos, campo imanente intensivo. Que conceito de corpo coloca-se aí em jogo? Espinosa postula que:

o corpo humano é composto de um grande número de indivíduos (de natureza diversa) cada um dos quais é também muito composto. Os indivíduos que compõem o corpo humano e, conseqüentemente, o próprio corpo humano, são afetados de numerosas maneiras pelos corpos exteriores. (1997, p. 240).

O corpo humano de natureza intensiva é, pois, concebido como uma composição de afetos. O corpo é antes de tudo constituído pelas forças, as intensidades, que se cruzam, se afrontam, se compõem e se acrescentam⁴².

⁴¹ Tradução nossa: “O treino diário, a manutenção da elasticidade dos músculos, o controle permanente do espírito sobre os atos do corpo, ao mesmo tempo novos e renovados, não são naturais”.

⁴² Espinosa vai mais longe na construção desse corpo humano e explica ainda que o corpo é uma composição a partir de relações de movimento e velocidade. “Quando um certo número de corpos da mesma ou de diversas grandezas são constringidos pela ação dos outros corpos a aplicar-se uns sobre os outros; ou, se eles se movem com o mesmo grau ou com graus diferentes de rapidez, de tal maneira que comunicam os seus movimentos entre si segundo uma relação constante, diremos que esses corpos estão unidos entre si e que, em conjunto, formam todos um corpo, isto é, um indivíduo que se distingue dos outros por essa união de corpos”. (1997, p. 238).

Nessa ótica, o corpo é um agenciamento de relações de movimento e repouso, de forças e afetos. O corpo é uma composição de afetos, uma matéria intensiva⁴³.

O conceito de corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari retoma a concepção espinosista. “Ele nem é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade=O”. (1996a, p. 13). Como matriz intensiva, é a partir dele, com ele, que se constroem os corpos. O corpo sem órgãos (CsO), conforme Deleuze e Guattari, nos mostra que o corpo não é dado, mas é, sobretudo, produção intensiva.

A prática da dança provoca as relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão nos corpos. Ela joga com as forças corporais que agencia. A dança afeta, assim, a matéria intensiva do corpo. Analisemos mais precisamente como a dança encara o trabalho do corpo-dançante.

3.2.2. *Produção imanente de um mapa de intensidades*

A prática e a repetição cotidiana do movimento induz em uma certa constância de distribuição das forças no corpo. Todos os dias o bailarino refaz os mesmos movimentos, provocando as mesmas relações de movimento/repouso, de velocidade/lentidão. Os exercícios de “*pliés*” necessitam de um esforço de deslocamento dos quadris em abertura na bacia (pelves), pressionando os joelhos para fora e em alinhamento exterior das pernas à planta dos pés. Para os “*grands pliés*”, as pernas são submetidas a um esforço e controle ainda maior: enquanto elas se dobras, a parte superior do corpo deve permanecer suspensa, em repouso. Voltando do “*grand plié*”, o bailarino deve tomar a força não do alto das costas, mas da pressão contrária a partir do solo. Esses exercícios, por exemplo, imprimem no corpo certas relações de movimento e repouso. Como todo outro exercício, e todo outro movimento que se repete, os “*pliés*” são, no corpo,

⁴³ Para uma abordagem mais detalhada sobre esse assunto, ver o capítulo VI do livro *Espinosa: filosofia prática*, de Gilles Deleuze, tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins.

uma certa distribuição de intensidades. Praticar a dança, nesse sentido, encontra analogia com o que José Gil chamou “mapa de intensidades” no corpo dançante. *“L’apprentissage des mouvements, chez le danseur, doit aboutir à la formation, dans la conscience, d’une sorte de carte des circuits d’énergie⁴⁴”*. (1989, p.76). Esse mapa não é mental. Ele não é da ordem de uma representação do corpo, mas cresce da “consciência corporal”, consciência que se coloca no plano dos corpos. Dançar, nos diz François Raffinot, recria uma dança:

(...) s’appuie surtout sur le rappel d’un parcours de sensations. Quand je danse, je voyage sur la piste d’une suite de sensations que j’ai déchiffrée. Chaque passage d’une forme à l’autre se fait avec les dosages appropriés d’une énergie avec laquelle j’ai pu me familiariser au gré de l’expérience et des répétitions⁴⁵”. (2002, p. 17).

Esse mapa de intensidades abre a via, como compreendemos nas palavras de Raffinot, a múltiplos percursos intensivos possíveis. O corpo-dançante se prepara em treinamento. Vimos como o exercício do “*grand plié*” demanda numerosas ações intensivas a diferentes lugares do corpo. O mapa de intensidades emerge, assim, do plano de composição e de imanência das forças corporais, contribuindo para a produção do corpo-dançante.

3.2.3. *Produção do corpo-dançante*

Pelo movimento e a dança, o bailarino cria, segundo José Gil, *“un autre corps, un corps vécu comme pure énergie en mouvement, un corps senti de tensions et de forces intensives⁴⁶”*. (1989a, p. 103). É isso que

⁴⁴ Tradução nossa: “A aprendizagem dos movimentos, no dançarino, deve conduzir à formação, na consciência, de uma espécie de mapa dos circuitos de energia”.

⁴⁵ Tradução nossa: “(...) apoia-se, sobretudo, na recordação de um percurso de sensações. Quando danço, viajo sobre a pista numa seqüência de sensações que decifrei. Cada passagem de uma forma a outra se faz com as dosagens adequadas de energia com a qual eu pude me familiarizar ao saber da experiência e as repetições”.

⁴⁶ Tradução nossa: “um outro corpo, um corpo vivido como pura energia em movimento, um corpo sentido de tensões e de forças intensivas”.

chamaremos “corpo-dançante”. Esse corpo-dançante emerge das relações postas em obra pelo uso repetido das forças corporais, de certas configurações ou cartografia intensiva. Podemos compreender isso a partir do conceito de Corpo sem Órgãos (CsO); o CsO sendo intensidade zero a partir da qual tudo se produz. Assim, o corpo-dançante é, segundo a expressão de Deleuze e Guattari, “produção do real como grandeza intensiva a partir do zero”. (1996a, p. 13). O corpo-dançante emerge das forças corporais, isto é, ele se produz sobre o Corpo sem Órgãos, “intensidade zero”. Dito de outra maneira, a dança contemporânea agencia diversas práticas do corpo em torno da matéria intensiva primeira que é o CsO, cria intensivamente e positivamente o corpo-dançante. Sua imanência se dá, sobretudo, porque ela não usa meios exteriores ao movimento mesmo do corpo. É nesse sentido que podemos dizer que toda prática da dança é uma produção imanente do corpo-dançante.

Recordando que não há ideo-motricidade, mas somente sensório-motricidade na aprendizagem da dança, discursos, imagens e tudo isso que toca o corpo participa da produção imanente do corpo-dançante. Noutros termos, se pelo movimento a dança é produto do corpo, faz-se necessário efetivamente compreender que não somente a prática de exercícios físicos de dança produz um certo corpo-dançante, mas toda uma série de práticas, ou seja, o conjunto de agenciamento no qual é tomado.

Conclusão: agenciamento de dança e corpo-dançante

Chegamos ao término dessa primeira parte, na qual tentamos pensar a dança a partir do conceito de agenciamento. Essa concepção nos traz duas questões que se faz necessário expor aqui sucintamente.

De um lado, pensar a dança como um agenciamento corresponde a uma certa ontologia. Como um conjunto heterogêneo, o agenciamento se inscreve numa ontologia materialista, no qual “enunciados” e “estados de corpo” misturam-se como peças de uma mesma máquina. De fato, os enunciados, nos diz Deleuze, “não são ideologia, não há ideologia, os enunciados são peças e engrenagens no agenciamento, não menos que os estados de coisas”. (1998, p. 85). Vimos com a experiência de Steve Paxton como o enunciado “*imaginez que vous avancez le pied droit, Le pied gauche...*”⁴⁷ estava ativo nos corpos. De maneira mais trivial, podemos recordar ainda quanto o agenciamento de dança – a incorporação, o fato de a dança entrar no corpo – passa pela palavra, compõe os enunciados. Pensar o conceito de agenciamento é recusar um dualismo ontológico. O agenciamento é apenas corpos, e esses corpos “podem ser físicos, biológicos, psíquicos, sociais, verbais, são sempre corpos ou *corpus*”... Assim, a simpatia resulta “de corpos que se amam ou se odeiam, e a cada vez populações em jogo, nesses corpos ou sobre esses corpos”. (1998, p. 66). Deleuze, como Espinosa, constrói todo o real sobre o princípio de composição de uma matéria intensiva segundo o jogo dos afetos. Pensar a dança como agenciamento supõe, assim, um materialismo e uma ontologia de intensidades e de afetos. Para Deleuze, é a diferença que importa, não o negativo. Ao lançar as bases de sua própria ontologia materialista, Deleuze insiste, em Bergson (1999), que o movimento do ser se dá por diferenciação interna, criação positiva, e não por contradição, num jogo dialético da determinação negativa. Quanto à dança, não existe movimento negativo. O movimento dançado, mesmo contra a tradição, não é negativo. Ele é afirmativo de outra coisa. Pleno de imanência.

⁴⁷ Tradução nossa: “imagine que você avança o pé direito, o pé esquerdo...”.

De outro lado, pensar a dança como um agenciamento é inscrevê-la numa filosofia da produção, na qual as coisas não existem por elas mesmas, mas são produções de relações de forças. O conceito de agenciamento apresenta efetivamente o duplo caráter de ser ao mesmo tempo produzido por estados de coisas e enunciados, e produtivo a partir de enunciados e de estados de coisas. Assim, é produzindo-se nos corpos que o agenciamento de dança produz corpos-dançantes.

Por conseqüência, se falamos de “corpo-dançante clássico” e de “corpo-dançante contemporâneo” é somente em referência a dois modos de produção de corpo-dançante que são dois agenciamentos: dança clássica e dança contemporânea.

Isso significa que corpo-dançante clássico e corpo-dançante contemporâneo são tipos-ideais que se opõem apenas no absoluto; pois a cada bailarino corresponde um corpo-dançante e, além disso, os bailarinos são freqüentemente formados com diversas técnicas. Nesse sentido, falar de “corpo-dançante clássico” e “corpo-dançante contemporâneo” não é mais que um abuso de linguagem. Com efeito, nos parece mais correto falar corpo-dançante clássico ou contemporâneo etc. – em termos de corporeidade dominante.

Nessa perspectiva, para considerar como é construído o corpo-dançante, faz-se necessário observar, de dentro, sua prática de dança, ou seja, ir ver no meio de sua prática. Por conseqüência, se seguidamente nos atermos a particularidade da prática contemporânea em oposição à dança clássica, tratar-se-á bem de comparar seu agenciamento, quer dizer, sua maneira de encarar, por conseguinte, de produzir, no meio de suas práticas, o corpo-dançante.

Enfim, o interesse de pensar com o conceito de agenciamento não é (como dissemos anteriormente) colocar em questão a origem do corpo-dançante, mas compreender os grandes eixos que o atravessam e o fazem. Trata-se, portanto, de determinar seus “traços diferenciais”, quer dizer, de determinar esses traços “sob os quais um elemento pertence formalmente mais a tal agenciamento do que a tal outro”. (Deleuze & Guattari, 1997, p. 82). Com efeito, para apreender o corpo-dançante contemporâneo, se faz necessário examinar os grandes traços de seu agenciamento. É o que

tentaremos fazer no segundo capítulo, nos perguntando o que é esse corpo, o que ele produz, dito de outra maneira, qual é seu território corporal, suas corpografias.

CAPÍTULO 2

O CORPO-DANÇANTE: TERRITÓRIO DE CRIAÇÃO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA

A dança contemporânea, longe de estar em continuidade com a dança clássica que a precede, opera uma ruptura, possibilita uma outra abertura à dança: um novo agenciamento de dança. Ela revoluciona a arte coreográfica notadamente porque é reconsiderada sob um ângulo radicalmente novo. Seu principal ator: o corpo que dança. Tradicionalmente concebido através “do que ele permite”, como matéria pesada e inerte, o corpo é, na dança contemporânea, valorizado como fonte de criação sem precedentes. Com efeito, a dança contemporânea muda essa perspectiva tradicional – pensa o corpo através “do que ele pode”. O corpo se apresenta, assim, complexo, potente. Nele, o movimento não é somente a demonstração de gestos expressivos e a perfeição de seus desenhos, mas é também uma força de retenção, um traço que atravessa e sustenta a unidade de um gesto. Mais ainda: uma corpografia cuja escrita do movimento não é somente um impulso liberado, mas também desobediência a um impulso – um corpo que, para poder dançar, deve também resistir ao próprio impulso do dançar.

Como prática do corpo, a dança é feita de matéria e de energia. Ela revela sobretudo um jogo de relações de forças corporais: *“C’est sur la longueur, la largeur et la tension d’un corps soutenu dans l’action musculaire que la danse invoque son image⁴⁸”*, nos diz Cunningham. (1994, p. 34). Como prática contínua do corpo, a dança contemporânea trabalha a “terra corporal”. Trata-se de uma maneira de mover e de considerar o corpo que produz, a partir do corporal, um corpo-dançante. Isto é, um certo “território corporal”. Como o corporal dá forma ao corpo-dançante que produz a dança contemporânea? Qual é o território construído pela dança contemporânea? Que corpografias ela compõe? Essas indagações nos colocam no meio da produção do corpo-dançante para apreender concretamente seus traços mais característicos. Trata-se, pois, dessa segunda parte – lugar onde tentaremos mostrar que o corpo-dançante contemporâneo é seu território de criação.

⁴⁸ Tradução nossa: “É sobre o comprimento, a amplitude e a tensão de um corpo apoiado na ação muscular que a dança invoca a sua imagem”.

1. A singularidade do corpo dançante: lugar de criação da dança contemporânea

O corpo-dançante ocupa um lugar inédito no agenciamento de dança contemporânea. A dança contemporânea considera seu corpo-dançante não mais como instrumento a modelar, cuja matéria é neutra e inanimada, mas como uma fonte de movimentos únicos. O corpo-dançante parece, assim, “recém-revalorizado” no trabalho criativo da dança contemporânea. Recém, ou seja, recentemente, porque a dança contemporânea tem menos de um século.

1.1. O problema do corpo-instrumento: gênese da singularidade corporal

Para colocar em perspectiva o primeiro traço do corpo-dançante contemporâneo, vamos rapidamente recordar a configuração do agenciamento precedente: a dança clássica acadêmica. Começemos, então, por analisar brevemente a dança clássica, cujo corpo se inscreve como instrumento.

1.1.1. *O corpo-instrumento da dança clássica*⁴⁹

O agenciamento da dança clássica pode ser resumido através das palavras de Adolfo Andrade⁵⁰, bailarino, coreógrafo e pedagogo clássico. “*Pour bien danser Il faut savoir danser*⁵¹”, clama ele. (1988, p. 171-172). Esse “*savoir danser*” conduz à aprendizagem técnica da dança clássica. A técnica, prossegue Andrade, “*consiste tout d’abord en la connaissance approfondie de*

⁴⁹ Recordando que toda dança se elabora pelas relações de forças corporais; e que a dança clássica e a dança contemporânea não se opõem, pois se orientam segundo agenciamentos diferenciados. Com efeito, a idéia de corpo-instrumento, que caracteriza o agenciamento da dança clássica, segue fundamentalmente a produção do corpo-dançante clássico.

⁵⁰ Antigo bailarino “estrela” e coreógrafo da companhia de Maurice Béjart, depois professor, Adolfo Andrade desenvolveu uma pedagogia “moderna” da dança clássica, que ele aplica em seu trabalho.

⁵¹ Tradução nossa: “Para dançar bem é necessário saber dançar”.

*son instrument qui lui permet de s'exprimer ensuite par la danse à travers lui*⁵². (1988, p. 171-172). Considerar o corpo-dançante como um instrumento engendra uma certa concepção “tecnicista” da dança.

Essa idéia de um corpo instrumento significa, de um lado, que ele é em certa medida tomado como algo mecânico, devendo ser trabalhado durante longo tempo para bem dominá-lo. De outro lado, o corpo sendo instrumento implica outra idéia: ele é tomado como um “obstáculo” à dança. A dança clássica tende a considerar o corpo negativamente com relação a uma execução ideal do movimento. Contudo, essa noção é ambivalente, ou seja, o corpo na dança clássica também é considerado capaz de comover de maneira “magnífica” – embora sendo da ordem do imutável, matéria pesada e inerte. Em todo caso, seguramente, ele é elemento negativo da dialética estética clássica alma/corpo. Noverre, teórico e reformador da dança clássica, exprime, em suas *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, em 1807, esta lógica clássica:

*Si notre âme détermine le jeu et l'action de nos ressorts, dès lors les pieds, les jambes, le corps, la physionomie et les yeux seront mus dans des sens justes et les effets résultant de cette harmonie et de cette intelligence intéresseront également le coeur et l'esprit*⁵³. (1952, p. 197).

O corpo é assim constituído como uma mecânica que o bailarino transcende nos momentos de graça. A alma é a verdadeira fonte da emoção. Sem ela, o corpo que pretende dançar não é mais que “cambalhota sensacional da proeza circense” – nada a distingue do uso mecânico, “ordinário”, do corpo. “*Cessons de ressembler à ces marionnettes dont les*

⁵² Tradução nossa: “consiste em primeiro lugar no conhecimento aprofundado de seu instrumento, que lhe permite exprimir-se pela dança conseqüentemente através dele”.

⁵³ Tradução nossa: “Se nossa alma determina o jogo e a ação de nossos saltos, então os pés, as pernas, o corpo, a fisionomia e os olhos serão movidos no sentido justo e os efeitos resultantes dessa harmonia e dessa inteligência interessarão igualmente ao coração e ao espírito”.

*mouvements dévissés par des fils grossiers n’amusent et ne font illusion qu’au peuple*⁵⁴”, protesta Noverre (1952, p. 197) e, com ele, a dança clássica.

Enfim, essa instrumentalização do corpo-dançante liga-se, como analisa Sylvia Faure (2000), a uma “lógica da disciplina”⁵⁵. A aquisição e o domínio da técnica são regidos por um modelo de execução ideal. A disciplina tem como objetivo orientar o trabalho corporal. O treinamento clássico é determinado por um corpo-dançante ideal. O trabalho técnico que produz o corpo-dançante clássico inscreve-se como tentativa de repetição do mesmo – de formatação para reproduzir esse modelo. Nessa ótica, considerar o corpo como instrumento induz e engendra uma certa normatização e padronização do corpo-dançante.

1.1.2. Crítica do corpo-instrumento

Em ruptura radical com a tradição acadêmica, a dança contemporânea foge desse modelo e dessa uniformização do corpo-dançante: para ela, uma padronização não tem sentido. Maurice Béjart exprime a dificuldade de operar com a padronização do corpo-dançante:

*Nous sommes des sculpteurs qui travaillons une matière vivante. Le sculpteur ne peut pas s’imposer à la matière. (...) De même, le chorégraphe ne peut que proposer à un corps. Mon bras se plie dans un sens, Il ne se plie pas dans l’autre! Je ne peux donc imposer à la matière ce qu’elle ne veut pas. Je propose donc des directions, je suggère des mouvements. Le danseur les exécute selon ses propres capacités mentales et physiques*⁵⁶. (2000, p. 146).

⁵⁴ Tradução nossa: “Paremos de nos assemelharmos a marionetes cujos movimentos desencadeados por fios grosseiros apenas divertem e iludem as pessoas”.

⁵⁵ Para uma outra abordagem do corpo-dançante clássico e suas ligações com a lógica disciplinar, tal como pensada por Michel Foucault, ver os dois primeiros capítulos do livro de nossa autoria: A dança possível: as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

⁵⁶ Tradução nossa: “Somos escultores que trabalham uma matéria viva. O escultor não pode impor-se à matéria. (...) Do mesmo modo, o coreógrafo pode apenas propor a um corpo. O meu braço dobra-se num sentido, não se dobra noutra! Não posso, por conseguinte, impor à matéria algo que ela não quer. Proponho, então, direções, sugiro movimentos. O dançarino os executa segundo suas próprias capacidades mentais e físicas”.

Mas a dança contemporânea vai mais longe que se adaptar a cada corpo particular, ela reconsidera o corpo-dançante. Uma tal reversão se percebe nas proposições de Rudolf Laban, pioneiro da dança contemporânea alemã. Laban, segundo Isabelle Launay, quer *“partir à la découverte de cette corporéité, l’interroger, en accepter tous les phénomènes, pour éviter de la réduire à la notion de “corps”, close et acquise⁵⁷”*. (1992, p. 69). Seu desejo participa, assim, da rejeição do corpo-instrumento. Para Laban, *“le danseur ne saurait bouger avec “le” corps, instrument ou enveloppe, chargé “exprimer” une émotion, ou une “intérieurité”, dans un espace conçu comme un espace vide, à investir⁵⁸”*. (1992, p. 69). Nesse sentido, o corpo-dançante contemporâneo não deve ser admitido como meio da alma ou da interioridade, tornando-se um objeto que sustenta uma oposição na qual ele seria a parte menos nobre. Ele não mais é visto como matéria neutra e homogênea. Laban recusa uniformizar os corpos-dançantes e busca alargar a compreensão do que pode ser um corpo que dança. Através das teorias labanianas, entre outras, o agenciamento dança contemporânea deixa-se traçar por um novo corpo-dançante.

1.2. A incorporação: relação pedagógica e produção de corpos

Antes de ver quais as características singulares do corpo-dançante contemporâneo engajadas no jogo estético, faz-se necessário, antes, nos deter sobre um momento crucial da dança contemporânea: a incorporação. Assim, analisaremos essa operação que produz a singularização do corpo-dançante.

⁵⁷ Tradução nossa: “partir a procura desta corporeidade, interrogando-a, aceitando todos os fenômenos para evitar reduzi-la a noção de corpo, fechado e adquirido”.

⁵⁸ Tradução nossa: “o dançarino não saberia mover com “o” corpo, instrumento ou envelope, encarregado de “exprimir” uma emoção, ou uma “interioridade”, num espaço concebido como um espaço vazio, a ser investido”.

1.2.1. Incorporação da dança contemporânea: a lógica da singularidade

A incorporação da dança contemporânea é regida, conforme os estudos de Sylvia Faure (2000), não mais segundo uma “lógica da disciplina”, mas uma “lógica da singularidade”. Essa lógica da singularidade trata da incorporação da dança, do trabalho técnico, como também do “*savoir-danser*”, que compreende e produz a singularidade do corpo-dançante.

Alguns pontos consideramos importantes expor aqui de modo a nos ajudar a compreender como essas lógicas se diferenciam. Um primeiro diz respeito à formação técnica na dança contemporânea, que está a serviço do bailarino, o qual, em sua aprendizagem, é já considerado como um criador. Segundo Laban, é necessário “*considérer chaque danseur comme un artiste, chaque danse comme une création artistique, et l’art de la danse lui-même comme une forme d’expression ouverte et libre*”⁵⁹. (1991, p. 44). Não há mais, na dança contemporânea, o princípio do “*savoir-danser*” à superar para poder dançar. Um outro ponto está centrado na aprendizagem, cujo trabalho não é mais submetido ao risco da padronização. Um signo dessa transformação: os bailarinos contemporâneos não utilizam mais o espelho para visualizar seus movimentos. Eles são “vistos” a partir das percepções internas, próprias a cada estrutura corporal. Laurence Louppe ao analisar essa diferença de prática e a incidência do espelho sobre os corpos, diz:

*La danse contemporaine a banni le miroir du studio, pour ne pas travailler sur le vieux fond spéculaire, par où notre corps reproduirait à l’infini l’apparition fantasmée du même. Mais aussi pour que le schéma corporel échappe à la puissance meurtrière et directe des repères scopiques*⁶⁰. (2000, p. 63-64).

⁵⁹ Tradução nossa: “considerar cada dançarino como um artista, cada dança como uma criação artística, e a arte da dança, ela mesma, como uma forma de expressão aberta e livre”

⁶⁰ Tradução nossa: “A dança contemporânea banuiu o espelho do estúdio para não trabalhar sobre o velho fundo reflexivo, por onde o nosso corpo reproduziria ao infinito o aparecimento fantasmático do mesmo. Mas também de modo que o esquema corporal escape à potência mortífera e direta das referências escópicas”.

Enfim, um último ponto nos mostra que a dança contemporânea busca não sujeitar o corpo e seus movimentos a modelos e padrões. Em todo trabalho de dança contemporânea é a especificidade corporal que inicia o movimento, mesmo em um trabalho mais formal. A dança, diz François Raffinot, “*suppose que le texte ne soit pas préexistant et se fasse à la mesure de l’interprète*”⁶¹. (2002, p. 18). Como na performance – onde o intérprete é chamado a “fazer”, a “estar presente”, ou seja, “ao vivo”, “*art vivant*” – podemos dizer que a dança, e mais precisamente a dança contemporânea, é cravada no corpo que a faz “viva”. A esse respeito, observa-se que seu modo de incorporação usa práticas de linguagens orientadas. Por exemplo, nos cursos de dança contemporânea escutamos mais “em abertura” do que “em primeira” para jogar com as qualidades de estados de corpos que se quer provocar em cada corpo-dançante⁶². Com efeito, não se faz mais referência às posições clássicas codificadas e, portanto, normatizadas. A referência, nessa outra abordagem da dança, permite a cada um executar os movimentos escutando seu corpo, indo até onde ele pode – um trabalho cujo limite centra-se em suas próprias possibilidades. A explicação que faz Odile Duboc de seu trabalho pedagógico resume bem essa lógica da singularidade; diz ela:

Je ne leur montre jamais une position à reproduire. Je ne travaille pas sur la forme, mais sur un imaginaire de l’espace et un développement rythmiques. Si j’ai envie que leur corps soit incliné en diagonal, avec le bras allongé en avant, je leur dirait de pousser le haut de leur corps à deux kilomètres devant eux, de faire pression sur le sol avec leur pieds. Je leur parlerai d’un volume d’air sur lequel repose le corps. Ce que je recherche,

⁶¹ Tradução nossa: “supõe que o texto não seja preexistente e se faça à medida do intérprete”.

⁶² “Em primeira” designa a posição dos pés (a primeira das cinco, na codificação do balé clássico), cuja disposição tem como estrutura calcanhares juntos, as pontas dos pés em abertura máxima das pernas a partir do quadril. A expressão “em abertura” tende ao mesmo resultado, com a diferença que a atenção é explicitamente conduzida ao quadril, assim como sobre o estado de alongamento do corpo segundo seu eixo. Ou seja, o trabalho se faz de acordo com a morfologia de cada um.

*c'est la perfection d'une sensation ou d'une matière*⁶³. (DUBOC, O., Apud. : CRÉMÉZI, S., 1997, p. 58).

Esta lógica pedagógica se inscreve, então, numa pesquisa ligada à “perfeição” do sensível. Dito de outra maneira, ela não pode ser elaborada senão a partir da singularidade do corpo-dançante.

1.2.2. Corpo e corporeidade

A incorporação, perpassada pelo processo de relação pedagógica, é um momento crucial na maneira como se vai considerar e construir o corpo-dançante. É isso que analisa Michel Bernard em seu texto sobre o qual traz um conceito importante: a corporeidade. A relação pedagógica tem enormemente se transformado na dança contemporânea; e isso teve como primeira consequência a mudança no conceito de corpo. Diz Bernard:

*(...) la visée éducative est lourde de la sédimentation des modèles conceptuels qui régissent toute conduite d'apprentissage. Le modèle du “corps” en est sans doute le principal, ou l'un des principaux, puisqu'il a été considéré traditionnellement comme le support, le véhicule et le terme de la relation avec autrui*⁶⁴. (2001, p. 23-24).

Segundo Michel Bernard, a conceituação da dança contemporânea engendra o da corporeidade. O conceito de “corporeidade” pertence a uma teoria do corpo-dançante das mais potentes que, se deiferenciando de visões

⁶³ Tradução nossa: “Eu não lhes mostro jamais uma posição a reproduzir. Não trabalho sobre a forma, mas sobre um imaginário do espaço e um desenvolvimento rítmico. Se tenho vontade que seus corpos estejam inclinados em diagonal, com o braço alongado para frente, eu direi a eles para empurrar a parte superior de seus corpos à dois quilômetros na frente deles e fazer pressão sobre o solo com seus pés. Eu falaria a eles de um volume de ar sobre o qual descansa o corpo. Isso que pesquiso é a perfeição de uma sensação ou uma matéria”.

⁶⁴ Tradução nossa: “(...) a finalidade educativa é pesada pela sedimentação dos modelos conceituais que regem toda conduta de aprendizagem. O modelo do “corpo” é sem dúvida o principal, ou um do principais, dado que foi considerado tradicionalmente como o suporte, o veículo e o fim da relação com outro”.

filosóficas e científicas do corpo, faz emergir com pertinência as questões da dança contemporânea. Michel Bernard a define como:

*(...) un réseau plastique instable, à la fois sensoriel, moteur, pulsionnel, imaginaire et symbolique qui résulte d'une interférence d'une double histoire: d'une part, celle collective de la culture à laquelle nous appartenons et qui a forgé nos premiers habits de nutrition, d'hygiène, de marche, de contacts, etc., et celle, essentiellement individuelle et contingente, de notre histoire libidinale qui a modelé la singularité de nos fantasmes et de nos désirs*⁶⁵. (1990, p. 68).

Em outros termos, a corporeidade é uma ligação afetiva em encontro incessante com seu meio. Esta é, nesse sentido, de natureza “rizomática”: uma ligação tomada numa teia de forças que resulta, segundo a concepção de Michel Bernard, de um “*jeu chiasmatisque instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes*”⁶⁶. (2001, p. 21). Dessa ligação de forças, emana a especificidade expressiva do corpo-dançante, a matéria corporal – que consideramos como a singularidade corporal.

1.3. Singularidade do corpo-dançante: a matéria corporal como força estética.

A noção de singularidade engaja-se numa compreensão que abrange cada corpo-dançante como matéria singular, composta de sua bagagem técnica, sua morfologia, sua história corporal, psicológica, sociológica... É isso que Michel Bernard exprime sob o conceito de “corporeidade dançante”.

⁶⁵ Tradução nossa: “(...) uma rede plástica instável, ao mesmo tempo sensorial, motora, pulsional, imaginária e simbólica que resulta de uma interferência de uma dupla história: de uma parte, aquela coletiva da cultura a qual pertencemos e que forjamos nos primeiros hábitos de nutrição, de higiene, do andar, de contatos, etc., e aquela, essencialmente individual e contingente, de nossa história libidinal que modelou a singularidade de nossos fantasmas e de nossos desejos”.

⁶⁶ Tradução nossa: “jogo quiasmático instável de forças intensivas ou de vetores heterogêneos”.

1.3.1. Porosidade e instabilidade da “corporeidade dançante”

A tonalidade própria do corpo-dançante contemporâneo não emana de uma matéria corporal vista como uma substância, mas, ao contrário, é resultado de sua porosidade, ou seja, de sua faculdade de captar as forças. A corporeidade dançante é instável, produz fissuras, abre espaços para outros modos de relação. Em outros termos, ela é “viva” – algo que traduz as palavras de Merce Cunningham: *“la personne qui danse est comme tout le monde, quelqu’un qui a des ennuis, des problèmes quotidiens, une taille plus ou moins grande, la possibilité de sauter plus ou moins haut, etc.”*⁶⁷. (1980, p. 28-29). Fatigado, feliz, machucado, o corpo-dançante muda sem cessar, a tal ponto que ele não faz jamais a mesma dança. De fato, *“tout cela affecte la vision plus que les gens ne l’imaginent”*⁶⁸, observa Cunningham. Eventualmente, conclui ele, *“on ira voir la même chose, ce sera peut-être le même danseur, mais ce sera peut-être aussi très différent”*⁶⁹. (Id. Ibid., p. 29). A matéria coreográfica do corpo-dançante é resolutamente “viva”. O corpo-dançante da dança contemporânea é, portanto, flexível e precário, poroso e intensivo. É essa idéia que Merce Cunningham desenvolve: *“les danseurs travaillent avec leur propre corps, et chaque danseur est particulier”*⁷⁰, diz ele. *“C’est pour cela que vous ne pouvez décrire une danse qu’en parlant de qui la danse”*⁷¹. Com efeito, indaga Cunningham, *“comment pourrait-on faire l’expérience de la danse sauf par le danseur lui-même?”*⁷². (Id. Ibid., p. 27).

⁶⁷ Tradução nossa: “a pessoa que dança é como todo mundo, alguém que tem aborrecimentos, problemas cotidianos, um tamanho mais ou menos grande, a possibilidade de saltar mais ou menos alto, etc.”.

⁶⁸ Tradução nossa: “tudo isso afeta a visão mais do que as pessoas imaginam”.

⁶⁹ Tradução nossa: “iremos ver a mesma coisa, será talvez o mesmo dançarino, mas será talvez também muito diferente”.

⁷⁰ Tradução nossa: “os dançarinos trabalham com seus próprios corpos, e cada dançarino é particular”.

⁷¹ Tradução nossa: “É por isso que não podemos descrever uma dança senão falando de quem a dança”.

⁷² Tradução nossa: “como podemos fazer a experiência da dança senão pelo dançarino ele mesmo?”

1.3.2. Singularidade corporal: o lugar de criação da dança contemporânea

Nessa perspectiva, a produção do corpo-dançante contemporâneo necessita de uma “*subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de corps*”⁷³, para tomar as palavras de Michel Bernard⁷⁴. (2001, p. 20). No agenciamento da dança contemporânea o corpo conjuga os seus pontos relevantes com os do espaço, que o engendra numa relação mútua. Ele estabelece o princípio de um movimento que não é mais o mesmo, que compreende continuamente o outro – sendo ele próprio – que encerra em si, portanto, a diferença. De um gesto a outro, ele transporta esta diferença pelo espaço assim constituído. Em tal agenciamento, diz Michel Bernard:

*L'acte créateur n'est pas le fait du pouvoir inhérent à un corps comme structure organique permanente et signifiante. Bien au contraire, un tel acte résulte du travail d'un réseau matériel et énergétique mobile, instable, de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées*⁷⁵. (2001, p. 20).

Falar do corpo-dançante é, portanto, falar de uma “corporeidade” dançante, uma singularidade que inicia a criação em dança. Quais são os desafios de conceber o corpo-dançante como uma singularidade? De um lado, o corpo dançante não é considerado como um meio exterior à dança. Ele já traz, nele mesmo, as marcas da criação em dança, uma tonalidade. De outro lado, considerar que o corpo-dançante contemporâneo traz nele já, como a priori, uma “cor”, nos traz também algumas questões, como nos mostra Laurence Louppe:

⁷³ Tradução nossa: “subversão estética da categoria tradicional de corpo”.

⁷⁴ Ver o título de um de seus artigos “*De la corporéité comme anticorps ou de la subversion de la catégorie traditionnelle de corps*”, no primeiro capítulo de sua obra *De La création chorégraphique*.

⁷⁵ Tradução nossa: “O ato criador não é feito de um poder inerente a um corpo como estrutura orgânica permanente e significante. Bem ao contrário, um tal ato resulta do trabalho de uma rede material e energética móvel, instável, de forças pulsionais e de interferências de intensidades díspares e cruzadas”.

*Supposer un corps neutre à partir de quoi pourrait s'articuler n'importe quel motif chorégraphique va à l'encontre de tout le projet de la danse contemporaine. Et pire: contribue à entretenir un fond occulté qui condamne toute approche à l'aveuglement. Aveuglement idéologique, autant qu'esthétique*⁷⁶. (2000, p. 70).

Há aí, portanto, uma distinção na maneira de entender esse corpo singular. Para a dança contemporânea, o corpo-dançante é uma matéria matizada que constitui, nela mesma, estados de corpos que ela poderá conjugar. Nesse sentido, podemos dizer que numa perspectiva contemporânea uma coreografia começa, antes de qualquer escrita da dança, a partir da escolha dos bailarinos. Um corpo-dançante “singular” não é, com efeito, um corpo-dançante “particular” – o particular sendo o corolário de uma generalidade. A relação do corpo-dançante a um “geral”, quer dizer, a uma referência, é mais encontrado na dança clássica. Nesta, há a tendência a conceber o corpo-dançante como executor particular de um “*fouetté*”, de um “*arabesque*”, ou outro passo do código da dança clássica. O desempenho de cada um em particular pode ser comparado a uma execução ideal, que é, de alguma maneira, em geral. Ao contrário, conceber o corpo-dançante como uma singularidade é apreender cada corpo que dança em sua “diferença pura”, fora de qualquer escala de comparação. Com efeito, tomar em sua singularidade o corpo-dançante é o primeiro ato de criação em dança contemporânea. É por essa razão que no agenciamento da dança contemporânea o corpo-dançante é um lugar de criação.

⁷⁶ Tradução nossa: “Supor um corpo neutro a partir do qual poderia se articular não importa que motivo coreográfico vai contra todo o projeto da dança contemporânea. E pior: contribui para manter um fundo oculto, condenando toda abordagem às cegas. Cegueira ideológica, tanto quanto estética”.

2. As forças corporais: terriço de criação da dança contemporânea

Atento aos dramas e sonhos, às sensibilidades, formas de sociabilidade, maneiras de ser, de pensar e de agir, em meio a uma experiência coletiva tecida no dia-a-dia, ousada e incerta, e, no entanto, plena de possibilidades, de novas formas de existência, o corpo-dançante vem desde o início do século XX sendo reconstruído. São caminhos, organizações de artistas, multiplicação de trabalhos, termos que carregam a geografia do pensamento em dança contemporânea. Esse corpo-dançante se disse, a partir de então, de uma outra maneira, induzindo novas estéticas e a produção de um novo agenciamento, que é a dança contemporânea. Tentaremos mostrar que o corpo-dançante contemporâneo “criativo” não é tomado somente em sua singularidade, mas também em sua composição intensiva.

2.1. Reintensificação do corpo-dançante contemporâneo

Como dissemos, todo agenciamento de dança trabalha na imanência das forças corporais. Tais forças, como que constituintes de uma ontologia dos corpos, estão sempre ativas. A dança clássica tende a ocultar essa natureza intensiva por uma outra idéia de natureza do corpo que o transcenderia, orientando a dança e sua produção a partir de determinadas qualidades.

2.1.1. Ocultação das forças corporais no agenciamento da dança clássica

O agenciamento da dança clássica é fortemente estruturado por princípios filosóficos e estéticos que dão lugar a uma codificação de passos e movimentos do corpo-dançante. Feuillet e Beauchamps, no século XVII, na França, erigiram princípios e codificaram passos querendo-os respeitosos das “*belles positions*”⁷⁷. Como vimos anteriormente, toda dança produz um

⁷⁷ Tradução nossa: “belas posições”.

determinado corpo-dançante a partir do que chamamos de terra do corporal, uma geografia corpórea, ou corpografia. Nessa perspectiva, o corpo-dançante produzido pelo agenciamento clássico é recodificado pela idéia de uma natureza do corpo, formal e transcendente. Podemos dizer que o agenciamento “dança clássica” é paradoxal: ele *produz* um corpo *dado* pela natureza.

Essa transcendência da natureza do corpo acompanha-se de uma certa produção do corpo-dançante. A dança clássica requer, de fato, qualidades de medida, de elegância, de leveza, que são induzidas pela representação ideal do corpo e do homem. Encontramos particularmente essa idealização no eterno feminino que encarna as grandes bailarinas do período romântico. Marie Taglioni por quem *La Sylphide* foi criada, é um exemplo. Pálida e etérea, a grande bailarina personifica esse ser. Ao falar sobre ela, Paul Bourcier diz:

(...) desenha em seu conjunto contornos graciosamente arredondados ou linhas de uma pureza notável; em todos seus movimentos, uma leveza que a afasta da terra; se é possível se exprimir desta forma, ela dança por toda parte, como se cada um de seus membros fosse transportado por asas. (2001, p. 209).

Sensual e de movimentos muito rápidos, sua rival Fanny Elssler leva a dança clássica à qualidades um pouco diferentes que aquelas de Taglioni. O brio e a rapidez caracterizam Elssler. Sua dança é dita como “dança picada”, que segundo Bourcier “consiste principalmente em pequenos passos rápidos corretos, firmes, que ferem o assoalho e sempre tão vigorosos e tão acabados quanto têm graça e brilho”. (Id. Ibid., p. 211). Se essas qualidades podem parecer variadas, a dança clássica enquadra-as num corpo-dançante estritamente regido por princípios acadêmicos, notadamente o “*en dehors*” (aberto) e o “*aplomb*” (aprumo)⁷⁸.

⁷⁸ O “*en dehors*” repousa sob a orientação máxima das pernas em direção ao exterior, indo até formar um ângulo de 180° entre os dois pés. O “*aplomb*” é o estado de equilíbrio estável do corpo-dançante segundo um alinhamento vertical de cada um de seus volumes: pernas, quadril, tronco, cabeça.

2.1.2. Reintensificação do corpo-dançante

A dança contemporânea rompe com essa representação ideal do corpo. Ela vai além dos princípios acadêmicos do “*en dehors*” e do “*aplomb*”, se esforçando para dar conta das múltiplas possibilidades do corpo – alargando e esgarçando a estrutura acadêmica clássica. Reapropriando-se das posições acadêmicas de dança, ela lhes destrona de seu valor de príncipe explorando seus contrários: ela cria em “*dedans*”, oposto ao “*en dehors*”, em quedas ao solo, em desequilíbrios, em desproporções, em desajustes, desorganizando as hierarquias e estruturas sólidas, fixas, uniformes. O gestual do corpo-dançante é, assim, renovado em suas múltiplas direções.

Todavia, a ruptura que a dança contemporânea opera está longe de ser somente formal ou na superfície dos corpos. A dança contemporânea reintensifica o corpo-dançante. Ou seja, redescobre a natureza intensiva dos corpos. O agenciamento produz não somente gestos novos, mas também qualidades outras de movimentos do corpo. Assim, com a dança contemporânea se cria no corpo-dançante o incômodo, o peso, o denso. Ela reconsidera também as relações entre corpos-dançantes. O “*pas de deux*” existe na dança contemporânea, mas abordado diferentemente. O levantar da bailarina pelo bailarino clássico se transformará aqui numa condução parcial, troca de pesos. Ou seja, um “*pas de deux*” no qual é todo o corpo com sua massa, sua textura, sua pele que entra em contato no corpo do outro. Assim, emergem as relações novas de “*contact*” entre corpos-dançantes. Ou seja, uma outra economia de movimento⁷⁹.

Essa mutação estética comporta um jogo próprio do corpo-dançante contemporâneo. Em eco nietzschiano, a dança contemporânea desperta a vitalidade dos corpos trabalhando mais suas forças que suas formas: ela reexplora a potência do corpo. É essa natureza intensiva do corpo “redescoberto” que é investida como força de criação.

⁷⁹ Como veremos mais tarde, no contexto da improvisação, a “contato-improvisação”, desenvolvida por Steve Paxton desde os anos de 1970, é um bom exemplo de uma nova economia do movimento e das forças corporais.

2.2. Exemplos de apresentação das forças

Toda dança, como vimos, se constrói sobre a “terra corporal”, que é uma “apresentação” das forças corporais. Analisemos agora como ela se efetua em dança contemporânea. Como o corpo-dançante da dança contemporânea é conduzido a apresentar as forças? Através de alguns exemplos, veremos diferentes casos de composição e de apresentação das forças.

2.2.1. *Fall and Recovery* de Doris Humphrey

A técnica “*Fall and Recovery*” (queda e recuperação) desenvolvida e teorizada por Doris Humphrey constitui toda uma face da barra contemporânea. Esse exemplo mostra bem como as forças vão ser novamente utilizadas, distribuídas, e como elas vão aceder a uma nova visibilidade.

Fall and Recovery (cair, perder o eixo e recuperá-lo) associa em um mesmo ciclo a queda e o retorno à verticalidade. É, por exemplo, nos exercícios de se deixar cair que o corpo inteiro sai de seu eixo (*Fall*), retomando-o após empurrar o chão (*Recovery*). A vertical é um estado que se atinge e que se deixa. O equilíbrio é apenas uma passagem entre desequilíbrios. É todo o oposto da disposição clássica, que se orienta segundo o princípio do “*aplomb*”.

No agenciamento clássico, o estado de equilíbrio estável e simétrico tende a abrandar o trabalho das forças e apagar qualquer vestígio de esforço. Ao contrário dessa disposição, pelo desequilíbrio, a dança contemporânea valoriza o trabalho das forças. É com esse olhar que Doris Humphrey vê o sentido de sua teoria, segundo o qual “*la danse existe dans l’arc entre deux morts*”⁸⁰. Para a coreógrafa, o movimento na dança contemporânea se acha entre esses dois extremos: “*aplomb*” (as forças distribuídas segundo o eixo

⁸⁰ Tradução nossa: “a dança existe no arco entre duas mortes” – Doris Humphrey, citado por ROCHAIS, A (2003, p. 50).

vertical) e o horizontal (o repouso das forças no solo). Nessa ótica, o equilíbrio é “a morte” do movimento contemporâneo, já que o desequilíbrio articula as oposições, as tensões que se movem no corpo e, com ele, o espaço. Com efeito, o desequilíbrio nasce de relações diferenciais de forças que, por sua vez, é o princípio do movimento na dança de Humphrey.

A exploração do movimento “fora do eixo”, como o *Fall and Recovery*, faz bascular a dança contemporânea nessa concepção do movimento. As forças corporais não estão mais a serviço do equilíbrio, da simetria. São delineações sobre as quais o movimento se trama, em suas dobras, fluxos e densidades⁸¹. A gravidade é vista não mais por ela mesma, mas, sobretudo, compreendida nas resistências possíveis do corpo-dançante. A gravidade torna-se, assim, menos um constrangimento “unilateral”, um incômodo, que o princípio do jogo de forças. É com ela e a partir dela que o movimento é tomado. Trata-se, pois, de positivá-la em sua negatividade. O bailarino não a nega, mesma quando ela o persegue em seu contra-fluxo. O bailarino a toma e a desdobra segundo o movimento a ser dançando. Portanto, as palavras de ordem “o bailarino luta contra a gravidade”, não dão conta da dança. Esta necessita sempre de conexões, de ligações, de encontros que a coloquem num fluxo de acontecimentos.

2.2.2. A exploração da respiração: tornar audíveis as forças

A dança contemporânea, escreve Laurence Louppe, tende a recusar “*l’essoufflement pudiquement retenu du danseur académique toujours assigné à l’occultation de la machine corporelle*”⁸². (2000, p. 92). De fato, na dança contemporânea, diz ela, a respiração é o inverso: “*dramatisé, utilisé pour son effet auditif ou visuel*”⁸³. Ela torna-se, assim, “*matériau expressif*

⁸¹ Podemos ver essas forças, sobretudo, nos movimentos de balanço dos braços, das pernas, na frente ou atrás, ou em tantos outros eixos movimentados pela dança contemporânea. O balançar, que é de fato uma queda parcial de um membro, apresenta, notadamente, o jogo dessas forças no corpo – como no *Fall and Recovery*, onde é visível as forças em trabalho corporal.

⁸² Tradução nossa: “A falta de ar retida do dançarino acadêmico, sempre atribuída à ocultação da máquina corporal”.

⁸³ Tradução nossa: “dramatizada, utilizada por seu efeito auditivo ou visual”.

*direct*⁸⁴”, e isso, sobretudo, nos anos de 1980, ressalta. A respiração prolonga e é a medida das relações de forças trabalhando a “máquina corporal”. Não é ela, nessa perspectiva, um novo modo de “apresentação” das forças que se movem no corpo-dançante? Nos parece que a respiração, visível nos bailarinos contemporâneos, torna não mais visíveis, mas audíveis as forças corporais.

Tal pensamento encontra ressonância com as reflexões de uma das mais marcantes coreógrafas do século XX: Mary Wigman. A respiração, segundo a coreógrafa alemã, “*commande silencieusement les fonctions musculaires et articulaires*⁸⁵”. (1990, p. 16). É ela “*qui sait attiser et amener la détente, exciter et retenir; qui freine la structure rythmique et dicte le phrasé des moments coulés; qui, par dessus tout, module l’expression dans sa relation avec la couleur rythmique et mélodique*⁸⁶”. (Id. Ibid., p. 16). A respiração ergue-se plenamente das forças do corpo; é efetivamente, segundo a expressão mesma de Mary Wigman, uma “*force dynamique*” (força dinâmica). É a força de um corpo-dançante que se suspende e alonga-se ou, ao contrário, encolhe-se e se fecha de repente. É também a energia do corpo-dançante em trabalho com a gravidade.

A dança contemporânea apresenta e valoriza esteticamente as forças imanentes do corpo. A respiração mostra as forças corporais que atravessam os músculos e a estrutura do corpo em sua conjunção. Longe de ser um tabu, elas são exploradas em seu jogo estético. Para a dança contemporânea, as forças corporais acedem a uma “nova visibilidade”, uma “audibilidade”. Elas são mostradas e geradas do movimento: o “terreno de criação” da dança contemporânea, compondo suas corpografias.

Enfim, abordaremos em seguida o “jogo de forças” sob uma perspectiva diferente, que vai, por sua vez, ao encontro de François Raffinot e suas reflexões sobre o chão e o espaço.

⁸⁴ Tradução nossa: “material expressivo direto”.

⁸⁵ Tradução nossa: “comanda silenciosamente as funções musculares e articulares”.

⁸⁶ Tradução nossa: “quem sabe agitar e conduzir o abrandamento, excitar e reter; quem freia a estrutura rítmica e dita o fraseado dos momentos de ligação; quem, acima de tudo, modula a expressão na sua relação com a cor rítmica e melódica”.

2.2.3. O solo, o espaço... segundo François Raffinot

O solo é *“un élément très affectif pour les danseurs⁸⁷”*. (RAFFINOT, F. 2002, p. 22). Ele deve ser *“souple, dynamique, chaud, fait en bois⁸⁸”*. Como que *“véritable partenaire⁸⁹”* do bailarino, *“le sol répond ou ne répond pas, le danseur se sent à l’aise ou pas, la danse est fluide ou non⁹⁰”*, explica o coreógrafo francês. (Ibid., p. 22-23). O corpo-dançante encontra, assim, diferentes solos e deverá de alguma maneira se adaptar a eles. Em outros termos, “compor” com eles. O solo pode ainda ser considerado como sendo um elemento físico, palpável, quer dizer, como um incômodo exterior ao corpo-dançante. Portanto, o verdadeiro parceiro induz uma relação mais “íntima”, ou ainda afetiva, como diz Raffinot.

É igualmente assim que François Raffinot analisa o espaço, elemento mais abstrato: *“Qu’il soit souple, soyeux ou tendu comme sur un tambour, aux résonances sourdes, profondes ou claires et transparentes, l’espace respire toujours comme une peau. Je vois l’espace expirer et m’inspirer⁹¹”*. (Ibid., p. 13). O que é particularmente interessante nas palavras de Raffinot é que ele nos coloca mais próximos do encontro do corpo-dançante e do espaço. Espaço e corpo-dançante se interpenetram a tal ponto que o coreógrafo entrevê *“l’espace comme une matière vivante”*, que é *“pouvoir d’enflammer, de faire blêmir, frémir, frissonner ou palpiter⁹²”*. (Ibid., p. 13-14).

Podemos estender o testemunho do coreógrafo a isso que se chama,

⁸⁷ Tradução nossa: “um elemento muito afetivo para os dançarinos”.

⁸⁸ Tradução nossa: “flexível, dinâmico, quente, feito em madeira”.

⁸⁹ Tradução nossa: “verdadeiro parceiro”.

⁹⁰ Tradução nossa: “o solo responde ou não responde, o dançarino se sente à vontade ou não, a dança é fluida ou não”.

⁹¹ Tradução nossa: “Que ele seja macio, sedoso ou firme como sobre um tambor, de ressonâncias surdas, profundas ou claras e transparentes, o espaço respira sempre como uma pele. Eu vejo o espaço expirar e me inspirar”.

⁹² Tradução nossa: “o espaço como uma matéria viva”, que é “poder de inflamar, de fazer empalidecer, tremer, arrepiar ou palpitar”.

em dança contemporânea, o “trabalho das sensações”⁹³. Numerosos artistas conduzem, de fato, pesquisas sobre o sensitivo e o perceptivo, seja sobre o papel da audição, da visão, mas ainda do contato no movimento⁹⁴. O que vemos produz o que sentimos e, reciprocamente, nosso estado corporal está implicado na interpretação daquilo que vemos. Através da exploração do corpo como matéria sensível e pensante, a dança do século XX não cessou de deslocar e confundir as fronteiras entre o consciente e o inconsciente, o “eu” e o outro, o interior e o exterior. E também participa plenamente na redefinição do sujeito contemporâneo. Ao longo do século, a dança contribuiu para desafiar a própria noção de “corpo”, a tal ponto que se tornou difícil ver no corpo-dançante essa entidade fechada em que a identidade encontraria os seus contornos. O bailarino contemporâneo vive a sua corporeidade à maneira de uma “geografia multidirecional” de relações consigo e com o mundo, uma rede móvel de conexões sensoriais que desenha uma paisagem de intensidades: corpografias.

Para François Raffinot, o corpo-dançante é posto em movimento por parâmetros mais ou menos “físicos” ou “palpáveis”. Como compreender, então, esse tipo de jogo de forças “mais ou menos físicos”? É isso que tentaremos pensar, na seqüência, para entendermos como o corpo-dançante pode ser dito criador de dança.

2.3. As forças como campo de criação da dança contemporânea

Os diferentes exemplos que abordamos nos fazem crer que o corpo-dançante é como que preso à forças diversas. Se é verdade que essas forças são tomadas de naturezas diferentes, podemos, assim mesmo, compreendê-las sob uma mesma perspectiva: a teoria dos afetos de Espinosa, revisitada por Deleuze.

⁹³ Para uma pesquisa mais aprofundada, ver a tese de Aurore Desprès: *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique.* (dir. Michel Bernard). Université Paris VIII.

⁹⁴ Ver a esse propósito *Vu du corps*, n° 48/49 da revista *Nouvelles de Danse*. (2001), cujas pesquisas iniciadas por Lisa Nelson são consagradas ao corpo-dançante sensitivo e aos seus diferentes modos de percepção.

2.3.1. *As forças corporais: das forças afetivas*

O corpo-dançante é preso a isso que chamamos “forças-afetivas”, que tratam menos das forças “físicas” que dos “afetos”. Antes de examinarmos a hipótese de que gostaríamos, cujo corpo-dançante encara as forças físicas, sobretudo, no plano dos afetos, começaremos por precisar esse conceito mesmo de Afeto.

O afeto em Espinosa

Espinosa, de quem nos vem esse conceito de afeto, diz: “todos os modos de que um corpo é afetado seguem-se da natureza do corpo afetado e, ao mesmo tempo, da do corpo que afeta”. (1997, p. 242). Dito de outra maneira, o afeto resulta de um encontro entre duas naturezas diferentes que não entram simplesmente em contato, mas que se compõem ou se decompõem. Esse encontro se distingue de uma relação causal, como procuram estabelecer as ciências físicas, por exemplo. De fato, a causalidade considera, ao contrário, os corpos como substâncias fixas. A causa intervém “entre” essas substâncias; não há notadamente um “encontro”, no sentido de composição e decomposição, mas somente contatos externos.

Afeto e causalidade não estão em oposição, mas são tomados em níveis e realidades ontologicamente diferentes. Nesse sentido, a dança contemporânea tem efetivamente ligações com as leis físicas, o trabalho técnico está aí para dar conta, em certa medida, dos efeitos dessas leis. Mas a dança não se reduz a esse esquema. Como prática artística, a dança contemporânea joga igualmente no plano dos afetos em que essas mesmas leis se desprendem. Isso nos parece particularmente interessante e característico do trabalho do corpo na dança contemporânea.

Toda força é afeto

Poderemos compreender a gravidade como uma lei que constrange o corpo, como uma determinação a priori dos corpos para o solo – possível de ser emprestada da atitude das ciências físicas. Portanto – e é a

particularidade do trabalho de dança contemporânea – a gravidade não existe para o corpo-dançante, exceto através da “*sensation de pesanteur*”⁹⁵. Dito de outro modo, a gravidade não existe como *Lei*, mas, ao contrário, é compreendida em uma relação. Ou, ainda, essa relação permite ao corpo-dançante contemporâneo encarar essas forças gravitacionais guardando uma espécie de “margem de manobra”. Nesse sentido, o corpo-dançante contemporâneo abre, de uma certa maneira, um “jogo” na maquinaria determinista. Se a força de gravidade, constrange a priori o corpo-dançante, ela é também fonte de jogo e pesquisa. É possível para o corpo-dançante ser afetado pelas forças gravitacionais de múltiplas maneiras. É o que podemos constatar em diversas pesquisas corporais cênicas que envolvem o peso, a queda e a massa⁹⁶.

Com efeito, a gravidade não é compreendida numa relação de causalidade, mas numa relação afetiva – diferente, pois, dos elementos vistos como físicos e objetivos. Assim, mesmo as forças mais “físicas” (no sentido de palpável) interessam ao corpo-dançante sob o modo do afeto⁹⁷.

As relações de afeto podem existir entre coisas não palpáveis. De fato, segundo Michel Vincenot, quando o “tocar” é ausente, é o imaginário que o toma, prolongando o contato alhures. Todo o encontro no corpo-dançante o interessa sob o modo do afeto. Conforme Vincenot, “*alors que l’espace s’est agrandi, l’imaginaire rapproche entre eux des corps éloignés qui sont à ce titre potentiellement éclatés*”⁹⁸. (1999, p. 67). Resumindo, escreve ele, “*loin des yeux, loin du cœur est une bêtise absurde pour les danseurs*”⁹⁹. (Id. Ibid., p. 67). Toda força, em dança contemporânea, é assim “afeto”. É, além disso,

⁹⁵ A expressão – tradução nossa: “sensação de peso” – é de Steve Paxton e provém da transcrição de um de seus cursos de 1977. Steve Paxton. (1999). “*Transcription*”. In *Nouvelles de Danse*, n° 38/39. Bruxelles: Contredanse.

⁹⁶ De uma maneira geral, toda dança não poderia ser concebida como uma arte de jogar, afrontar ou compor com a gravidade?

⁹⁷ A noção de “fiscalidade” emprestada, as vezes, de bailarinos contemporâneos não é um signo dessa complexificação do “físico”?

⁹⁸ Tradução nossa: “enquanto que o espaço se ampliou, o imaginário aproxima esses corpos que estão distantes, como tal, potencialmente divididos”.

⁹⁹ Tradução nossa: “longe dos olhos, longe do coração, esta é uma estupidez absurda para os dançarinos”.

graças à margem de manobra aberta pelo afeto que se pode desenvolver o ato de criação. É isso que iremos ver agora.

2.3.2. As forças “capturadas” do corpo-dançante

As forças-afeto não são da ordem da estrita causalidade: elas correspondem às forças como elas são vividas, antes que como elas são medidas. O afeto é, assim, mais precisamente o “aspecto sensível” da força. Não no sentido de uma relação a si mesmo, de um sentimento que nasce e evolui em nosso interior. Ao contrário, é fruto de um encontro, quer dizer, de uma postura de escuta e abertura. Esse fenômeno do encontro, Michel Bernard o analisa muito precisamente no caso do trabalho sensorial: *“Tout contact sensoriel avec l’environnement naturel et social et a fortiori avec son propre organisme est chargé d’une bipolarité qualitative qui inscrit dans chaque corporéité l’effigie affective, en quelque sorte, d’une altérité”*¹⁰⁰. (2001, p. 97). É assim que encontrando seu meio, o corpo-dançante “capta” as alteridades.

O corpo-dançante capta, por exemplo, os afetos de um solo duro, de um espaço familiar ou, ao contrário, hostil. Ora, essa forma de captar não é unilateral. É “bivalente”: um encontro. Isso significa que a maneira de captar dos afetos se efetua em função do objeto encontrado que do próprio estado do corpo-dançante. O corpo pode, de fato, ter acumulado muito cansaço, estar reticente ou, ao contrário, disponível. Desse encontro e dessa captura de forças-afetos, vai se criar um corpo-dançante único, singular: um corpo-dançante flexível e felino com o solo, um corpo-dançante amplo e feliz, um corpo-dançante fatigado que não encontra seus apoios no solo.

Isso induz uma nova maneira de compreender o que é um corpo que dança. Nessa perspectiva, o corpo-dançante é uma composição de relações, uma articulação de forças que sabe captar do solo, de outros bailarinos, do lugar, ou mesmo de tudo que pode encontrar. Ele capta dos afetos o tempo

¹⁰⁰ Tradução nossa: “Todo contato sensorial com o ambiente natural e social e, *a fortiori*, com seu próprio organismo é encarregado de uma bivalência ou de uma bipolaridade qualitativa que inscreve em cada corporeidade a efigie afetiva, em certa medida, de uma alteridade”.

de fazer sua dança. Uma dança sensual e felina necessita, por exemplo, de um certo trabalho de compreensão, no corpo, dessas relações de forças como elas o afetam. O corpo-dançante deve captar as relações de seu peso e do solo e inscrevê-las nele, integra-las em sua “nova” lógica corporal. Aí está em quê consiste essa captura. Dito de outro modo, ela faz o território “corpo-dançante”.

O corpo-dançante concebido como território apresenta outro caráter: não existe senão no tempo da captura, da territorialização. O território é, segundo Deleuze e Guattari, “um ato que (...) territorializa”. (2002, p. 120). Em outros termos, é pelo ato de dança que os corpos se afetam e captam ou territorializam forças. É no contato com seu fora, com as forças encontradas no fora, que o corpo-dançante constitui seu “dentro”. E é pelo ato de dança, definido, então, como abertura afetiva no fora, que o corpo se constitui e torna-se “corpo-dançante”. A dança, ela não é, assim, justamente como disseram Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, uma “*art du dehors*”¹⁰¹?

Vejamos como essas forças capturadas, territorializadas, se movimentam no trabalho de dança contemporânea.

2.3.3. Captura, agenciamento, apresentação das forças corporais

Como vimos, a dança contemporânea torna não o visível, mas torna visível. Ele apresenta, e não representa, as forças no corpo-dançante. Que concepção de criação implica-se aí? Sobre essa questão, Maurice Béjart exprime-se com propósitos muito próximos dos nossos, diz ele: “*Je pense qu’il n’existe pas de création*”¹⁰². (2000, p. 97). Tal afirmação vem junto com toda a subversão que ela pode induzir proveniente de um coreógrafo mundialmente reconhecido. Ele continua e se explica:

Le créateur est en réalité un organisateur. Créer voudrait dire faire quelque chose avec rien. Ce qui me paraît assez difficile!

¹⁰¹ Tradução nossa: “arte do fora”. Mathilde Monnier e Jean-Luc Nancy. (2001). *Dehors la danse*. Lyon: Rroz.

¹⁰² Tradução nossa: “penso que não existe criação”.

*Le sculpteur, par exemple, organise la matière, il ne la crée pas. De même dans mes ballets, j'organise la vie de mes danseurs, mais je ne crée pas mes danseurs. (...) Le créateur est quelqu'un qui est semblable à une poste de radio qui capte les ondes, les organise et les retransmet*¹⁰³. (Id. Ibid., 97-98).

A criação se põe, então, em termos específicos: criar é captar, captura de forças, certas forças, e lhes agenciar, lhes “retransmitir”, como exprime Béjart. Criar é “captar, distribuir (agenciar), apresentar” forças-afetos, pode-se dizer, para esquematizar o trabalho de dança contemporânea. Assim, por exemplo, na dança expressionista alemã de Mary Wigman, mas também de Pina Bausch, o corpo-dançante captura as forças-afetos da sociedade, as tensões e desejos coletivos. De fato, esse composto força-afeto tem uma potência intensiva no tempo e no espaço. Assim, segundo Paul Klee¹⁰⁴, *“il peut s'écouler des années entre réception et restitution. Des fragments d'impression peuvent être redonnés dans une combinaison modifiée ou de vieilles impressions peuvent être réveillées par des impressions plus récentes, après une longue période de latence*¹⁰⁵”. (LOUPPE, L. 1998a, p. 15). O trabalho coreográfico organizará os afetos e os colocará “em forma” nos corpos-dançantes que os apresentarão, noite após noite, diferentemente, nos espetáculos.

Essa captura-agenciamento-apresentação das forças se faz pelo viés do corpo-dançante. Este se constitui no cruzamento dos encontros intensivos

¹⁰³ Tradução nossa: “O criador é em realidade um organizador. Criar, significaria dizer: fazer algo com nada. O que me parece bastante difícil! O escultor, por exemplo, organiza a matéria, ele não a cria. Do mesmo modo, em meus balés, organizo a vida dos meus dançarinos, mas não crio os meus dançarinos. (...) O criador é alguém semelhante a um posto de rádio, que capta as ondas, as organiza e as retransmite”.

¹⁰⁴ Paul Klee, citado por Laurence Louppe (1998a), analisa assim o trabalho de Mary Wigman: *“presque tout les danses de Mary Wigman et surtout les soli (...) proviennent d'une impression récente ou ancienne, hantise obsessionnelle, ou au contraire réminiscence d'un état à demi effacé”*. (LOUPPE, L. 1998a, p. 15). Tradução nossa: “quase todas as danças de Mary Wigman e sobretudo os solos (...) provêm de uma impressão recente ou antiga, trato obsessivo, ou, ao contrário, reminiscência de um estado meio apagado”. Mary Wigman capta as forças mais ou menos atuais e lhes colocam em dança.

¹⁰⁵ Tradução nossa: “podem escorrer anos entre recepção e restituição. Fragmentos de impressão podem ser recomeçados numa combinação modificada, ou velhas impressões podem ser despertadas por impressões mais recentes, após um longo período de latência”.

e afetivos. Um corpo é dito “dançante”, quer dizer, “feito da dança” na medida em que faz um encontro particular com as forças do mundo. Nessa perspectiva, podemos dizer que o *terriço* de criação da dança contemporânea é menos o corpo na sua finitude que isso que o faz: as forças.

A dança contemporânea inova um trabalho de apresentação das forças e de captura dos afetos. O corpo-dançante que ela produz, ou revela, é um corpo todo emprestado das forças corporais. Essa terra intensiva que o compõe é precisamente o *terriço* privilegiado para a criação de dança. É por essa razão também que podemos dizer que o corpo-dançante é o território de criação da dança contemporânea.

3. A Improvisação: “linha de criação” da dança contemporânea

Vimos que as forças corporais e a singularidade do corpo dançante compõem o trabalho de criação da dança contemporânea. Abordaremos agora um de seus pontos mais marcantes, que coloca o corpo-dançante numa instância inédita: a improvisação.

3.1. A improvisação: traço determinante do agenciamento dança contemporânea

Que seja em atelier ou em espetáculo, a improvisação é uma experimentação de movimentos praticada por quase todos os coreógrafos e bailarinos contemporâneos¹⁰⁶. A improvisação em dança contemporânea não é uma simples variação de passos. Trata-se de uma situação em dança, a partir de uma atitude do corpo em processo inventivo, cujas qualidades de movimentos (com instruções abstratas: pesado/leve, espesso/fino...) ou gestuais (redondo/anguloso...) ou ainda de relações entre corpos-dançantes (com instruções de contato ou estado de espaços...) estão em experimentação numa conexão complexa que implica múltiplos níveis (sensorial, mental e reflexivo). A prática da improvisação, não apenas por ser bastante difundida, é um elemento determinante de seu agenciamento, como iremos ver a seguir.

3.1.1. *O que escapa à improvisação*

Por apresentar os jogos, assim como o lugar da improvisação no agenciamento da dança contemporânea, podemos começar por explicar a que essa prática de dança se distancia. A improvisação emerge afastando-se de uma dança codificada, que caracteriza o agenciamento clássico. No interior mesmo do agenciamento da dança contemporânea, ela resiste à escritura do movimento: a coreografia.

¹⁰⁶ Uma peça contemporânea pode ser em parte ou inteiramente improvisada. A improvisação-espetáculo foi um dos principais projetos nos anos de 1960-1970 nos EUA: com Anna Halprin (improvisação coletiva), Trisha Brown (improvisação estruturada) e, sobretudo, com Steve Paxton (criador da *Contact Improvisation*). Mais recentemente, na Europa, a improvisação-espetáculo é conduzida por Mark Tompkins, Julyen Hamilton...

Codificação dos passos no agenciamento clássico

O movimento na dança clássica é fortemente enquadrado por códigos; de modo que a cada passo corresponde um termo que por si só é suficiente para descrevê-lo. Nesse sentido, o “*pas de bourré*” (passo cheio), o “*glissade*” (deslizado), “*saut de chat*” (salto de gato), “*pirouette en dedans*” (pirueta para dentro), “*pirouette en dehors*” (piruetas para fora), “*première*” (primeira), “*deuxième*” (segunda), “*troisième*” (terceira) ou “*quatrième arabesque*” (quarto arabesco), são nomes, codificações, que não só designam os passos do balé clássico, mas os descrevem. Essa codificação dos movimentos “fecha” a dança em um sistema: ela nasce no interior dessa junção de passos. Assim, um encadeamento da dança clássica pode quase ser transmitido pela designação dos passos sucessivos. A esse propósito, Sylvia Faure observa, nos cursos de dança clássica, que “*lorsque la maîtrise des exercices et de la grammaire de la danse classique est suffisante, il suffit à l’enseignant de rappeler leur nom pour que les élèves se souviennent de l’exercice ou comprennent la structure globale d’un nouvel enchaînement*”¹⁰⁷. (2000, p. 151-152). Com efeito, se, por acaso, ouvirmos falar de improvisação na dança clássica, o termo nos parece impróprio, pois trata-se mesmo de uma “variação” a mais no interior desse sistema preexistente à dança.

Escritura do movimento no agenciamento contemporâneo

A improvisação se opõe igualmente a uma certa prática existente na dança contemporânea: a escritura da dança. Ou seja, “coreo-grafia”: grafia de movimentos que compõem uma dança. Por definição, o coreógrafo é aquele que escreve a dança, concebe e pára o movimento que será necessário refazer a cada espetáculo. Frans Poelstra, um bailarino-improvisador, diz: “*Lorsque vous dansez une pièce écrit, vous connaissez le futur ; en fait, vous*

¹⁰⁷ Tradução nossa: “no momento em que o controlo dos exercícios e a gramática da dança clássica é suficiente, é o bastante ao professor recordar sua codificação para que os alunos possam se lembrar do exercício ou compreender a estrutura global de um novo encadeamento”.

*savez ce que vous voulez percevoir alors vous vous en approchez le plus possible*¹⁰⁸. (1997, p. 268). Esse futuro de uma dança escrita é cada vez refeito, reproduzido. A coreografia é, assim, no sentido primeiro do termo uma re-produção, uma re-presentação.

Do ponto de vista da improvisação, a escrita coreográfica do movimento “fixa” a dança. Podemos mesmo dizer que a coreografia se distancia da dança fixando-a, transcendendo-a¹⁰⁹. Cada noite, os intérpretes devem atingir com mais perfeição essa escrita do movimento. Ora, uma das motivações profundas do ato de improvisar é justamente de afastar-se de práticas que fixam e transcendem o movimento, tal como a codificação e a escritura. Uma das questões da improvisação se apresenta, então, assim: ensinar *“cette attitude à une génération suivante pour garantir une continuité dans l’acte même d’enfreindre les règles*¹¹⁰”.

3.1.2. A improvisação: bascular o agenciamento de dança contemporânea

A improvisação, liberando a dança do academicismo no início do século XX, foi, de uma certa maneira, um dos elementos que permitiu o advento da dança contemporânea. A “dança livre” de Isadora Duncan começa em improvisação de acordo com os movimentos simples da natureza: o impulso, a queda, os movimentos pendulares se constroem segundo a onda, em seu fluxo e refluxo. Assim também, as longas sessões de improvisação em pleno ar sobre a colina de Monte Verita, perto de

¹⁰⁸ Tradução nossa: “Quando você dança uma peça escrita, você conhece o futuro; com efeito, você sabe o que quer perceber, então, você se aproxima disso o máximo possível”.

¹⁰⁹ É indiretamente a questão que coloca o artigo de Dominique Frétard *“Noter la danse, embrigader les corps”*. (Le monde, 18 janeiro de 2000). Tradução nossa: “Notar a dança, arregimentar os corpos”. O artigo trata da utilização do sistema de notação Laban pela Alemanha Nazista: *“l’œuvre de Laban oblige à s’interroger sur les risques d’une relation directe, bien que souterraine entre toute écriture du mouvement et l’obéissance physique et mentale qui peut en dériver”*. Tradução nossa: “a obra de Laban obriga a interrogar-se sobre os riscos de uma relação direta, embora subterrânea, entre qualquer escrita do movimento e a obediência física e mental que pode derivar”. *“Noter la danse, embrigader les corps”*, não é notadamente desse tipo de prática de dança que a improvisação tende a escapar?

¹¹⁰ Tradução nossa: “esta atitude a uma geração seguinte para garantir uma continuidade no ato mesmo de transgredir as regras”.

Ascona, permitiram a Laban explorar os parâmetros do movimento e de propor as bases teóricas da dança contemporânea. Fluxo, ritmo, musicalidade do movimento provêm dessas pesquisas improvisadas e da observação do corpo-dançante. Segundo Susan Buirge:

En danse contemporaine, l'improvisation, tout comme la chorégraphie du hasard, peut éventuellement nous conduire vers de nouvelles organisations et de nouvelles appréciations de l'expérience humaine. C'est-à-dire, d'extraire de nos expériences des possibilités de réponse sans que s'impose ce qui est intellectuellement préconçu. Donc, de nous libérer de notre dépendance à ce qui nous est familier, de nous ouvrir et de faire accepter ce qui est neuf¹¹¹. (1998, p. 53).

A improvisação, permitindo se liberar da tradição acadêmica, foi, no início do último século, elemento determinante para bascular a dança no outro agenciamento: a dança contemporânea.

3.1.3. A improvisação: traço essencial do agenciamento da dança contemporânea

A improvisação não somente permitiu o advento da dança contemporânea mas marca esse novo agenciamento da dança em profundidade. Ela atravessa e estrutura o conjunto dos elementos da dança contemporânea, notadamente a coreografia. A improvisação reposiciona a coreografia contemporânea, a contamina e a redefine. Em dança contemporânea não há oposição irreduzível entre a improvisação e a escrita, pois como explica Julyen Hamilton, *“bien qu'un spectacle soit noté (fixé), il est avant tout vivant, avec l'impossibilité d'être jamais répété de manière identique¹¹²”*. (1997, p. 200). Dançar uma dança escrita, em dança

¹¹¹ Tradução nossa: “Em dança contemporânea, a improvisação, tanto como a coreografia do acaso, pode eventualmente nos conduzir a novas organizações e novas apreciações da experiência humana. Quer dizer, extrair de nossas experiências as possibilidades de responder sem uma imposição intelectualmente preconcebida. Então, de nos liberar de nossa dependência a isso que nos é familiar, de nos abrir e de nos fazer aceitar o que é novo”.

¹¹² Tradução nossa: “embora um espetáculo seja notado (fixado), ele é antes de tudo vivo, com a impossibilidade de jamais ser repetido de maneira idêntica”.

contemporânea, é um acontecimento fundamentalmente vivo e inédito. Lembremos a explicação de François Raffinot sobre o trabalho de interpretação: *“danser, reproduire une danse, s’appuie avant tout sur le rappel d’un parcours de sensations”*¹¹³. (2002, p. 17). Essa recordação necessita que o movimento seja, em certa medida, sempre extremamente “atual” – como se descobríssemos a sensação do movimento pela primeira vez. Com efeito, para a execução contemporânea de um movimento coreografado, um movimento nasce sempre pela primeira vez.

É assim que a improvisação atravessa e redefine a interpretação contemporânea. Mas além do caso da interpretação de uma dança contemporânea, parece que a improvisação contamina o conjunto do agenciamento da dança contemporânea. Entremos agora na prática mesmo da improvisação e vejamos o lugar e o papel particular que o corpo-dançante contemporâneo ocupa.

3.2. Lugar e papel do corpo-dançante na improvisação

Sem pretender dar conta das múltiplas experiências tomadas a partir da improvisação, iremos nessa parte do trabalho tentar discutir algumas de suas características, que consideramos importantes, diante de suas maneiras de operar e que atravessam intensivamente a dança contemporânea.

3.2.1. O “deixar-se tomar”: por uma nova presença do corpo

*“Penchées tête contre tête, les yeux fermés, les deux danseurs relâchent toute volonté et se laissent guider, ballotter par les forces physiques qui s’activent au point de contact”*¹¹⁴. (DAVIDA, Dena. 1999, p. 101). Aí está descrito uma experiência das mais comuns nos ateliês de improvisação, e

¹¹³ Tradução nossa: “dançar, reproduzir uma dança, apóia-se sobretudo na recordação de um percurso de sensações”.

¹¹⁴ Tradução nossa: “Inclinados cabeça contra cabeça, os olhos fechados, os dois dançarinos liberam qualquer vontade e deixam-se guiar, chacoalhar pelas forças físicas que se ativam a partir do ponto de contato”.

mais especialmente, aqui, de *contact improvisation*¹¹⁵. Esta experiência nos mostra o “deixar-se tomar”. Um bailarino explica: “*j’essaie d’être à l’écoute de mon corps et de me relâcher dans ma tête*¹¹⁶”. (CERTINI, A. 1997, p. 238). De fato, parece que o bailarino já não sabe onde está (ou tem) a sua cabeça – “e é isso a abertura ao inconsciente; e é isso a intensificação da sua consciência do corpo”; (GIL, J. 2001, p. 139). Continua Certini: “*il semble que dans l’improvisation vous devez accepter de vous laisser conduire par quelque chose que vous ne connaissez pas*¹¹⁷”. (CERTINI, A. 1997, p. 238). É o corpo que se deixa tomar, quer dizer, a subjetividade consciente do bailarino tende a se liberar para que o corporal possa operar.

Como compreender esse corporal? A *contact improvisation* pode nos ajudar. Segundo Daniel Lepkoff, “*contacteur*”, esse corporal compreende “*la présence d’un être sous-jacent à l’être socialisé, sous-jacent à cette partie de nous-même qui s’exprime par le langage verbal, la pensée linéaire et le comportement de mouvement adapté aux espaces civilisés*¹¹⁸”. (1999, p. 76). Uma grande parte do trabalho de contato improvisação é, então, consagrado a “*lâcher un certain niveau de contrôle et à apprendre à faire confiance à un autre niveau*¹¹⁹”. (Id. Ibid., p. 76). Ora, esse deixar-se tomar pode ir ao encontro de uma certa “consciência de si”, que é facilitado por toda uma série

¹¹⁵ A *contact improvisation*, também chamada de *dança contato*, ou ainda *contact danse improvisation*, é uma técnica e uma prática de dança improvisada, desenvolvida nos EUA, a partir de 1972, por Steve Paxton, retomada por Nancy Stark e Lisa Nelson. Nasceu de numerosas práticas físicas, tal como Aikido, os exercícios de análise do movimento, entre outras. De uma maneira simplificada, já que veremos com mais afinco posteriormente, trata-se de uma dança entre dois parceiros (no mínimo) que exploram as múltiplas possibilidades de apoios e de contato, jogando com as leis físicas ligadas à força da gravidade. Conectada à contracultura americana dos anos de 1970, a *contact improvisation* privilegia as relações entre parceiros, “*contacteurs*”, às exigências estéticas. Atualmente, mais e mais bailarinos a praticam, encontrando-a já misturada a outros tipos de improvisações dançadas. Por isso, trataremos da improvisação considerando-a como uma mesma prática corporal.

¹¹⁶ Tradução nossa: “eu tento estar a escuta de meu corpo e soltar minha cabeça”.

¹¹⁷ Tradução nossa: “parece que na improvisação você deve aceitar se deixar conduzir por qualquer coisa que você não conhece”.

¹¹⁸ Tradução nossa: “a presença de um ser subjacente a um ser socializado, subjacente à esta parte de nós mesmos que se exprime pela linguagem verbal, o pensamento linear e o comportamento de movimento adaptado aos espaços civilizados”.

¹¹⁹ Tradução nossa: “a liberar um certo nível de controle e aprender a confiar em um outro nível”.

de aquecimentos do corpo. Michel Vincenot o analisa: *“La perception qui vient juste après l’échauffement met le corps en état d’intensité, en état d’éveil aigu: la présence¹²⁰”*. (1999, p. 65).

Liberando um certo nível de consciência sobre o corpo, permite-se a existência de um nível “subjacente”. O aquecimento faz com que ocorra não uma “consciência de si”, mas, precisamente, uma presença de forças corporais. É assim que praticar a improvisação faz surgir e mover uma certa presença do corporal.

3.2.2. O devir-corpo do bailarino-improvisador: a lógica corporal

Steve Paxton expõe o objetivo da contact improvisation: *“cette méthode avait pour but de récupérer des possibilités physiques qui avaient pu devenir inactives, réactiver les sens que nous avons été entraînés à ne pas prendre en compte¹²¹”*. (1999, p. 115). Paxton pergunta: *“A quoi cela pourrait-il nous conduire en réalité? Qui deviendrons-nous?¹²²”* (Id. Ibid., p. 116). Essa pergunta parte das impressões de Steve Paxton ao observar que os exercícios perceptivos e sensoriais de contato improvisação modificam os bailarinos. Exercitando os sentidos adormecidos do corpo-dançante – reativando os corpos, por exemplo, com exercícios que conduzem a liberação de um certo controle de si – os bailarinos-improvisadores encontram o corpo, o corporal. José Gil descreve o momento de dois corpos em contato improvisação:

(...) les corps glissent les uns sur les autres, s’enroulent, se jettent uns sur les autres, roulent par terre, se tiennent dos à dos, etc. Tout le mouvement a son origine dans le poids et l’équilibre des corps ou, dans le déséquilibre imminent des

¹²⁰ Tradução nossa: “a percepção que vem exatamente após o aquecimento põe o corpo em estado de intensidade, em estado de atenção aguda: a presença”.

¹²¹ Tradução nossa: “Este método teve como objetivo recuperar as possibilidades físicas que se tornaram inativas, reativar os sentidos, que temos sido treinados a não levar em conta”.

¹²² Tradução nossa: “A que isso poderia nos conduzir em realidade? Quem nos tornaríamos?”.

*positions : le mouvement d'un danseur crée cette demande à laquelle le corps de l'autre donnera une réponse selon la pente du poids et de l'énergie qui lui conviendra le mieux*¹²³. (2000, p. 69).

Das tensões e desequilíbrios do corpo nascem os movimentos. É precisamente isso que entendemos por encontrar o corporal. Com efeito, encontrar o corporal não significa, de um lado, que o bailarino escute seu próprio corpo ou sua interioridade. Ao contrário, na improvisação faz-se necessário ter uma postura de escuta e de abertura. Essa postura deve ser larga e infinita; e não reduzida a sua própria esfera corporal. De outro lado, significa que os bailarinos improvisadores encontrem o corporal não somente através de seus corpos, mas também no corpo-dançante do outro, do parceiro, e, enfim, em tudo que um corpo-dançante pode se agenciar. É nesse sentido que podemos pensar o conceito de devir de Deleuze e Guattari. No devir, como nos diz Zourabichvili, *“on n'échange pas ce qu'on était contre ce que l'on serait sensé devenir”*, mas envolve *“une autre sensibilité”*, ou seja, que *“nous sentons fugitivement d'une façon autre que la notre, comme sentirait un autre que nous ; et nous en recueillons les effets sur nous-même*¹²⁴”. (1997, p. 14-15). A sensibilidade dos bailarinos na improvisação é a dos corpos, do corporal, ou mais precisamente, o que eles captam. Assim, podemos dizer que desse encontro do corporal, os bailarinos improvisadores entram numa espécie de devir-corpo. Em outros termos, os improvisadores se deixam atravessar pela lógica do corporal, fazendo-se surgir no instante da dança improvisada.

O corporal segue uma lógica bizarra que em nenhum caso é estritamente física. De fato, como mostra Steve Paxton, o corporal parece constituído de uma complexa rede de informações sociais, físicas,

¹²³ Tradução nossa: “os corpos deslizam uns sobre os outros, enrolam-se, lançam-se uns sobre os outros, rolam por terra, têm-se costa à costas, etc. Todo o movimento tem sua origem no peso e equilíbrio dos corpos ou, antes, no desequilíbrio iminente das posições: o movimento de um dançarino cria essa pergunta a qual o corpo do outro dará uma resposta de acordo com a inclinação do peso e da energia que lhe convirá melhor”.

¹²⁴ Tradução nossa: “não se muda o que era contra o que seria sensato devir”, mas envolve “outra sensibilidade”, ou seja, que “sentimos fugitivamente de uma maneira outra que a nossa, como sentiria um outro que nós; e recolhemos os efeitos sobre nós mesmos”.

geométricas, glandulares, políticas, íntimas e pessoais que não é fácil perceber e levar em conta. O corporal passa longe da representação anatômica do corpo humano. Ele é o corpo vivido de todos os dias e constituído, portanto, de múltiplas e infinitas experiências.

Com efeito, essa lógica do corporal não pode ser estritamente física. O que se percebe de hábito como a lógica física se revela repentinamente muito complexa. De um lado, o corporal inclui elementos tão heterogêneos e de planos e níveis tão diferentes que se torna difícil obedecer à estrita causalidade. De outro lado, o corporal não sofre apenas de maneira causal o mundo que o cerca, mas entra em interação com ele. Daí nos parecer que o corporal é regido por uma lógica do afeto, mais flexível e baseado no encontro de elementos envolvidos. Vejamos agora, como o corporal, que atravessa e dirige o corpo, pode, na improvisação, criar em dança. Resumindo, vejamos como o corpo-dançante pode ser um vetor de linhas novas na dança.

3.3. A improvisação como um vetor de criação na dança contemporânea

Segundo William Forsythe, a improvisação é *“le véritable territoire de la danse, parce qu’à ce moment-là, le corps prend le dessus et danse ce dont tu n’avais pas d’idée a priori¹²⁵”*. (1999, p. 122-123). É o que mostramos rapidamente com a idéia do deixar-se tomar e do devir-corpo. A improvisação faz do corpo-dançante um lugar de criação em dança. *“C’est por moi, l’idéal de la danse: se laisser danser par son corps dans l’inconnu¹²⁶”*, diz Forsythe. (Id. Ibid., p. 122-123). Mas em que se pode dizer que é o corpo-dançante que, na improvisação, cria a dança?

¹²⁵ Tradução nossa: “o verdadeiro território da dança, porque nesse momento o corpo assume o comando e dança aquilo que não se tinha conhecimento a priori”.

¹²⁶ Tradução nossa: “é para mim, o ideal da dança: deixar-se dançar pelo seu corpo no desconhecido”.

3.3.1 Lógica corporal e criação de dança

Na improvisação, o corpo-dançante ocupa um lugar particularmente criativo: não lhe pedimos mais para reproduzir uma coreografia. Antes, ele nos responde produzindo dança. O corpo-dançante, assim, torna-se inteligente e criativo: é a lógica corporal que inicia a produção em dança. Como mostra um bailarino: *“lorsque vous regardez quelqu’un (que improvisa) vous dites : mon dieu, cette chose est possible et cette chose-là aussi!”*¹²⁷. (ZAMBRANO, D. 1997, p. 94). Vejamos agora concretamente como a lógica corporal pode ser criadora de movimento de dança.

Exemplo do Contact Improvisation

Os corpos jogam, “surfam” sobre as forças gravitacionais, que entram em relação desdobrando-se em movimentos. *“Ce qui demeure, conta Sally Banes, c’est le sens constant du potentiel d’invention et de découvert du corps, l’équilibre qu’il retrouve après avoir perdu le contrôle, la vigueur qu’il reconquiert malgré la douleur et le désordre”*¹²⁸. (1987, p. 120). Ora, o potencial de invenção provém do jogo de forças corporais. É efetivamente assim que Daniel Lepkoff expõe: *“en Contact Improvisation, l’invention de mouvement survient comme interaction des lois de la physique et des structures vivantes du corps”*¹²⁹. (1999, p. 77). *“On y observe, prossegue ele, la manière individuelle dont une personne répond spontanément à des événements physiques surprenants et inhabituels”*¹³⁰. (Id. Ibid., p. 77). A contato improvisação coloca, assim, o corpo-dançante em situação de procurar por ele mesmo suas próprias soluções de movimento. Eis, por

¹²⁷ Tradução nossa: “quando você vê alguém (que improvisa), você diz: meu deus, essa coisa é possível e essa aqui também!”.

¹²⁸ Tradução nossa: “O que resta, conta Sally Bane, é o sentido constante do potencial de invenção e de descoberta do corpo, o equilíbrio que reencontra após ter perdido o controle, o vigor que reconquista apesar da dor e desordem”.

¹²⁹ Tradução nossa: “em contato improvisação, a invenção do movimento ocorre como interação das leis da física e das estruturas vivas do corpo”.

¹³⁰ Tradução nossa: “Observa-se, prossegue ele, a maneira individual como uma pessoa responde espontaneamente à acontecimentos físicos surpreendentes e incomuns”.

exemplo, a descrição de Steve Paxton sobre o que se passa durante uma queda:

(...) je pourrais, au dernier instant, trouver chez mon partenaire un levier qui me permette d'atterrir sur mes deux pieds. Ma chute pourrait être orientée de façon à former une spirale autour du corps de mon partenaire. Ainsi une chute amorcée vers les bas peut devenir un cercle décrit autour de mon partenaire et son momentum, ou être utilisée pour regagner un point d'appui élevé¹³¹. (1999a, p. 84).

Ou ainda, sempre a propósito do que pode se passar numa queda:

(...) la première partie de mon corps qui touche le sol, je peux l'utiliser comme levier. En me prolongeant en elle, je peux unifier mes membres et mon torse pour préparer une séquence dans laquelle l'énergie de la chute et mon poids seront transmis au plancher. Durant le bref moment de liberté que dure la chute, mon corps peut transformer un accident soudain en une descente contrôlée¹³². (Id. Ibid., p. 79-80).

É, pois, notadamente, o corpo-dançante, ele mesmo com sua lógica própria, feito aqui de peso e contra-peso, de alavanca, que faz acontecer a dança.

Outro exemplo

Temos exposto aqui como o corporal é criador de dança no contexto da contato improvisação. A dança é aí passagem, meio de manifestação do

¹³¹ Tradução nossa: "(...) eu poderia, no último instante, encontrar no meu parceiro uma alavanca que me permitiria aterrissar sobre meus dois pés. Minha queda poderia ser orientada de maneira a formar uma espiral em torno do corpo do meu parceiro. Assim, uma queda deslanchada por baixo pode vir a ser um círculo descrito ao redor do meu parceiro e seu *momentum*, ou ser utilizada para recuperar um ponto de apoio elevado".

¹³² Tradução nossa: "(...) a primeira parte do meu corpo que toca o solo, posso utilizá-la como alavanca. Me prolongando nela, posso unificar meus membros e meu torso para preparar uma seqüência na qual a energia da queda e meu peso serão transmitidos ao teto. Durante o curto momento de liberdade que dura a queda, meu corpo pode transformar um acidente de repente numa descida controlada".

corpo em relação às forças da gravidade. Mas podemos estender essa hipótese ao conjunto das abordagens da improvisação. As forças-afeto em jogo serão talvez menos visíveis que as forças estritamente físicas, mas serão tanto mais importantes na dança. Escutemos, pois, a experiência de bailarinos-improvisadores. Pauline de Groot explica como ela procede para improvisar:

(...) ça dépend du lieu (...) je vais dans le lieu et je le sens. Dans chaque lieu j'essai de découvrir l'endroit dans lequel je me trouve (...) l'inspiration me vient de ce que se trouve là comme arbre, la chaise, les vélos. (...) Ces choses me donnent une certaine ligne, une certaine direction, une certaine énergie¹³³. (1997, p. 136).

Essa “inspiração” deve mais compreender-se como efeito afetivo que produz nele o encontro das cadeiras e das bicicletas. Assim, a captura afetiva provém mais das sensações das cores, das formas (ou de outros sentidos imediatos), que das lembranças ou evocações que nela são produzidas a partir dessas sensações. Trata-se, portanto, de uma transmissão imediata, inconsciente. Contudo, como afirma José Gil (2001), uma inconsciência do conteúdo transmitido que é acompanhada pela consciência do processo de transmissão.

Na improvisação, o corpo-dançante é afetado por quem o cerca, como a cadeira ou as bicicletas, mas também, como disse Julyen Hamilton, pelo espaço inteiro, *“peut être plus encore, la pièce, la ville, le pays...¹³⁴”*. (1997, p. 196). Na improvisação, os corpos-dançantes buscam as forças-afetos para se nutrir e produzir dança. *“C’est comme si j’étais un véhicule passif qui servirait à concrétiser l’atmosphère¹³⁵”*, explica Hamilton (Id. Ibid., p. 196). Nesse sentido, o bailarino-improvisador é ativamente aberto e receptivo ao seu fora

¹³³ Tradução nossa: “(...) isso depende do lugar (...) eu vou num lugar e eu o sinto. Em cada lugar eu tento descobrir o local no qual me encontro (...) a inspiração me vem disso que se encontra lá, como uma árvore, uma cadeira, bicicletas. (...) Essas coisas me dão uma certa linha, uma certa direção, uma certa energia”.

¹³⁴ Tradução nossa: “talvez, mais ainda, a peça, a cidade, o país...”.

¹³⁵ Tradução nossa: “É como se eu fosse um veículo passivo que serviria para atingir a atmosfera”.

– composto de atmosfera, como nos mostra José Gil, em seu livro *Movimento total: o corpo e a dança*:

A atmosfera tem a propriedade de transformar os corpos submetendo-os ao seu regime de forças. A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças. É, por conseguinte, infra-semiótica e interior-exterior aos corpos. Digamos que os penetra inteiramente: nesse sentido, é mais que um meio, faz parte dos corpos. (2001, p. 146-147).

Concretização das forças-afeto e criação de movimentos

Julyen Hamilton nos traz a idéia de concretização. Os afetos que o bailarino encontra e capta são concretizados. Ou seja, vão ter uma realidade na dança produzida. É pelo jogo de forças-afeto que o corpo-dançante pode ser “verdadeiramente” e “realmente” criador de dança na improvisação. Essa concretização, de um lado, procede de forças “reais”. As forças-afeto não são da ordem do sentimento, do fantasma ou do imaginário, mas existem pelos corpos-dançantes de maneira, notadamente, reais. O corpo-dançante encontra as coisas que afetam realmente sua dança; embora desenvolvida a partir de uma reação imediata, a tal ponto que, segundo a opinião de Maurice Béjart, “*il n’y a pas d’improvisation, il y a une créativité très rapide*”. A criação, explica ele, “*c’est cette interaction entre le corps du danseur et l’intelligence du corps*”¹³⁶. (1990, p. 93). No caso da improvisação, é da interação do corpo-dançante com o real, ou seja, das forças reais, captadas, agenciadas e presentes no corpo-dançante, que se cria dança.

Esta concretização implica, de outro lado, que os afetos encontrados e captados pelo corpo-dançante chegam à criação de uma maneira plástica, radicalmente inédita. Isso não significa, como na interpretação de uma peça escrita, que o corpo-dançante interpreta a dança de tal ou tal forma segundo

¹³⁶ Tradução nossa: “não existe improvisação, existe uma criatividade muito rápida”. A criação, explica ele, “é esta interação entre o corpo do bailarino e a inteligência do corpo”. Esta potência do corpo a se adaptar e integrar dos afetos não seria o que se chama as vezes de “inteligência do corpo?”

a atmosfera da sala durante as apresentações. O corporal não é somente criador na interpretação do movimento escrito, mas, durante uma sessão de improvisação, ele está dentro da *produção total de dança*.

É por essas duas razões que pode-se dizer que na improvisação o corpo-dançante *cria realmente* a dança¹³⁷.

3.3.2. Improvisação: território e desterritorialização

Em improvisação, os bailarinos partem sempre disso que é: *“accepter ce qui est en train de se passer pour soit peindre avec, soit l'utiliser autrement”*¹³⁸, explica uma bailarina-improvisadora. (WOLFZAHN, F. 1997, p. 124). Para improvisar, é necessário ser “a propósito”, quer dizer, é necessário *“tout d'abord prendre conscience de l'énergie, plutôt qu'essayer d'être extérieur à la situation”*¹³⁹. (Id. Ibid., p. 124). Por exemplo, será necessário atingir a energia das árvores, das cadeiras, das bicicletas, tomar consciência da situação seja para reforçá-la, seja para levá-la a outro lugar.

Todavia, assim entendido, se a consciência pode viajar no interior do corpo, é com o fim, como explica José Gil, de construir um mapa desse espaço interno. Não como um espelho que reflete uma paisagem, mas como uma topografia dos trajetos e dos lugares da energia. “Só esse mapa permite ao bailarino orientar os seus movimentos sem ter de os vigiar do exterior (como na aprendizagem do ballet diante do espelho), como eles se orientassem por si próprios”. (2001, p. 132). O corpo preenche a consciência com a sua plasticidade e continuidades próprias. Forma-se, assim, uma espécie de “corpo da consciência” – que não se trata de uma “consciência pura”, já que na improvisação a produção de movimentos é demasiado

¹³⁷ Vale ressaltar que o real não é somente o visível. O movimento dançado produz espectros virtuais. Ele aponta para o infinito. Há, portanto, que se levar em consideração o estatuto virtual do movimento.

¹³⁸ Tradução nossa: “aceitar o que está acontecendo, seja para pintar-se com, seja para utilizá-lo de outra forma”.

¹³⁹ Tradução nossa: “primeiro tomar consciência da energia, antes que tentar ser exterior à situação”.

rápidos para o pensamento, escavando buracos na consciência, cuja saída é abertura ao inconsciente¹⁴⁰.

Uma improvisação: um território

Uma improvisação é um agenciamento, um território¹⁴¹. Por exemplo, quando se trata de uma improvisação-espetáculo, o público é um elemento muito importante do território da improvisação. De fato, como explica Pauline Groot, “à partir du moment où une personne regarde (uma improvisação dançada), Il y a une transformation du temps¹⁴²”. (1997, p. 142). É assim que para uma improvisação, “des publics différents peuvent modifier votre façon de danser¹⁴³”.(CERTINI, A. 1997, p. 240); como para o público de um espetáculo, diferentes elementos podem fazer parte do território da improvisação. Precisamente, nos diz Deleuze e Guattari, “há território quando componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos” (2002, p. 121). Podemos dizer, assim, quanto a nós, que há território quando o público, a atmosfera, mas também as bicicletas, as cadeiras, a cidade ou o país..., ou seja, todos os elementos fazem parte da situação; param de ser *objetivos* (objeto) para se tornarem *afetivos*.

Da mesma maneira que um coreógrafo é um “dramaturgo de forças”¹⁴⁴, uma situação de improvisação pode se conceber como um campo de forças-afeto que cresce, começa e termina em função das aberturas e encontros nos corpos-dançantes em jogo. O território da improvisação se desdobra à medida que afetos heterogêneos entram em relação. Isso significa, de uma

¹⁴⁰ Falaremos mais sobre esse processo no terceiro capítulo de nosso trabalho, sobretudo no item que trata da chamada “*small dance*” de Steve Paxton.

¹⁴¹ Agenciamento e território são, com Deleuze e Guattari, dois conceitos que podem se confundir. O território, acompanha as linhas de desterritorialização, tem contudo o mérito de explicitar o dinamismo que subjaz.

¹⁴² Tradução nossa: “a partir do momento em que uma pessoa olha, há uma transformação do tempo”.

¹⁴³ Tradução nossa: “públicos diferentes podem modificar sua maneira de dançar”.

¹⁴⁴ Como dissemos na primeira parte de nosso trabalho, a partir de José Gil: “dramaturgia de forças”. (1989, p. 72).

parte, que o território da improvisação se alarga à medida que os elementos vão sendo tomados em relação: a árvore antes que as bicicletas, ou as duas juntas, postas em contraste... De outra parte, o território se alarga em função da maneira como esses elementos vão ser tomados no jogo: é a verticalidade ou a horizontalidade da árvore que me afeta? Ou ainda, é seu verde *flamboyant*? É o amarelo ácido das cadeiras em relação com o amarelo gritante do néon?

Assim, o território de uma improvisação é movente e flexível em função dos elementos que entram afetivamente em relação; e este de maneira infinita, pois cada elemento pode ligar-se de milhões de forças-afeto diferentes. Como pensar, então, a lógica da criação de dança na improvisação?

Criação por “desterritorialização”

Na improvisação, o corpo-dançante, preso às forças-afeto, cria a dança ao fio de seus movimentos segundo uma lógica corporal bizarra. “*Mon corps se délie dans le corps de l’autre (...) (e) devient spontanément ludique*¹⁴⁵”, explica Michel Vincenot. (1999, p. 67). Uma sessão de improvisação passa de uma situação a outra segundo uma lógica a qual assiste com prazer o espectador. De acordo com outro bailarino, “*improviser pourrait signifier: (...) un processus de changement constant, en remplaçant des questions par de nouvelles questions*¹⁴⁶”. (HOUGEE, A. 1997, p. 282). A improvisação tem uma lógica não dada de antemão e, mais importante, é potencialmente mutável a todo momento.

Em um território, “ora as forças se fundem umas nas outras em transições sutis, decompõem-se tão logo vislumbradas (...) ora deixam-se selecionar pelo território, e são as mais benevolentes que entram na casa (...) ora se abatem sobre o território e o invertem...”, nos diz Deleuze e Guattari. (1992, p. 240). Um território é um emaranhado dinâmico, entrecruzamento de

¹⁴⁵ Tradução nossa: “Meu corpo se desprende no corpo do outro (...) (e) torna-se espontaneamente lúdico”.

¹⁴⁶ Tradução nossa: “improvisar poderia significar: (...) um processo de mudança constante substituindo perguntas por novas perguntas”.

interior e de exterior, que se extrai e se constrói selecionando, incluindo forças-afeto. Nesse sentido, o território de uma improvisação dispõe nele mesmo seu próprio princípio de produção a partir das forças-afeto do meio no qual ele se estabelece (as forças do mundo) no corpo-dançante em jogo. O território de uma improvisação se constrói aleatoriamente, *mas não sem lógica*.

Esses jogos de território da improvisação, Deleuze e Guattari chamam de “desterritorialização”. São essas linhas de desterritorialização que asseguram a constituição dinâmica e mutável do território, conforme podemos observar nas palavras de Deleuze e Guattari:

(...) o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro: seja porque a territorialidade é flexível e “marginal”, isto é, itinerante, seja porque o próprio agenciamento territorial se abre para outros tipos de agenciamentos que o arrastam. (1997, p. 225)

Essas linhas de desterritorialização fazem o “mecanismo” flexível e modulável da improvisação. As desterritorializações, que opera o corpo-dançante em jogo, são o produto de forças-afeto e alteram sem cessar o território da improvisação. Elas substituem perguntas por novas perguntas, uma situação por uma nova situação, abrem e fecham novamente o território da improvisação. Essas linhas de desterritorialização são a lógica das micro-criações de dança em uma improvisação.

3.3.3. O corpo-dançante: produtivo/criativo do agenciamento dança contemporânea?

A improvisação dá lugar apenas à “micro-criações”, mas parece poder operar grandes desterritorializações, ocasião na qual o agenciamento de dança bascula e muda de configuração.

Improvisação e “grande desterritorialização” de dança contemporânea

Em situações particularmente proveitosas, a improvisação pode às vezes impulsionar o corpo-dançante ao desconhecido da dança contemporânea e “*danse ce dont tu n’avais pas idée a priori*”¹⁴⁷, para retomar as palavras de William Forsythe. (1999, p. 122-123). De longos trabalhos em improvisação, ocorreram, às vezes, acontecimentos importantes para a dança contemporânea. Esses acontecimentos puderam operar viradas decisivas no agenciamento da dança contemporânea: que podemos chamar de “grandes desterritorializações”.

Podemos, por exemplo, novamente considerar a contact improvisation como um acontecimento que conduziu a dança contemporânea para uma melhor compreensão da lógica do corpo. Essa lógica do corpo impulsionou a exploração da queda, das qualidades de contato com o solo e com os outros corpos-dançantes... E contribuiu para inovar técnicas e projetos em dança contemporânea. Nesse sentido, a contact improvisation pouco a pouco contaminou toda a dança contemporânea. Podemos, assim, compreender esse acontecimento como uma grande desterritorialização – desterritorialização do agenciamento dança contemporânea e seus desdobramentos enquanto lógica do corpo.

Nessa mesma ordem de idéia, as improvisações durante as quais Laban estudou o movimento e seus parâmetros, permitiram ao corpo-dançante seu desligamento do comando da música. O corpo-dançante e a dança contemporânea puderam desenvolver suas próprias musicalidades: desterritorialização da dança contemporânea fora da música.

Não queremos aqui retrair toda a história da dança contemporânea¹⁴⁸. O que nos interessa nesse contexto é analisar a hipótese de que a improvisação foi um meio de levar a dança contemporânea em direção a um novo horizonte. Com efeito, podemos, assim, compreender esses grandes acontecimentos da dança contemporânea como um feito do

¹⁴⁷ Tradução nossa: “dança aquilo que você não tinha conhecimento a priori”.

¹⁴⁸ Seria interessante, numa problemática mais especificamente histórica, analisar a história da dança contemporânea através de suas desterritorializações.

corpo-dançante em improvisação? Os devires no agenciamento da dança contemporânea não pertencem ao corpo-dançante contemporâneo? Nessa perspectiva, o corpo-dançante contemporâneo pode ser um *acelerador de criação* da dança contemporânea?

O corpo-dançante: vetor de desterritorialização do agenciamento dança contemporânea.

Como dissemos na primeira parte de nosso trabalho, as práticas que fazem a dança contemporânea entram em conjunção pelo corpo que dança, em torno do corpo-dançante. O agenciamento de dança contemporânea existe apenas através da dança existente e não perdura senão no corpo-dançante que a carrega. Isso significa ainda que o agenciamento de dança contemporânea não existe idealmente, mas sempre numa configuração, em um agenciamento concreto. É necessário, assim, compreender o agenciamento de dança contemporânea, e as danças produzidas, sobre um mesmo plano: o plano imanente dos corpos. É nesse sentido que certas produções de dança podem ter um efeito “*feed-back*” sobre o agenciamento que as produz¹⁴⁹.

“Um território (ou um agenciamento) está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização”, nos diz Deleuze e Guattari. (2002, p. 137). O agenciamento de dança contemporânea é, assim, sempre potencialmente em via de desterritorialização, ou seja, de abertura a uma outra configuração. Essa potencialidade do agenciamento de dança contemporânea não é devido ao poder de criação do corpo-dançante nas improvisações?

Na improvisação, o corpo-dançante tem o poder de abrir-se às suas

¹⁴⁹ Temos como fundo teórico a análise de Deleuze sobre as relações entre as máquinas abstratas (o que corresponde para nós ao agenciamento dança contemporânea) e os agenciamentos concretos (para nós, as produções concretas de dança tal como as sessões de improvisação): “(...) a máquina abstrata é como a causa dos agenciamentos concretos que efetuam suas relações; e essas relações de força passam, “não por cima”, mas pelo próprio tecido dos agenciamentos que produzem”. (DELEUZE, 1991, p. 46). Em outros termos, o agenciamento dança contemporânea e as situações concretas de dança pertencem a um mesmo plano, se pressupondo um no outro em estreita relações. Por conseguinte, o agenciamento dança contemporânea é causa imanente das produções de dança, ou seja, não se atualiza senão em seus efeitos concretos em dança.

próprias desterritorializações, suas próprias linhas de fuga de criação. E mais, vimos que a improvisação é um traço essencial do agenciamento de dança contemporânea. É nesse sentido que podemos dizer que o corpo-dançante é um *vetor de criação* do agenciamento de dança contemporânea.

* * *

A dança contemporânea concede um lugar essencial à prática da improvisação, seja em ateliê de pesquisa, seja em apresentação cênica. Na improvisação, o corporal entra particularmente num circuito criativo de movimentos inéditos. A improvisação cria, assim, as linhas da dança – as micro-criações de dança ou ainda as “grandes desterritorializações” do agenciamento dança contemporânea. Em todo caso, o corpo-dançante contemporâneo aparece como *vetor de criação* da dança contemporânea

Conclusão: corpo-dançante contemporâneo, território de criação da dança contemporânea

O corpo-dançante contemporâneo aparece, no final desse segundo capítulo de nosso trabalho, como elemento propulsor de criação: as vezes terreno singular da dança contemporânea, território intensivo e afetivo do movimento contemporâneo e vetor de criação de dança. Com efeito, para a dança contemporânea, trata-se de um território particular: um “território de criação”. Essa reflexão evidencia dois movimentos que é necessário apresentarmos aqui rapidamente.

De um lado, o tema da criação aparece sob uma certa perspectiva que nos retorna como algo incomum, inabitual. De fato, direcionamos o olhar para o trabalho do corpo-dançante, ancorado na criação, a partir de forças e afetos. E aqui vale abrir um parêntese para trazer José Gil (1996), ao resgatar um conceito de Leibniz que nos fala de “micropercepções”. O que nos é dado com as micropercepções, através do infimamente mínimo, é uma totalidade, o invisível. As micropercepções estão sempre em movimento, numa relação de forças. Se a atmosfera – na qual nos detivemos anteriormente – é feita de tensões entre micropercepções é porque resulta de afetos que abrem os corpos. Estamos, assim, numa estética de forças e não numa estética de formas. O que elas provocam, longe de ser a percepção de uma coisa, é a percepção do intervalo. Com efeito, o acontecimento, na dança, refere-se às transformações de regime de escoamento de energia. A dança compõe-se, portanto, de sucessões de micro-acontecimentos que transformam sem cessar o sentido do movimento.

De outro lado, trazendo esse contexto para o ato criativo, que trabalha sobre o plano radicalmente imanente dos corpos: como definir os traços para uma coreografia? Como compor, ver e fazer ver, escolher, construir, elaborar, certa dramaturgia de forças? Para permanecer num contexto mais local, vejamos o que diz a coreógrafa cearense Andrea Bardawil: “O que torna um movimento especial a ponto de virar dança é minha insistência em não perdê-lo”. (2008, p. 15). Trata-se, pois, de uma “produção desejanter”. O desejo em não perder o movimento. O desejo de estar em dança. Uma produção desejanter em dança. O que retorna como movimento especial para Bardawil

é sua insistência em estar em dança. Permanecer. A permanência aí não indica uma postura passiva diante dos acontecimentos. Há uma produção intensiva na busca do que passa como diferença: a permissão de um instante de quebra da continuidade, o que provoca a irrupção da diferença. “Disponibilidade também é um exercício diário. (...). Caber o acaso não quer dizer inseqüência. E não nos iludamos: exige muita habilidade”. (Id. Ibid., p. 15).

Pois bem, cremos que estamos diante de uma “metafísica da produção”, ou ainda, uma “natureza como processo de produção”, para tomar a expressão de Deleuze e Guattari. (2004, p. 8). Parece-nos, assim, que o agenciamento é um elemento poético em Deleuze, um movimento que, ao permitir um instante de quebra da continuidade, provoca a irrupção da diferença, e que tem na arte (mas não só nela) um “correlato objetivo”. As coisas e os corpos só adquirem substância em razão de mecanismos de produção, de relações de composição e de decomposição. Assim, é a sutileza do corpo-dançante contemporâneo: *produzido pelas* práticas de dança contemporânea, torna-se, por sua vez, *produtivo* do agenciamento no qual é tomado. É, além disso, graças a esse movimento que podemos compreender a potência de criação do corpo dançante.

Esse último ponto nos interessa muito particularmente no que ele afirma como concepção de corpo. De fato, o corpo-dançante contemporâneo que temos pensado, se diferencia do corpo habitualmente cercado por uma certa problemática tanto teórica quanto prática. O corpo, através do corpo-dançante contemporâneo, pode ser “*produzido*” pelo agenciamento de dança. Nesse sentido, o corpo escapa de uma prática de superfície, de exterioridade, que o utilizaria tal e qual, e, ao mesmo tempo, de um pensamento conexo que o arranjaria habitualmente como “*dado pela natureza*”. Com efeito, esse corpo é ele mesmo criador, ou seja, “*produtivo de*”. Tal corpo escapa, portanto, de uma prática instrumentalizante, como também de um pensamento que o reduz a um meio, *médium*, um instrumento, um veículo...

Já vimos que o corpo-dançante contemporâneo é propulsor de criação – o corpo de Andréa Bardawil, por exemplo. Todavia, se ele não é dado, nem instrumentalizado, que corpo é o corpo-dançante contemporâneo? Vamos, então, ver, na terceira parte de nosso trabalho, o que se produz

concretamente sobre e no corpo dos bailarinos contemporâneos. Dito de outra maneira, *quais acontecimentos de corpo* a dança contemporânea engendra nela?

CAPÍTULO 3

CORPO-DANÇANTE CONTEMPORÂNEO: POR UMA NOVA CONCEPÇÃO DE CORPO?

A parte precedente tentou mostrar o lugar e o papel criador do corpo-dançante no agenciamento de dança contemporânea. Trata-se agora de abordar de uma maneira um pouco diferente as grandes linhas que atravessam as múltiplas in-carnações do corpo-dançante. Como constata Benoit Lesage, *“ce qui caractérise le danseur, c’est l’énorme travail de redéfinition radicale du corps auquel il s’astreint car il ne peut se satisfaire d’un corps ordinaire¹⁵⁰”*. (1993, p. 135). É essa redefinição do corpo que nos vai interessar. Portanto, vamos continuar seguindo um pensamento que faz vacilar o corpo em seu contexto habitualmente conhecido sob os modos de extensão e duração, inserindo-o, contudo, em sua realidade complexa, tal como o explora a dança contemporânea.

O corpo-dançante contemporâneo se diferencia do corpo-dançante clássico, mas também do corpo tal como é conhecido e experimentado habitualmente. O corpo-dançante é, assim, um corpo poético; e na dança contemporânea tem ainda mais outros sentidos, revelando facetas ocultas e desenvolvendo potencialidades adormecidas. Resumindo, através da experiência da dança, o corpo-dançante contemporâneo cria ou desperta novos “territórios corporais”. Que corpo é o corpo-dançante contemporâneo? Que fenômenos a dança provoca no corpo? Analisar o corpo-dançante contemporâneo nos leva a perguntar como procede a potência da dança.

Começaremos por ver que o corpo-dançante contemporâneo, corpo em movimento, é redefinido pelo movimento dançado, modificando sua prática e sua concepção. Da mesma maneira, o corpo-dançante contemporâneo revela uma densidade do corpo, uma matéria complexa, um “folheado”, que a dança contemporânea vai muito particularmente explorar em sua poética. Ele revelará igualmente um corpo excedente – difícil de caber em si mesmo. Uma redefinição radical e poética do corpo?

¹⁵⁰ Tradução nossa: “o que caracteriza o dançarino é o enorme trabalho de redefinição radical do corpo ao qual ele obriga-se, pois não pode satisfazer-se com um corpo comum”.

1. O corpo-dançante contemporâneo e o espaço do corpo

O corpo que dança é freqüentemente descrito pelos amadores inflamados como dotado de uma extensão ilimitada, como potência de movimento infinita. Essa potência de expansão do corpo é uma espécie de espectro no espectador que não encontra as palavras possíveis de descrever o que viu e/ou sentiu. Como a dança dá esse andamento ao corpo que se conhece e se experimenta todos os dias em si mesmo? Para responder a essas questões, será necessário chegar mais perto das experiências e das práticas da dança para ver o que se passa no corpo-dançante.

1.1. O corpo-dançante contemporâneo: um corpo expansivo

Os bailarinos, como diz Benôit Lesage, manifestam às vezes “*état d’une hyper conscience qui envahit l’espace environnant*” de uma “*expérience du paradoxe dedans/dehors*” como um “*sentiment de connexion*¹⁵¹”. (1993, p. 135). Como dar conta dessa experiência? A extensão do corpo, que freqüentemente é vivida e pensada como fechada e limitada, parece não evidenciar-se na dança, aberta e ilimitada.

1.1.1. O espaço do corpo-dançante

Para começar essa reflexão, vejamos as experiências em dança. Iniciaremos com José Gil, que vai guiar nossa análise de uma maneira determinante. Sobre o corpo-dançante, diz ele: “*ce qui s’articule dans le corps, ce ne sont donc pas des unités de mouvement, mais des zones entières de l’espace*¹⁵²”. (2000, p. 62). Assim, por exemplo, “*quelque soit l’espace où se trouve le danseur, l’arabesque qu’il décrit porte son bras vers l’infini. Les murs de la scène ne constituent pas d’obstacle, tout se passe*

¹⁵¹ Tradução nossa: “estado de uma hiper consciência que invade o espaço circundante” de uma “experiência do paradoxo dentro/fora” como um “sentimento de conexão”.

¹⁵² Tradução nossa: “o que se articula no corpo não são unidades de movimento, mas zonas inteiras do espaço”.

*dans l'espace du corps du danseur*¹⁵³. (1989a, p. 101). É, diz ele, além disso, o que caracteriza o movimento dançado: *“le geste (dançado) ouvrant l'infini troue l'espace ordinaire et, pourtant, cet infini n'est pas seulement signifié, il est réel, il appartient au mouvement dansé*¹⁵⁴. (Id. Ibid., p. 101). Nessa ótica, o movimento dançado cria o espaço. Este pode ser infinitamente grande ou infinitamente pequeno¹⁵⁵. O espaço entra nas formas e linhas variadas que desenha o corpo-dançante. O espaço é a própria *expansão do corpo*.

O espaço prolonga igualmente as dimensões *qualitativas* do gesto dançado. Como vimos com François Raffinot, o espaço é um parceiro afetivo dos bailarinos. O corpo-dançante aproveita essa relação de afetos para criar em dança. Karine Saporta (1996) exprime essa relação de criação: *“un espace compliqué, voire même encombré peut être aussi passionnant et complexe à travailler, à faire voir qu'un espace dégagé. Il suffit de considérer le flamenco... Lequel se dansait sur les tables*¹⁵⁶”. A força da dança, conforme Saporta, se encontra intensificada pelos *“petits espaces”*, mesmo os *“très petits espaces*¹⁵⁷”. Assim, pelo acontecimento de dança, um movimento lento e denso, como o das artes marciais, decupa o espaço de maneira argilosa, pesada, espessa e resistente. Ou ainda, pode tornar-se duro e flutuante, como o espaço da água.

O espaço é assim não mais objetivo e absoluto. Engendra-se com características *heterogêneas, descontínuas e qualitativas*. Em outros termos, o espaço torna-se *relativo* ao corpo-dançante. Nesse sentido, tomando as

¹⁵³ Tradução nossa: “qualquer que seja o espaço onde se encontra o dançarino, o arabesque que ele descreve leva o seu braço para o infinito. Os muros da cena não constituem obstáculo, tudo se passa no espaço do corpo do dançarino”.

¹⁵⁴ Tradução nossa: “o gesto (dançado) abrindo-se ao infinito fura o espaço comum e, no entanto, esse infinito não é somente significado, ele é real, ele pertence ao movimento dançado”.

¹⁵⁵ É a idéia que desenvolve Laurence Louppe: “le caractère expansif de la kinésphère (ou seja, o espaço do corpo-dançante) est ce qui peut dilater jusqu'à l'infini, ou rétrécir d'autant”. (2000, p. 69). Tradução nossa: “o caráter expansivo da Kinesfera (ou seja, o espaço do corpo-dançante) é o que pode dilatar até o infinito, ou reduzir na mesma proporção”.

¹⁵⁶ Tradução nossa: “um espaço complicado, mesmo dificultoso pode ser também fascinante e complexo de trabalhar, de fazer ver como espaço livre. Basta considerar o flamenco... o qual se dança sobre os tablados”.

¹⁵⁷ Tradução nossa: “pequenos espaços”, mesmo os “muito pequenos espaços”.

palavras de José Gil, o espaço vai *pertencer ao movimento dançado*. A potência da dança parece, então, adquirir a inversão da concepção comum do movimento de um corpo. Ou seja, não se trata mais de pensar “o corpo que se move no espaço” (concepção das ciências físicas), mas pensar “o corpo criador de espaço”, um corpo que constrói lugares. O movimento cria espaço. O espaço faz parte do que chamaremos mais tarde “território da dança” do corpo-dançante. O gesto dançado transforma e esculpe o espaço.

De uma certa maneira, para o corpo-dançante, *o espaço, como tal, não existe*. Durante uma entrevista, Carolyn Carlson contou uma anedota que resume bem essa idéia. Ela conta que durante um curso, “*Nikolaïs disait: vous marchez à travers l’espace. John* (John Davis, filósofo e iluminador dos espetáculos da Ópera de Paris) *répond: Quel espace? Montrez-moi l’espace. Qui a dit qu’il y a de l’espace?*¹⁵⁸”. (1994, p. 40). Carolyn Carlson conclui desse “*enseignement de John*¹⁵⁹” que “*le mouvement crée l’espace*¹⁶⁰”. (Ibid., p. 40). O espaço não existe antes de ter sido criado – ou seja, investido pela dança. É igualmente a idéia defendida por Patricia Kuypers: “*la danse n’est pas dans un sujet mais est entre, elle est dans l’espace*¹⁶¹”. (ROCHAIS, A. 2003, p. 79). Com efeito, o espaço existe realmente apenas investido pela dança.

O que é, então, esse espaço criado pela dança? Que tipo de espaço é esse do corpo-dançante contemporâneo?

1.1.2. O espaço do corpo-dançante: um espaço liso?

O movimento dançado perturba nossas representações comuns de corpo e de espaço, como os vemos habitualmente. É o corpo-dançante que cria seu próprio espaço. Que espaço é esse? Deleuze e Guatarri diferenciam dois tipos de espaço, o liso e o estriado: “enquanto no espaço estriado as

¹⁵⁸ Tradução nossa: “Nikolaïs disse: você anda através do espaço. John (John Davis, filósofo e iluminador dos espetáculos da Ópera de Paris) respondeu: que espaço? Me mostre o espaço. Quem disse que há espaço?”.

¹⁵⁹ Tradução nossa: “ensinamento de John”.

¹⁶⁰ Tradução nossa: “o movimento cria o espaço”.

¹⁶¹ Tradução nossa: “a dança não é um assunto, mas está dentro, ela é no espaço”.

formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas”. (1997, p. 185). O espaço liso é, portanto, sobretudo um espaço de forças. É esse espaço, por sua vez, que parece corresponder *a priori* o espaço experimentado pelo corpo-dançante contemporâneo.

No espaço liso, diz Deleuze e Guattari, “a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras...” (Id. Ibid., p. 185). Para o corpo-dançante contemporâneo, o espaço é feito de diferentes lugares que habita, assim como de afetos que reverberam: há, por exemplo, o calor do outro corpo-dançante que está próximo, a luminosidade que vem das janelas, o piso de madeira flexível por todo o solo... São intensidades que formam o espaço liso que o corpo-dançante encontra e integra em seu território corporal – junto às forças que o atravessam e o constituem. O espaço do corpo-dançante contemporâneo se diferencia, assim, de um espaço quadriculado ou estriado por referências métricas e objetivas, ordenado segundo um ponto de vista transcendental. Ele se distingue também de um espaço que seria um suporte abstrato e homogêneo *sobre o qual* ele se deslocaria. O espaço do bailarino é heterogêneo – à medida das diferenças intensivas que o constituem – e ao mesmo tempo contínuo para ele. Nele, se realiza uma viagem *háptica*, ou seja, apóia-se, sobretudo, nas sensações que tem do mundo em seu corpo, o mesmo que está em movimento. É por isso que o espaço liso, como explica Deleuze e Guattari, é um “espaço tátil”, ou antes o “espaço háptico”, por diferença ao espaço óptico¹⁶². (Id. Ibid., p. 203). Constituído de sensações provocadas pelo ambiente (tal como a luminosidade que vem das janelas, a flexibilidade do piso, o barulho surdo da cidade, mas também o que pode evocar as bicicletas que se encontram lá...) o espaço liso do bailarino engaja-se numa “variação contínua de suas orientações, referências e junções; (que) opera gradualmente”. (Id. Ibid., 203).

O espaço liso tem, assim, a particularidade de ser “um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas”. (Id. Ibid.,

¹⁶² Háptico, demarca Deleuze e Guattari, “é um termo melhor do que tátil, pois não opõe dois órgãos dos sentidos, porém deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica”. (1997, p. 203).

185) – A medida é a extensão objetiva, enquanto que a distância é relativa àquilo que a percorre. Ou ainda, “um espaço de afectos, mais que de propriedades”. (Id. Ibid., 185). É um campo de forças orientadas por aquilo que lhe é sensível. Com efeito, o “sintoma” não existe senão naquilo que o compreende. Um espaço luminoso, frio ou flutuante, existe apenas porque é percebido e criado como tal pelo corpo-dançante que lá se move. Michel Vincenot analisa essa experiência de dança:

*(...) les sensations qu’il (o corpo-dançante) en ressent (do espaço) en sont déjà des interprétations. Et, partant de là, les façons de jouer, de rythmer, de se reposer ou de laisser surgir l’énergie sont une reconstruction de l’espace à un stade beaucoup plus avancé; radicalement différent de la perception initiale. L’espace a changé de sens parce que le corps se l’est approprié sous d’autres formes*¹⁶³. (1999, p. 67).

O espaço liso do corpo-dançante é, pois, um espaço polarizado. De um lado, o ponto se encontra no que percebe do espaço, ou seja, o corpo-dançante ele próprio. De outro lado, a linha que desenha dançando é “um vetor, uma direção e não uma dimensão ou uma determinação métrica”. (DELEUZE, G., GUATTARI, F., 1997, p. 185).

A kinesfera de Laban, que apresenta um espaço polarizado onde o corpo dançante é efetivamente o centro de vetores, pode ilustrar o espaço relativo do corpo-dançante – embora a kinesfera não consiga dar conta da dimensão afetiva do espaço do corpo-dançante, pois nele o espaço liso é reduzido a uma representação estritamente espacial. Ora, a kinesfera labaniana apresenta o espaço relativo do corpo em *um ponto fixo*, num espaço objetivo: a kinesfera não consegue dar conta dos deslocamentos do corpo-dançante numa dança. É isso que é particular numa situação de dança: o espaço liso, desdobrado pelo corpo-dançante, é sujeito de uma *polarização movente* – espécie de descolamento do espaço liso de dança, no qual, aberto

¹⁶³ Tradução nossa: “(...) as sensações que (o corpo-dançante) sente (do espaço) são já interpretações. E, com base nisso, as maneiras de jogar, de ritmar, de pausar ou deixar emergir a energia, são uma reconstrução do espaço num estado muito mais avançado; radicalmente diferente da percepção inicial. O espaço mudou de sentido porque o corpo apropriou-se de outras formas”.

pelo corpo-dançante, é decuplado por sua própria entrada em movimento. Não é isso que Deleuze e Guattari evocam como sendo o “caráter envolvente ou envolvido do espaço liso”? (Id. Ibid., p. 193). Nessa perspectiva, o espaço de dança é *envolvido pelo corpo-dançante*, na dança e em seus movimentos, ao mesmo tempo em que o corpo-dançante é *envolvido pelo espaço*. Portanto, o corpo-dançante leva o espaço de dança com ele.

O corpo-dançante é, assim, uma espécie de “*ponto zero*” de todos seus espaços lisos abertos e re-fechados; pois ele mesmo move e muda o espaço. O corpo-dançante está em qualquer espécie de *ponto móvel* e, ao mesmo tempo, está num *ponto absoluto* de todos os espaços que ele pode desenhar ou intensificar pelos seus movimentos.

O que percebe o espectador de dança dos espaços do corpo-dançante? O espectador que é mais fortemente inscrito num espaço cênico estriado, pela perspectiva do teatro clássico, vê um corpo transformando-se, e por seu movimento entra e sai desses mesmos referenciais. Com efeito, “as referências (do espaço liso) não possuem modelo visual capaz de permutá-las entre si e reuni-las numa espécie de inércia, que pudesse ser assinalada por um observador imóvel externo¹⁶⁴”. (Id, Ibid., p. 204). Jogando com essas mesmas referências visuais, a dança não leva o espectador no seu mundo? É o que podemos compreender a propósito de uma bailarina que se exprime a partir de sua experiência de espectadora: “*Quand cela arrive en spectacle, j’ai la sensation de faire partie de la danse, d’être invitée dans le monde de l’interprète*¹⁶⁵”. (CARAKER, C., 2001, p. 92). Ela explica isso como sendo uma “*résonance en l’interprète, l’espace et le public*¹⁶⁶”. (Id., Ibid., p. 92). Essa ressonância não é o signo da potência do caráter envolvente e envolvido do espaço liso da dança?

O espaço liso é *uma maneira de habitar um espaço*; ou ainda: é a

¹⁶⁴ “O espaço estriado, ao contrário, é definido pelas exigências de uma visão distanciada: constância da orientação, invariância da distância por troca de referenciais de inércia, junção por imersão num meio ambiente, constituição de uma perspectiva central”. (Id. Ibid., p. 205).

¹⁶⁵ Tradução nossa: “Quando isso acontece no espetáculo, tenho a sensação de fazer parte da dança, de ser convidada para o mundo do intérprete”.

¹⁶⁶ Tradução nossa: “ressonância no intérprete, o espaço e o público”.

maneira de ser afetado mais ou menos intensamente pelas coisas que *fazem* esse espaço. É a base de construção de um território. Poderemos, assim, falar de *território* do corpo-dançante por dizer o espaço investido afetivamente pela dança ou pelo bailarino: um território de dança como sendo a *junção do que entra afetivamente em dança*. Isso explica ainda porque esse espaço háptico opera gradualmente, detém o poder de ser ilimitado: podendo ser afetado pelo barulho surdo da cidade, mas também pela cidade inteira, e porque não pelo país... Da mesma maneira que por qualquer coisa outra também imensa. É assim que podemos compreender Michel Vincenot: “*Le corps a une façon particulière d’intégrer le cosmique qui a appartient à tous...*”¹⁶⁷. (1999, p. 67). Toda coisa, qualquer coisa desde que afete o corpo-dançante, pode entrar no espaço liso de dança. Inversamente, a dança tem o poder de envolver, não importa que elemento entrando em relação afetiva com o corpo-dançante.

Através de alguns exemplos concretos de dança, vamos ver quais formas podem tomar o espaço ou o território de dança do corpo-dançante.

1.1.3. Diferentes jogos de território de dança

À luz do conceito de espaço liso, vamos tentar dar conta de algumas experiências de dança, mostrando pistas possíveis de compreender o que pode ser um território de dança. Antes disso, ressaltamos que a expressão “território de dança” permite dissociar o espaço do corpo, tal como temos o hábito de percebê-lo e pensá-lo, do espaço liso, criado pelo acontecimento de dança – como veremos em alguns exemplos. Começaremos analisando o território do corpo-dançante como um jogo movente de dentro/fora, depois como um espaço de grande mobilidade. Enfim, veremos como o espaço de dança pode ampliar-se.

Jogo de fora/dentro do espaço de dança

¹⁶⁷ Tradução nossa: “O corpo tem uma maneira particular de integrar o cósmico que pertence a todos...”.

Parece-nos que esse jogo pertence muito particularmente ao agenciamento de dança contemporânea. A dança contemporânea é marcada pela passagem do corpo em abertura da dança clássica a um corpo que redescobre o “dentro”. O torso, que não era articulado na dança clássica – senão pelo *cambré* ou mesmo *épaulement*¹⁶⁸, vai, por exemplo, adquirir mobilidade e se inclinar formando um “dentro”. Como nos mostra Benoît Lesage:

*(...) une constante dans les propositions faites par les pionniers et fondateurs de la danse moderne pour caractériser la danse, est l'alternance entre dilatation et densification: Delsarte parlais de la dialectique tension/abandon, Laban du ramasser/disperser, Graham de contract/release e Limon du fall/recovery*¹⁶⁹. (1993, p. 137).

Com efeito, o *contract/release* de Martha Graham, por exemplo, explora os movimentos da bacia que se enrola e desenrola: o corpo-dançante concentra as forças do fora em seu centro (*contract*), dentro, depois as libera em seu movimento para fora (*release*). O fora é então tomado novamente num jogo dentro/fora. O problema do espaço do corpo-dançante é revisitado.

O jogo dentro/fora é antes uma situação tensional que estritamente formal. Benoît Lesage explica: “*corporellement, la dilatation correspond à une extension* (rotação externa, abdução, retificação) *et la rétraction à une flexion*” (rotação interna, adução, enrolamento)¹⁷⁰. (Id. Ibid., p.137). Por exemplo, no *en-dehors*, para fora, as pernas partem de uma rotação do fêmur para o exterior, que faz bascular a bacia à frente transportando o centro de gravidade. O *en-dehors* distribui as intensidades do dentro para o exterior,

¹⁶⁸ *Cambré* e *épaulement* são posições, códigos, da dança clássica que aplicam-se à curvatura do torso. Contudo, sempre a partir de um eixo vertical, jamais de uma maneira articulada, em dobras e/ou blocos que deslizam uns nos outros.

¹⁶⁹ Tradução nossa: “uma constante nas proposições feitas pelos pioneiros e fundadores da dança moderna para caracterizar a dança é a alternância entre dilatação e densificação: Delsarte falava da dialética tensão/relaxamento, Laban do recolher/dispersar, Graham de contração/distensão e Limon da queda/recuperação”.

¹⁷⁰ Tradução nossa: “corporalmente, a dilatação corresponde a uma extensão (rotação externa, abdução, retificação) e a retração a uma flexão (rotação interna, adução, enrolamento)”.

para o mundo: o fundamento da dança clássica¹⁷¹. Da mesma maneira, o *en-dedans*, para dentro, longe de ser uma introversão sobre si, nos mostra uma distribuição de intensidades. É uma dobradura do corpo-dançante, uma dobra de intensidades do fora para o dentro.

O dentro e o fora, como configurações tensionais do corpo-dançante, provém do jogo de forças. Assim, nos parece que o campo de forças se manifesta muito especialmente na fronteira do corpo-dançante, nos lugares de suas conexões dentro/fora. Essa idéia do campo de forças implica, ontologicamente, num pensamento cujo vazio não existe, dado que o mundo é pleno de uma matéria em movimento tornado tangível pelo acontecimento de dança. É a idéia de que “*le mouvement ne cesse de travailler la matière du monde*”¹⁷², como escreve Laurence Louppe em sua análise sobre Laban (1994, p. 58). Os jogos de fora/dentro manifestam uma *ontologia intensiva e plena*.

É assim que dobrar o corpo significa ao mesmo tempo dobrar o fora, o mundo – efetivamente como a idéia desenvolvida por Mathilde Monnier e Jean-Luc Nancy, ao pensar a dança como *art du dehors*¹⁷³. A dança, segundo Jean-Luc Nancy “*est l’art le plus en extériorité (...): celui qui s’empare du dehors en tant que tel – je vois un danseur non comme un qui s’exprimerait mais comme un qui s’étend au dehors pour attraper le dehors, le plier, le ployer*”¹⁷⁴. (2001, “E-mail de J.L. Nancy de 24/02/2000). O fora e o dentro são, assim, o *avesso de uma mesma matéria*.

¹⁷¹ O *en-dehors*, princípio da dança clássica, é assim igualmente uma economia de dentro/fora. As implicações estéticas podem ser resumidas assim: *en-dehors*, no fora, o bailarino brilha (à imagem do Rei Sol dançando em frente sua corte e impondo seu poder). Liberando o peso e dando autonomia às pernas, o *en-dehors*, para fora, vai permitir mais virtuosidade.

¹⁷² Tradução nossa: “o movimento não cessa de trabalhar a matéria do mundo”. A dança é, nessa perspectiva, “*une architecture dynamique qui passe outre les limites de l’humain (...) et qui se propage à l’univers tout entier, devenue partition chorégraphique imense*”. (Id., Ibid, p. 59). Tradução nossa: “uma arquitetura dinâmica que ultrapassa os limites do humano (...) e que se propaga ao universo inteiro, tornando-se partitura coreográfica imensa”.

¹⁷³ *Art du dehors*, ou seja, Arte do fora, como consideram os autores Jean-Luc Nancy e Mathilde Monnier no livro *Dehors la danse*.

¹⁷⁴ Tradução nossa: “é a arte mais em exterioridade (...): no que apropria-se do fora como tal – vejo um dançarino não como um que se exprime, mas como um que se estende no fora para agarrar o fora, dobrá-lo, curvá-lo”.

Nessa perspectiva, o corpo-dançante não é uma caixa opaca e impenetrável que limitaria um dentro de um fora, mas uma *certa economia do dentro/fora*. Com o agenciamento de dança contemporânea, a territorialidade do corpo torna-se espaço de criação: de múltiplas dobras de dentro/fora. E mais, pelo movimento de dança, o corpo-dançante contemporâneo não cessa de traçar novos dentro/fora. O dentro/fora é, nesse sentido, resultado de um jogo intensivo que vai até torná-los indiscerníveis. Com efeito, o corpo-dançante não será mais um dentro “no” fora, nem mesmo um dentro “e” um fora, como duas faces de uma mesma caixa, mas, sobretudo, “fora puro”. O corpo-dançante, assim visto, existe em razão de relações de força, ou seja, de uma matéria intensiva primeira ontologicamente.

Dobrando a matéria intensiva, o corpo-dançante coloca em jogo a matéria do mundo. Isso explica porque ele pode furar o espaço comum, levando um gesto ao infinito. O território da dança é, portanto, potencialmente infinito. O movimento dançado detém a potência de estender o corpo-dançante *ao fora absoluto* – de tal maneira que não há mais sentido falar em um dentro, nem mesmo um dentro/fora.

Se essa análise pode abranger numerosos paradoxos ou problemas, a questão do dentro/fora continua, no entanto, sendo a base da construção do território de dança e do caráter infinito do espaço liso do corpo-dançante contemporâneo.

O *Travelling Center* de Alwin Nikolais: um ponto zero móvel e não centrado

Alwin Nikolais, com o *Travelling Center*, fez do centro, habitualmente fixo e estruturante, um motor fluido e relativo que pode viajar no corpo-dançante. Cada movimento não se faz a partir de um centro único, “central”, mas se elabora a partir do centro motor que lhe é próprio: o ombro direito, o esterno, a parte de cima do crânio... O centro de gravidade, resultado de uma distribuição simétrica de forças gravitacionais e primeiro motor do movimento, vai ser o sujeito de novas distribuições intensivas e “descentradas” pelas densidades heterogêneas no corpo. Assim, cada membro do corpo-dançante pode, a todo momento, concentrar a intensidade de um corpo total e ser motor do movimento. No *Travelling Center*, os centros múltiplos podem estar

nas “bordas do corpo”, em seus limites. Uma extremidade pode, assim, tornar-se o centro do movimento. Trata-se de uma descentralização completa do corpo: o corpo simétrico e centrado não é mais a referência do movimento e não é mais grau zero, o pólo a partir do qual vai se construir o espaço.

O *Travelling Center* inventa uma construção movente do espaço a partir de um centro sempre em movimento no corpo. É o tipo de movimento que multiplica o espaço liso do corpo-dançante.

A Contact Improvisation: expansão do território de dança

O contato dos dois corpos suscita uma espécie de duplo efeito sobre a consciência do bailarino: esta sofre uma impregnação do seu próprio pelo fato de se achar centrada no ponto de contato, por um lado; e por outro lado, escapa a si própria, descentra-se de si, achando-se inexoravelmente atraída em direção à outra consciência do corpo que tem tendência a impregná-la também a ela, misturar-se com ela. E reciprocamente: isto produz uma osmose intensiva. (GIL, José. 2001, p. 139).

José Gil fala aqui de consciência e inconsciência do corpo. Isto dito, o pensamento de José Gil nos leva a acreditar ser possível substituímos “consciência do corpo” por “espaço do corpo”, ou seja, de nos colocarmos não sobre o problema da consciência do bailarino, mas, sobretudo, sobre o território corporal (traçado, talvez, por um efeito de “consciência do corpo”¹⁷⁵). Segundo a análise de José Gil, o contato modifica o território do corpo-dançante de duas maneiras: o corpo-dançante concentra seu espaço sobre o ponto de contato, e acede de maneira recíproca ao espaço corporal de seu parceiro.

O contato cria uma osmose intensiva entre os corpos: cada corpo-dançante se abre ao outro, “acolhe a experiência do outro”. (id. Ibid., p 138). Ou seja, cada corpo-dançante compreende e se adapta ao peso, às diferentes massas do corpo, às zonas sólidas como às fragilidades

¹⁷⁵ É necessário ressaltar que o que os bailarinos designam como “consciência do corpo” pode ser compreendido como “presença”, um efeito do aquecimento do corpo.

articulares. O corpo sabe onde encontrar a solidez e o apoio no outro, sem que se passe pela palavra. Se isso se faz com uma plena consciência corporal, a experiência do tocar na *Contact Improvisation* conduz a uma reciprocidade, ou seja, uma comunicação de corpos. Os corpos, no instante do contato, se agenciam e funcionam juntos: fazem um mesmo espaço ou território corporal.

O outro corpo modifica o território de dança do corpo-dançante¹⁷⁶. Nessa experiência de contato, o ponto zero do espaço liso de dança se alarga, em conjunção aos dois corpos-dançantes que se fazem um.

Esses diferentes exemplos nos mostram que o espaço de dança do corpo-dançante contemporâneo é um jogo intensivo de dentro/fora, um espaço que pode ser múltiplo e estendido pelo contato, ou por qualquer outra relação afetiva. O movimento dançado pode provocar uma tal intensificação que muitas vezes alarga-se em gestos infinitos. O mesmo movimento descreve e cria *prismas de espaço*. O corpo-dançante parece colocar em causa esse espaço que, segundo Merce Cunningham, “beaucoup de spectateurs et de danseurs n’arrivent pas encore à penser¹⁷⁷”. (1980, p. 16). Cunningham lamenta que os espectadores e bailarinos tenham “*grandi avec cette idée d’un espace stable auquel se réfèrent en même temps spectateur, soliste ou corps de ballet*¹⁷⁸”. (Id. Ibid., p. 16). Trabalhando sobre o volume movente do corpo-dançante e seus vetores de espaço, a dança contemporânea não poderia, assim, se conceber como uma escultura de espaço?

¹⁷⁶ A música, impalpável por excelência, pode igualmente entrar no território corporal de dança. Nessa situação, parece que a música não acompanha o corpo-dançante, mas compõe com ele, algo que excede os dois: a dança. José Gil, comentando Cunningham, escreve o seguinte: “Nestes pontos de intensificação da energia começa a osmose do movimento tal que os espaços musicais se tornam espaços corporais, quartas de tom quartas de gestos. As notas tornam-se gestos e os gestos, notas. Como? No plano de imanência, onde os movimentos do corpo atingem a intensidade em que gesto e nota são uma coisa só. A “fusão” ou osmose, graças à extrema intensificação da energia, faz fundir uma forma na outra. (2001, p. 96).

¹⁷⁷ Tradução nossa: “muitos espectadores e bailarinos não chegam ainda a pensar”.

¹⁷⁸ Tradução nossa: “crescido com essa idéia de um espaço estável, o qual se referem tanto o espectador como o solista ou corpo de baile”.

1.2. O corpo-dançante contemporâneo: um corpo movente

Vimos que o corpo-dançante tem o poder de englobar os elementos que a priori temos o hábito de pensar como exteriores a ele: os parceiros, na Contact Improvisation, não são, assim, corpos independentes e estrangeiros, mas podem fazer parte de um mesmo território de dança. O espaço também, segundo nossa análise, redefiniu-se: o corpo não dança em um espaço que lhe é preexistente, ele cria o espaço. O corpo-dançante é um corpo expansivo, bem diferente da figura habitual do corpo. Todavia, o que lhe torna assim é o movimento? O movimento pode ser mais central à dança que o corpo? O corpo não se vê redefinido pelo movimento? São questões sobre as quais vamos agora nos debruçar.

1.2.1. A small dance de Steve Paxton: descoberta de um corpo sempre em movimento

Prendendo-se aos movimentos do corpo, a dança contemporânea e seu corpo-dançante descobre que todo corpo já está em movimento.

A dança põe o corpo em movimento porque o corpo está já em movimento (movimento dos órgãos; movimento tensional que o mantém em vida; movimento do cérebro e dos pensamentos; movimento no equilíbrio da posição em pé que faz a “small dance” de Steve Paxton). (GIL, José. 2001, p. 93).

Pela experiência da *small dance*, Steve Paxton descobre um corpo-movente. Demoremo-nos nessa questão, que embora pareça extremamente complexa, é comum e acessível a todos. Durante uma aula em ateliê, Paxton ocasiona uma experiência inusitada para os bailarinos. Eis a transcrição:

Pois bem, para começar, é uma percepção verdadeiramente fácil: tudo que precisam de fazer é ficar de pé e descontraírem-se (relax) – estão a ver? – e num certo momento dão-se conta de se terem descontraído até ao máximo das vossas possibilidades mas de estarem ainda de pé e de nessa situação de estar de pé haver uma quantidade de movimentos ínfimos... o esqueleto conserva-o na vertical ainda que vocês estejam

mentalmente descontraídos. Ora, o próprio fato de vocês se obrigarem a descontraír-se e ao mesmo tempo continuar de pé – ficando nesse limite a partir do qual não se pode descontraír mais sem cair – fá-lo entrar em contato com um esforço de base que os sustenta, e que tem lugar no corpo sem interrupções, de tal maneira que não é preciso estar consciente dele. Trata-se aqui do movimento estático fundamental – estão a ver? – que vocês mascaram com atividades mais interessantes, mas que continua lá sempre, a sustentar-vos. Tentamos entrar em contato com estas forças elementares do corpo e torná-las facilmente aparentes. Chamemos-lhe a pequena dança¹⁷⁹. (Id. Ibid., p. 134).

Nessa experiência, podemos destacar dois pontos importantes. De um lado, a dança contemporânea se vê definida não como *posta em movimento*, mas como uma *intensificação do movimento*. Assim, concebe Merce Cunningham: a energia da dança, diz ele, “*se nourrit du mouvement lui-même et du fait de penser, même lorsqu’on est immobile, qu’en réalité on est déjà en mouvement*¹⁸⁰”. (1980, p. 143). Cunningham explica que a “pose” – elemento bastante presente no balé clássico – liberta-se da idéia que nos traz “*obligatoirement une sensation statique*¹⁸¹”. (Id. Ibid., p. 143). Em outros termos, a dança contemporânea defende a idéia de que o corpo-dançante torna-se dançante porque seu “movimento fundamental” é trabalhado, intensificado, multiplicado.

De outro lado, segundo a experiência de Steve Paxton, o ponto zero do corpo-dançante não parte de um “movimento estático fundamental”. O ponto zero não existe, ou mais precisamente, não existe senão como ficção: o ponto zero só pode ser o ponto de um corpo imóvel, ou seja, *morto*. Vejamos as questões aí engendradas do ponto de vista do corpo-dançante e do movimento.

¹⁷⁹ São palavras de Steve Paxton extraídas do texto *The Small Danse*, in *Contact Quarterly*, v.III, n° 2, Long Winter 1978 – tradução de José Gil.

¹⁸⁰ Tradução nossa: “se alimenta do movimento em si e do fato de pensar, mesmo quando a gente está imóvel, na realidade a gente está já em movimento”.

¹⁸¹ Tradução nossa: “obrigatoriamente uma sensação estática”.

1.2.2. Pensar a partir do movimento: por uma ontologia do movimento

As teorias de Bergson sobre o movimento vão nos permitir revirar a maneira de considerar o corpo-dançante. Segundo Bergson, nos diz Deleuze em *L'image-mouvement*, "*le mouvement, c'est une translation dans l'espace. Or, chaque fois qu'il y a translation dans l'espace, il y a aussi changement qualitatif dans un tout*"¹⁸². (1983, p. 18). É assim, por exemplo, que "*la chute d'un corps en suppose un autre qui l'attire, et exprime un changement dans le tout qui les comprend tous les deux*"¹⁸³. (Id. Ibid., p. 18). O corpo-dançante fabrica, traça certos movimentos, e esses mesmos movimentos "modificam o todo". O movimento muda o corpo-dançante e ao mesmo o que chamamos seu "território corporal", ou seja, o corpo-espaço, o corpo-contact... Esta perspectiva abre em profundidade as relações entre um corpo-dançante e seus próprios movimentos.

A experiência do corpo-dançante revira, de um lado, a concepção do corpo como matéria central e isolada, ponto zero de seus próprios movimentos. A tal ponto que Hubert Godard afirma que "*c'est le geste qui fabrique le corps à chaque instant*"¹⁸⁴. (1990, s/p). Cunningham observa, nesse contexto, que "*quand il (o bailarino ou o corpo-dançante) bouge, il en porte la trace, tout en se livrant au même instant à des mouvements qui changent sa forme*"¹⁸⁵. (1980, p. 69). Assim, ele assinala "*le changement de forme du corps lui-même sous l'effet du mouvement*"¹⁸⁶. (Id. Ibid., p. 69). Nesse sentido, é o movimento de dança que cria os territórios corporais e o corpo-dançante. Os movimentos não são mais somente emanção de uma origem íntima que seria o corpo-dançante, mas fabricam o corpo-dançante e

¹⁸² Tradução nossa: "O movimento é uma translação no espaço. Ora, cada vez que há translação de partes no espaço há também mudança qualitativa num todo".

¹⁸³ Tradução nossa: "a queda de um corpo supõe um outro que o atrai e exprime uma mudança no todo que os compreende a ambos".

¹⁸⁴ Tradução nossa: "é o gesto que fabrica o corpo a cada instante". Trata-se de um artigo de Hubert Godard, denominado: "*A propos des théories d'analyse du mouvement*". In Marsyas n° 16, dezembro de 1990. O artigo encontra-se sem paginação (s/p) e sem editora (s/e).

¹⁸⁵ Tradução nossa: "quando ele (o bailarino ou o corpo-dançante) move, ele transporta o rastro, entregando-se totalmente ao movimento que muda sua forma no mesmo instante".

¹⁸⁶ Tradução nossa: "a mudança na forma do corpo ele mesmo sob o efeito do movimento".

seus múltiplos territórios (espaços, corpo-contact...). Trata-se, pois, de uma concepção de corpo traçada por seus próprios movimentos. Ou seja, um corpo não mais somente *gerador* de movimentos, mas *gerado* pelo movimento.

A experiência do corpo-dançante força, de outro lado, a mudar de perspectiva para pensar o corpo. Constatamos quanto o corpo nos escapa quando o vislumbramos fora de seu movimento: temos apenas acesso a cortes estáticos que fixam o corpo, como mostra José Gil: “o que faz com que um movimento qualquer do braço, por exemplo, se decomponha numa infinidade de movimentos microscópicos: só a mobilização de uma imagem dá um plano estático de um gesto uno e indivisível”. (2001, p. 92). Compreender o corpo-dançante através de um crivo estriado e estático não dá conta do acontecimento do corpo em movimento. Faz-se necessário pensar o corpo como movimento. Ou seja, pensá-lo através de uma *ontologia do movimento*.

Que o corpo seja essencialmente movimento significa, como explica José Gil que “a uma escala mínima, cada parte do braço, da pele, da carne constitui uma unidade instável, em movimento, que se compõe de outras unidades ainda mais pequenas”. (Id. Ibid., p. 92). Nesse contexto, reconhecemos a idéia de uma ontologia do movimento no propósito de Merce Cunningham. Na dança, diz ele, tudo é atividade – ou seja, movimento – mesmo a imobilidade. Os movimentos devem ser pensados “*non pas comme un ensemble d’activité et de repos, mais le repos lui-même (deve ser) pensé comme une activité dans l’inactivité*¹⁸⁷”. (1980, p. 144). Com efeito, o corpo é, nessa ontologia, um corpo-movimento.

1.2.3. Paradoxo da dança: o corpo tem uma realidade¹⁸⁸?

¹⁸⁷ Tradução nossa: “não como um conjunto de atividade e repouso, mas o repouso ele mesmo (deve ser) pensado como uma atividade na inatividade”.

¹⁸⁸ Consideramos essa pergunta um tanto quanto audaciosa de nossa parte. Contudo, ela ressoa com os propósitos de Mallarmé, ainda que este interrogue-se sobre a dança de acordo com perguntas que não são as nossas. Escreve ele: “*la danseuse n’est pas une femme qui danse, pour les motifs juxtaposés qu’elle n’est pas une femme (...) et qu’elle ne danse pas*”. (s/d, p. 192). Tradução nossa: “a dançarina não é uma mulher que dança, pelos motivos justapostos que ela não é uma mulher (...) e que ela não dança”.

O corpo-dançante se apresenta *relativo a seu movimento*. Nesse sentido, o ponto zero do espaço não seria, sobretudo, o movimento ele próprio? O corpo-dançante, nesse contexto, tem ainda uma realidade? A situação nos parece paradoxal. Se pensarmos o corpo recortado de seu movimento, seria difícil tomá-lo como acontecimento do corpo-dançante; e se o pensarmos numa ontologia do movimento, sua realidade, ela mesma, tornar-se-ia problemática. Como pensar, então, a *realidade* de um corpo-dançante?

É a partir da filosofia de Espinosa que vamos poder pensar essa realidade do corpo-dançante. O corpo, segundo Espinosa, se constitui por relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão. Eis como ele vislumbra a realidade de um corpo:

Quando um certo número de corpos da mesma ou de diversas grandezas são estrangidos pela ação dos outros corpos a aplicar-se uns sobre os outros; ou, se eles se movem com os mesmos grau ou graus diferentes de rapidez, de tal maneira que comunicam os seus movimentos entre si segundo uma relação constante, diremos que esses corpos estão unidos entre si e que, em conjunto, formam todos um corpo, isto é, um indivíduo que se distingue dos outros por essa união de corpos. (1997, p. 238)

Espinosa pensa a realidade do corpo a partir do movimento. O movimento é *primeiro ontologicamente*; que seja movimento ou aceleração, ou ainda velocidade. Nessa perspectiva, o corpo-dançante é fundamentalmente um *agenciamento de movimentos* múltiplos e complexos que a dança virá aumentar de movimentos de dança.

Essa maneira de pensar o corpo apresenta diversos interesses. Primeiro: pensar o corpo como um agenciamento de movimentos permite compreender a potência de extensão do corpo-dançante e de sua natureza mutacional. Deleuze retoma a ontologia imanente de Espinosa, na qual todo corpo só se distingue em virtude de suas relações, afirmando, por sua vez, que “toda forma é um composto de relações de forças”. (1991, p. 132). Nesse contexto, a forma “corpo-dançante” só se constitui como passagem de relações de forças, de movimentos. Trata-se de uma individuação mais que

um indivíduo. A individuação induz a idéia de que, de um lado, o corpo-dançante resulta de um processo de formação (ou seja, de movimento) e, de outro lado, a de que se esta forma parecer estável resta sempre produzida por esse mesmo processo, e não como signo de uma constância das relações de forças e de movimentos que a compõem. A individuação se estende à medida que os movimentos entram em relação – uma composição expansiva.

Pensar o corpo-dançante como um agenciamento de movimentos, é poder concebê-lo em sua potência de expansão (e de retração). É, assim, concebê-lo a partir de uma constituição movente e flexível.

Segundo: essa perspectiva de pensar permite compreender de uma nova maneira o que se chama em dança “qualidade de corpo”, uma “presença” ou ainda “a singularidade corporal”. Cada corpo é resultado de múltiplos micro-movimentos. Trata-se, assim, de um fenômeno intensivo. Um corpo-dançante aparentemente imóvel põe em obra diversas relações de movimentos que emanam da presença da pessoa. A presença ou o estado de corpo não se localizam como interioridade misteriosa que aparece na magia da dança. A presença liga-se ao estado de corpo, ou seja, um estado de composição de forças no corpo. Ela pode, com efeito, se revestir de múltiplas facetas – e isso mesmo em um só corpo-dançante¹⁸⁹.

Do mesmo modo, as qualidades de movimentos podem ser compreendidas como micro-movimentos, vibrações, em torno do movimento “principal”. Sobre isso, nos lembra Deleuze, nosso erro está em acreditar “*que ce qui se meut, ce sont des éléments quelconques extérieurs aux qualités*”. Todavia, “*les qualités mêmes sont de pures vibrations qui changent en même temps que les prétendus éléments se meuvent*”¹⁹⁰. (1983, p. 18). A qualidade do movimento faz parte desse movimento; não é algo a mais. Ela é movimento e, por sua vez, muda o corpo-dançante. Cada qualidade de

¹⁸⁹ Além disso, é trabalho do intérprete reencontrar a cada espetáculo esses mesmos, ou muito próximos, estados intensivos. Os estados de corpo e a capacidade do corpo dançante de se tornar múltiplo serão objeto da sessão seguinte.

¹⁹⁰ Tradução nossa: “que o que se move são elementos quaisquer exteriores as qualidades”. Todavia, “as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo que os pretensos elementos se movem”.

movimento engendra tanto composições diferentes quanto corpos diferentes.

Terceiro, enfim: pensar o corpo-dançante como um agenciamento de movimentos permite um novo ângulo quanto à experiência do espectador. Este não distingue um agenciamento de movimento, mas vê corpos que dançam: a individuação movente tem uma realidade *visível*. Portanto, o corpo-dançante tanto se constitui como agenciamento de movimento, como bloco de corpos-dançantes, de espaço, quanto como conjunto de forças-afeto em presença. É desse modo que mesmo o público pode encontrar-se integrado ao agenciamento-movimento do corpo-dançante. O agenciamento-movimento desorganiza o lugar do espectador como “sujeito”, do bailarino como “objeto”, da cena, do espaço, como “fundo”¹⁹¹. Que o agenciamento de movimentos de dança possa pôr todos esses elementos sobre um mesmo plano: eis talvez a *potência envolvente da dança!*

Daí José Gil falar, a propósito do corpo-dançante, de seu “poder integrador” (2001, p. 85) – sua potência em agenciar elementos divergentes. Quanto a nós, falaremos na seqüência da potência do *devoir do corpo*.

¹⁹¹ Tomamos, a esse respeito, o conceito de hecceidade de Deleuze e Guattari desenvolvido no Mil Platôs, vol.4: “não se acreditará que a hecceidade consista simplesmente num cenário ou num fundo que situaria os sujeitos (...). É todo o agenciamento em seu conjunto individuado que é uma hecceidade”. (2002, p. 49).

2. O corpo-dançante contemporâneo e as multiplicidades do corpo

Trata-se aqui de pensar o conjunto das proposições que fazem a dança contemporânea testemunha da pesquisa desenfreada de tudo que faz um corpo-dançante. Nessa pesquisa sem limites, a dança contemporânea descobre facetas, inventa outras... Tais criações de corpos fazem parte das *potencias do corpo?*

2.1. O corpo-dançante contemporâneo: um corpo-memória

O movimento visível do corpo-dançante põe em obra toda uma base intensiva, como vimos, e é assim que o corpo-dançante tal como pesquisamos, e tentamos compreender, excede, segundo José Gil, o estrito “corpo físico da medicina ou o corpo próprio da fenomenologia”. (2001, p. 88). O sentido, na expressividade corporal, não deriva da articulação dos sistemas anatômicos do corpo próprio. “O seu surgimento à superfície do corpo não depende exclusivamente do movimento mecânico dos membros e do torso”. (Id. Ibid., p. 88). Existe, com efeito, “todo um outro conjunto de movimentos de múltiplos tipos (que) contribui para a expressão do sentido: por exemplo, os que fazem a qualidade da “presença” de certo bailarino, ou a “fluência” da sua energia, etc.”. (Id. Ibid., p. 88). É sobre esses movimentos, e as questões que dele deriva, que vamos nos debruçar nessa parte de nosso trabalho.

2.1.1. *O estado de corpo: a quarta dimensão do corpo-dançante?*

Na prática dos bailarinos contemporâneos, a maneira de fazer tal ou tal movimento, não somente de executá-lo corretamente, mas a maneira de habitá-lo, torna-se primordial. “*Les danseurs modernes, contrairement aux danseurs classiques, attachent beaucoup d'importance à l'exploration des*

*états du corps*¹⁹²”, explica Benoit Lesage (1993, p. 138). Esse estado de corpo, diz Laurence Louppe, é:

*(...) ce que Martha Graham nomme seed of gesture, la semence du geste; ce que Laban nomme le postural (instance globale d’un corps dont le geste ne serait que l’émission ponctuelle, concertée, fragmentée); ce qu’Hubert Godard à son tour nomme le “fond”, cette construction tonique implicite, que le mouvement contemporain ne se contente pas d’habiter, mais qu’il emmène avec lui*¹⁹³. (1994, p. 59-60).

O estado de corpo assinala um estado tensional. Trata-se, nos diz Benoit Lesage, de uma espécie de *“toile de fond du mouvement*¹⁹⁴” (1993, p. 138) – que pode se compreender, segundo ele, como um *“jeu tonique de muscle qui doivent fournir des points d’appuis ou se détendre pour faciliter la coordination*¹⁹⁵”. (Id. Ibid., 138). O estado de corpo longe de ser um acontecimento misterioso e obscuro, é um estado intensivo, ou ainda, a execução corporal de emoções e afetos. É ele que vai distinguir, em certa medida, um movimento dançado de um movimento de ginástica: o corpo na dança prova-se profundo, desde a pele. Ou seja, um corpo capaz de numerosas configurações intensivas e afetivas.

Na prática, os bailarinos acedem à diferentes estados de corpos por diversos meios. Dominique Dupuy analisa, por exemplo, como as diferentes experiências físicas do corpo-dançante podem dar lugar à tantos estados de corpos. *“La fatigue surmontée par un mode de travail différent, approprié, nous achemine vers d’autres qualités de mouvements, vers d’autres états de*

¹⁹² Tradução nossa: “Os bailarinos modernos, contrariamente aos clássicos, dão muito importância à exploração dos estados do corpo”.

¹⁹³ Tradução nossa: “(...) o que Martha Graham nomeia *seed of gesture*, a semente do gesto; o que Laban nomeia postural (instância global de um corpo cujo gesto seria apenas a emissão pontual, concertada, fragmentada) que Hubert Godard, por sua vez, nomeia “o fundo”, esta construção tônica implícita que o movimento contemporâneo não se contenta em habitar, mas que leva com ele”.

¹⁹⁴ Tradução nossa: “tela de fundo do movimento”.

¹⁹⁵ Tradução nossa: “jogo tônico de músculos que devem fornecer pontos de apoio ou se distender para facilitar a coordenação”.

*corps*¹⁹⁶” (1996, p. 61). Assim, explica ele, o cansaço do corpo não deve ser para o corpo-dançante considerado como deficiência, mas, ao contrário, como vantagem. Nesse sentido, não se faz necessário “*lutter contre la fatigue, s’en décourager, mais s’en jouer*¹⁹⁷”. (Id. Ibid., p. 61). O corpo tem uma história que influencia sua dança e alimenta seus estados de corpo: “*une blessure momentanée, un accident, nous sollicitent à déjouer le sort, nous mènent parfois à découvrir d’autres pistes, d’autres façons de faire, plus accordées. On trouve alors un corps autre, (...) dans la parcimonie et la subtilité*¹⁹⁸”. (Id. Ibid., p. 61). Os estados de corpo provém de muitas histórias corporais, podendo ligar-se a histórias específicas, mais largas. Por exemplo, em 1921, o solo “Estudo Revolucionário” de Isadora Duncan atravessou acontecimentos marcantes de uma época na Rússia. A dança de Isadora Duncan e seus estados de corpos foram influenciados por esses acontecimentos: ela desenvolveu qualidades combativas enquanto que tinha antes de explorar qualidades de abandono¹⁹⁹. O estado de corpo pode, assim, alimentar-se de toda espécie de elementos ligados mais ou menos direto e evidentemente ao corpo ele mesmo.

Esses estados de corpo manifestam a potência de memória do corpo que efetivamente, na dança contemporânea, parece ser uma matéria rica de lembranças. O corpo é marcado, escreve Mathilde Monnier, “*et la danse va essayer sans cesse de rectifier ces marques, de les transformer, de les faire oublier et d’utiliser cette histoire ou de la réinventer*²⁰⁰”. (2001, “E-mail de M. Monnier de 21/09/2000). O corpo-dançante se constrói a partir das marcas do corpo, ou seja, das histórias do corpo. O estado de corpo é, nesse contexto, uma memorização de histórias – histórias mais ou menos individuais, como

¹⁹⁶ Tradução nossa: “o cansaço é superado por um modo de trabalho diferente, apropriado, que nos leva para outras qualidades de movimento, para outros estados de corpos”.

¹⁹⁷ Tradução nossa: “lutar contra o cansaço, sem desencorajar-se, mas jogar-se”.

¹⁹⁸ Tradução nossa: “uma ferida momentânea, um acidente, nos solicita a despistar o destino, por vezes, para descobrir outros caminhos, outros modos de fazer, mais ajustados. Encontra-se, então, um corpo outro, (...) na parcimônia e sutileza”.

¹⁹⁹ Ver a análise de Elisabeth Schwartz em seu artigo (2002) *Les partenaires du solo*. In *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Paris: Centre National de la Danse.

²⁰⁰ Tradução nossa: “e a dança vai tentar incessantemente corrigir essas marcas, transformá-las, fazê-las esquecer, utilizando essa história ou reinventando-a”.

vimos com Isadora Duncan. Patrícia Kuypers analisa essa memória do corpo como *“un phénomène tenace, bien connu des danseurs puisque c’est là dessus qu’ils s’appuient pour reproduire des danses ou des chorégraphies auxquelles la mémoire seule (sans la mise en mouvement du corps) n’a pas accès²⁰¹”*. (2001, p. 5-6). O corpo-dançante tem a *potência de memória*, de guardar traços de movimentos e de seus estados. Trata-se, portanto, de uma massa maleável dotada de uma potência de incorporação. Patrícia Kuypers ressaltava a que ponto *“le corps semble souvent très disposé à se laisser mettre en forme, à suivre des modèles, à ingurgiter par mimétisme les formes qu’il voit²⁰²”*. (Id. Ibid., p. 5). O que ele incorpora fica profundamente marcado nele. De fato, diz Kuypers, o corpo-dançante *“résiste farouchement à laisser aller ces formes, à s’en défaire, à les oublier²⁰³”*. (Id. Ibid., p. 5). *“Attention à ce que tu mets dans ton corps, car ce que tu y mets, jamais n’en ressortira²⁰⁴”*, diz Steve Paxton em suas aulas²⁰⁵. (Id. Ibid., p. 5).

Em dança contemporânea o corpo tem, assim, uma *quarta dimensão*: o estado de ser ou os múltiplos estados de ser, os quais podemos chamar memória corporal. É efetivamente o trabalho do intérprete que faz retornar, despertar estados-lembranças no corpo-dançante, todas as noites em espetáculo... Como compreender essa *potência mnésica* da matéria corporal? Ou, para retomar uma questão bergsoniana: como compreender que as lembranças do corpo *retornem* no corpo-dançante?

2.1.2. O corpo-dançante: pesquisando suas múltiplas virtualidades

²⁰¹ Tradução nossa: “um fenômeno tenaz, bem conhecido dos dançarinos, dado que é acerca deste ponto que apóiam-se para reproduzir danças ou coreografias, às quais a memória única (sem pôr em movimento do corpo) não tem acesso”.

²⁰² Tradução nossa: “o corpo parece freqüentemente muito disposto a deixar-se pôr em forma, seguir modelos, engolir por mimetismo as formas que vê”.

²⁰³ Tradução nossa: “resiste ferozmente a deixar essas formas, desfazê-las, esquecer-las”.

²⁰⁴ Tradução nossa: “cuidado com o que você põe em seu corpo, porque o que você põe dentro, jamais tornará a sair”.

²⁰⁵ Atelier de Steve Paxton relatado por Patrícia Kuypers.

Que o corpo seja potência de uma memória, implica que haja estados de corpos, lembranças, que se conservam neles mesmos em estado de virtualidade; Ou ainda, que o corpo-dançante duplique-se de múltiplos *estados de corpos virtuais*²⁰⁶. É, pois, através do conceito de “virtual” que vamos poder pensar a natureza e o funcionamento desses estados de corpos. Veremos como a dança contemporânea e o corpo-dançante fazem para *atualizar* os virtuais do corpo.

Dos virtuais do corpo?

“Todo atual se envolve de uma névoa de imagens virtuais”, diz Deleuze. (1998, p. 173). Aliás, isso porque “não há objeto puramente atual”. (Id. Ibid., p. 173). O corpo-dançante toma dos estados de corpos sucessivos provindos da prática dos bailarinos, através de um trabalho sobre a memória, potências de ser do corpo – sua experiência individual e emocional, mas também a história social e coletiva que o atravessa. Todo esse formigamento em torno do corpo constitui as múltiplas virtualidades do corpo. O duplo conceito atual/virtual apresenta três características que serão importantes para esclarecer a experiência de estado de corpo.

A primeira característica do virtual é que ele é *atual* em potência. Virtual e atual fazem parte de um mesmo plano: “o plano de imanência compreende, a um só tempo, o virtual e sua atualização, sem que possa haver limite assinalável entre os dois”. (Id. Ibid., p. 174). Os virtuais, como diz Deleuze:

(...) são ditos virtuais quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e que tal brevidade os

²⁰⁶ Para introduzir esse tema, é necessário pensar esses estados de corpos segundo o conceito de virtual, recordando o caminho de Bergson que Deleuze resume assim: “A questão: onde as lembranças se conservam? Implica um falso problema, isto é, um misto mal analisado. Proceda-se como se as lembranças tivessem de se conservar em alguma parte, como se o cérebro, por exemplo, fosse capaz de conservá-las. Mas o cérebro está por inteiro na linha de objetividade: ele não pode ter qualquer diferença de natureza com os outros estados da matéria; (...). A lembrança faz parte, ao contrário, da linha de subjetividade. É absurdo misturar as duas linhas, concebendo o cérebro como reservatório ou substrato das lembranças. (...). *Portanto, é em si que a lembrança se conserva*”. (1999, p. 41).

mantém desde então sob um princípio de incerteza ou de indeterminação. (Id. Ibid., p. 173).

O atual e o virtual, se podemos assim dizer, são dois pendentos de atualidade pensados como processo de atualização. Isto é: o virtual que é atual em potência, pode entrar no processo de atualização; inversamente, o atual pode tornar a submergir na indeterminação (a velocidade) fazendo os virtuais impensáveis (na atualidade). O estado de corpo, nessa perspectiva, é uma negociação de estados mais ou menos latentes no corpo. O bailarino torna visível os estados que permaneceram na indeterminação (numa velocidade impensável) embora estejam sempre lá.

Como segunda característica, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: “*O virtual possui uma plena realidade como virtual...* O virtual deve ser mesmo definido como uma parte própria do objeto real – como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objetiva”. (DELEUZE, G., 2006, p. 294). Esses estados de corpos latentes e indiscerníveis são efetivamente uma das dimensões “objetivas” da dança contemporânea: é a profundidade ou densidade da matéria do corpo. Esta dimensão que ela trabalha concretamente sustenta os movimentos dançados. É o que explica José Gil: “os movimentos dos corpos são atuais mas desdobram-se exclusivamente (...) no plano do movimento virtual”. (2001, p. 142). Esse plano virtual contém os movimentos virtuais que não são atualizados, mas que estão sempre lá no corpo.

Para a dança contemporânea, os virtuais do corpo não são irreais ou imaginários, mas elementos materiais que participam de sua poética. Embora não sendo atuais, a dança contemporânea os trabalha realmente. Em outros termos, as virtualidades não transcendem o corpo-dançante, mas fazem parte do mesmo plano dos corpos, sua imanência.

O virtual, sua terceira característica, pode manter relações mais ou menos latentes com o objeto atual. Deleuze exprime essa idéia como *circuitos* entre o objeto atual e suas múltiplas virtualidades ou *círculos* mais ou menos intensos de imagens virtuais em torno do atual. O atual, que pode ser uma partícula ou uma percepção no caso do corpo-dançante, “se envolve de uma nebulosidade de imagens virtuais que se distribuem sobre circuitos

moventes cada vez mais afastados, cada vez mais largos, que se fazem e se desfazem. São lembranças de diferentes ordens...” (DELEUZE, G., PARNET, C., 1998, p. 173-174). Cada virtual pode, assim, *mais ou menos* se atualizar no atual²⁰⁷.

Isso explica um certo trabalho da dança contemporânea: ela estabelece relações, atualiza o virtual do corpo no corpo-dançante (atual). Ela pode jogar ao infinito a potência virtual para fazer variar as tonalidades do corpo, fabricando um corpo neutro ou vazio, se assim for, e levando-o a estados paroxísticos – como estados de corpos extremos. Além disso, cada tonalidade de corpo pode ser acentuada ou, ao contrário, apagada – sendo um estado de corpo particular a cada grau de uma tonalidade. Assim, os círculos ou circuitos mais ou menos concentrados explicam as variações de intensidades de estados de corpos, podendo ir de uma evocação difusa até uma verdadeira metamorfose. Nesse contexto, um corpo-dançante pode *evocar* ou *verdadeiramente ser*. Ele pode tratar, por exemplo, a ausência deixando transparecer a suspensão da espera, o leve inquietar da falta. Pode ainda se esvaziar e in-carnar a morte ou a doença – como é tomado pelo *butô*²⁰⁸, que joga com a metamorfose: o corpo-dançante é considerado como um saco vazio que será preenchido por composições do desejo, do que se quer... Nesse caso, o corpo-dançante parece ser o que Deleuze chama “cristal”, no qual “a pura virtualidade não precisa se atualizar, já que ela é estritamente correlativa do atual com o qual ela forma o menor circuito²⁰⁹”. (1998, p. 178). O *butô* é um belo exemplo da coexistência do corpo-dançante com *uma* virtualidade do corpo – o corpo-dançante é a morte, a alegria, qualquer outro estado virtual do corpo, como mostra David Le Breton:

²⁰⁷ “(...) ora o atual remete a virtuais como a outras coisas em vastos circuitos, onde o virtual se atualiza, ora o atual remete ao virtual como a seu próprio virtual, nos menores circuitos onde o virtual cristaliza com o atual”. (Id, Ibid., p. 179).

²⁰⁸ O *butô* é uma dança do Japão que apareceu muito fortemente nos anos de 1960, sobretudo nas pesquisas de Tatsumi Hijikata. Motivado por uma forte reação social e política, o *butô* emerge em recusa a dança moderna. Essa dança tem como base o princípio da metamorfose e explora os estados extremos, indo do desespero (lembrando Hiroshima) à alegria.

²⁰⁹ “Não há mais inassinalabilidade do atual e do virtual, e sim indiscernibilidade entre os dois termos que se permutam”. (Id. Ibid., p. 178).

*En 1977, Tanaka traverse le Japon en dansant plusieurs fois par jours, souvent nu. Il s'agissait pour lui nourrir un espace et de rendre un culte au *genius loci*. "Je ne danse pas dans un lieu, je danse de lieu". Le *butô* nous a aussi appris à voir évoluer des hommes ou des femmes nus. D'autres, comme Boris Charmatz, bricolent une nudité singulière: "Ce n'est pas sa belle nudité que je veux montrer, mais une nudité empirée, cassée par ce tee-shirt très court qui nous habille alors que le reste est nu. C'est un travail sur les organes sexuels, le ventre, lieu de la respiration". (Le Monde, 1^{er} novembre 1996). Javier de Frutos joue de la confrontation de la nudité et du sang, provoquant doublement le malaise des spectateurs. Anatomie furtive, torturée ou jubilatoire. Construction de formes corporelles inédites confrontées parfois à des sols qui soustraient au confort des prises et obligent à un jeu encore plus subtil entre équilibre et chute. Entre minimalisme et expressionisme, se développe un travail sur la mort, le deuil, la maladie, la douleur, le vieillissement, la violence, le handicap, la folie, la cruauté, la sexualité, la séduction, la tendresse, le silence, le bruit, etc. La danse *butô* introduit la plasticité radicale de corps souvent rasés et pâles, qui se mêlent avec une infinie lenteur dans un monde d'après l'homme, d'après la désertion du sens où il ne reste que le mouvement et le douloureux mystère d'un corps qui provoque l'embarras. S'il s'inspire des danses religieuses *bugaku* ou des traditions du *nô*, le *butô* compose aussi avec le *body-art* et les performances en ciselant l'œuvre dans la douleur, le silence, la lenteur, le jeu symbolique, la mort²¹⁰. (LE BRETON, David. 2002, p. 41).*

²¹⁰ Tradução nossa: "Em 1977, Tanaka atravessa o Japão dançando várias vezes por dias, freqüentemente nu. Tratava-se, para ele, de alimentar um espaço e de prestar um culto ao *genius loci*. "Não danço em um lugar, danço o lugar". O *butô* também nos ensinou ver em evoluções homens ou mulheres nus. Outros, como Boris Charmatz, produzem uma nudez singular: "não é a bela nudez que quero mostrar, mas a nudez pior, quebrada por essa camisa muita curta que nos veste enquanto o resto está nu. É um trabalho sobre os órgãos sexuais, o ventre, lugar da respiração". (Le Monde, 1 de novembro de 1996). Javier de Frutos confronta nudez e sangue, provocante duplo mal-estar nos espectadores. Anatomia furtiva, torturada ou jubilante. Construção de formas corporais inéditas confrontadas, às vezes, a solos que diminuem o conforto das pegadas e obrigam a um jogo ainda mais sutil entre equilíbrio e queda. Entre minimalismo e expressionismo, desenvolve-se um trabalho sobre a morte, o luto, a doença, a dor, o envelhecimento, a violência, a deficiência, a loucura, a crueldade, a sexualidade, a sedução, a ternura, o silêncio, o barulho, etc. A dança *butô* introduz a plasticidade radical de corpos freqüentemente raspados e pálidos, que se misturam com uma infinita lentidão num mundo pós-homem, pós-abandono do sentido, onde o que resta é apenas o movimento e o doloroso mistério de um corpo que causa constrangimento. Se ele se inspira nas danças religiosas *bugaku* ou em tradições do *nô*, o *butô* compõe também com a *body-art* e a performance esculpindo a obra na dor, no silêncio, na lentidão, no jogo simbólico, na morte".

Para que a dança possa cristalizar o corpo-dançante com uma de suas virtualidades, todo um trabalho preliminar é necessário para dar novamente lugar às virtualidades do corpo, para em certa medida “arejar” o corpo. É o papel do aquecimento na dança.

O aquecimento do corpo-dançante

Patrícia Kuypers conta o trabalho de aquecimento de Steve Paxton:

(...) il secouait vraiment le corps, il le secouait littéralement, comme pour le dépoussiérer, pour remettre toutes les particules en mouvement, pour faire les cellules entre elles, défaire les plis, les habitudes, les connexions nerveuses, les chemins de mouvements connus²¹¹. (2001, p. 6).

Uma das mais importantes funções do aquecimento e do trabalho técnico é o de “tirar a poeira do corpo”, libertando-o de seus hábitos, ou seja, de sua atualidade habitual. Michel Vincenot analisa mais precisamente o aquecimento como algo que tem a ver “avec l’espace étranger qui s’introduit dans l’interstice entre mon corps d’expérience (l’histoire) et l’être du corps (en devenir) par l’intermédiaire du mouvement dansé²¹²”. (1999, p. 65). Ou seja, O aquecimento compõe espaço, estabelece um ar de atualidade sem a dimensão de um corpo de experiência, desnudo daquilo que vive no cotidiano. Os bailarinos fazem habitualmente exercícios de aquecimento do corpo; refaz os mesmos *pliés*, os mesmos desdobramentos, para se desfazer do corpo útil (o corpo que o transporta, que o alimento e deixa repousar). Para o aquecimento, o corpo deixa de lado uma certa atualidade para dar lugar a outras atualizações: ele entra em dança.

²¹¹ Tradução nossa: “ele sacudiu verdadeiramente o corpo, ele o fez tremer literalmente, como para lhe tirar a poeira, para colocar todas as partículas em movimento, fazendo mover as células entre elas, desfazendo as dobras, os hábitos, as conexões nervosas, os caminhos de movimentos conhecidos”.

²¹² Tradução nossa: “com o espaço estrangeiro que se introduz no interstício entre o meu corpo de experiência (a história) e o ser do corpo (em devir) através do movimento dançado”

Com efeito, o aquecimento procede a partir de um descolamento do corpo-habitual, como diz Michel Vincenot: *“il prépare les muscles et l’ossature (...) plus fondamentalement, l’échauffement met au second plan les acquis paresseux auxquels (...)”*²¹³. (1999, p. 65). Essas habilidades preguiçosas são a atualidade dominante ou habitual do corpo. O aquecimento desfaz o corpo dessa atualidade, desorganizando-o e abrindo um interstício. O interstício, segundo Vincenot, é *“ce par quoi de nouvelles perceptions du monde changent notre vision des choses”*²¹⁴. (Id. Ibid., p. 65). Trata-se do início da mudança no corpo e da construção do corpo-dançante – vislumbra-se aí suas virtualidades.

O elemento determinante para deixar aumentar esse interstício no corpo, e que distingue o aquecimento em dança de todo outro aquecimento esportivo, é a questão da “consciência do corpo”. Ora, a consciência do corpo na dança é outra, como diz José Gil. A consciência, de uma maneira geral, controla o sentido e o comportamento do indivíduo. “É o contrário do que se passa na dança”. (2001, p. 157). O inconsciente do corpo ganha uma força que subjuga a consciência pura de si. “Esta inversão da ordem de subordinação representa a própria condição do nascer do movimento dançado”. (Id. Ibid., p.157). É, em outras palavras, a expressão que Steve Paxton gosta de repetir: “dançar da maneira mais inconscientemente consciente possível”. (Id. Ibid, p. 158). Ou seja:

(...) não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objeto exposto, por um lado; e por outro, não abolir esses poderes ao ponto de deixar o corpo agir às cegas. A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma consciência do corpo. (...) deixar-se ir à superfície do movimento, enquanto o seu olhar perscrutador vigia todos os movimentos do corpo. (...) A consciência do bailarino dissemina-se no corpo, dispersa-se, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação internos e externos; e, ao mesmo tempo, desvanece-se parcialmente

²¹³ Tradução nossa: “ele prepara os músculos e a ossatura (...) mas fundamentalmente, o aquecimento coloca em segundo plano as habilidades preguiçosas (...)”.

²¹⁴ Tradução nossa: “isso pelo qual novas percepções do mundo alteram nossa visão das coisas”.

enquanto consciência clara de um objeto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento. (Id. Ibid., p. 159 e 160).

Isso nos leva a compreensão do estado de corpo na dança, sendo, segundo Deleuze, “imagens virtuais quando sua velocidade ou sua brevidade as mantêm aqui sob um princípio de inconsciência”. (1998, p. 174). Assim, é necessário compreender o trabalho do corpo-dançante sob a experimentação do esforço da “consciência do corpo” para atualizar os virtuais do corpo²¹⁵.

O aquecimento na dança procede em duas etapas: *se difere da atualidade* do corpo-habitual, intensifica os virtuais e, ao mesmo tempo, toma consciência do corpo, ou seja, atualiza as virtualidades do corpo. Podemos, assim, compreender o aquecimento como preliminar à cristalização de certos virtuais do corpo pelo corpo-dançante.

Para o aquecimento, a prática da dança contemporânea abre múltiplas etapas ou devires do corpo-dançante. O corpo da dança contemporânea descobre-se infinitamente rico e múltiplo.

2.1.3. O corpo-dançante contemporâneo: um corpo-múltiplo

Fabricar um corpo-dançante é uma tarefa de aquecimento da memória e das virtualidades do corpo, para lhes fazer subir a uma superfície, atualizando-se. É assim que o trabalho de dança contemporânea pode se definir como uma tentativa de mostrar *outros corpos do corpo* – portanto, corpografias. Esses outros corpos do corpo-dançante, essas corpografias, provém da história pessoal do bailarino, como as experiências de cansaço ou de acidentes momentâneos contados por Dominique Dupuy, mas também de uma memória coletiva. De modo que os estados de corpos provenham de toda parte e se unam num corpo que se encontra então múltiplo – precisamente o que se entende por múltiplo e as questões que isso suscita.

²¹⁵ Embora tenhamos mostrado um pouco o que é a “consciência do corpo” segundo José Gil, este é um assunto demasiado complexo para nos determos aqui nesse momento. No livro de José Gil, *Movimento Total: o corpo e a dança*, há um capítulo inteiro dedicado a essa questão. Contudo, ressaltamos que essa consciência do estado corporal se diferencia do que chamamos “consciência de si”. A consciência do corpo não é um fenômeno da consciência sobre o corpo, mas um fenômeno corporal. Talvez o termo *presença*, refletindo a idéia de um estado intensivo corporal, possa ser mais apropriada. Por tudo isso, seria o caso de uma discussão que não nos cabe aqui nesse momento.

O atual não é o centro do qual partem todos os virtuais, mas é o *produto precário de uma atualização*, de uma certa configuração de virtualidades. De fato, se “todo atual se envolve de nuvens de virtualidades sempre renovadas”, cada um desses círculos de virtualidade, diz Deleuze, “emite outro, e todos envolvem e reagem sobre o atual”. (1998, p. 173). É assim que cada estado virtual é ele mesmo uma multiplicidade. Isso significa que as multiplicidades virtuais do corpo-dançante não são múltiplos sobre o princípio de um corpo-dançante. Com efeito, nesse caso, o corpo-dançante é o *um* e os virtuais de corpos, seus múltiplos. O corpo-dançante é antes “multiplicidade de multiplicidades virtuais”.

Num certo sentido, então, um corpo-dançante só existe outramente através de suas diferentes e múltiplas atualizações. O corpo-dançante contemporâneo é constituído de multiplicidades: os estados virtuais infinitos que podem se atualizar nele. Esses estados virtuais do corpo remetem eles mesmos a outros virtuais. A cada vez que o corpo-dançante caminha para a atualização de tal ou tal estado virtual do corpo, sua “névoa de virtualidade” se recompõe. O corpo-dançante múltiplo (atualização) é de uma consistência nova e reencontrada a cada momento, a *cada movimento*. É, então, o movimento dançado, ele mesmo, que leva o corpo-dançante para as novas atualizações e que redefine sua consistência. O corpo-dançante é multiplicidade de multiplicidades mas tornado consistente pelo seu movimento.

Que vê, então, o espectador? O espectador vê um movimento dançado na sua *continuidade* e na *atualidade* do presente. Ora, esse movimento dançado produz ao mesmo tempo no corpo as redistribuições de virtuais de lembranças de corpos. O movimento dançado, que percebe o espectador, é, assim, nessa hipótese, duplo. As virtualidades vão rapidamente se recompor de uma nova maneira e não cessam de passar de distribuição em distribuição a cada presente; é além disso, por conta dessa velocidade, que permanecem imperceptíveis – o que explica François Zourabichvili a propósito de nossas efetuações (o que compreende também o gesto do corpo-dançante) lidas num presente mas que ligam-se a um mundo de virtualidade: “todas as nossas efetuações parecem se encadear sem choque num único presente englobante, mas sob sua continuidade aparente

operam redistribuições (...) que fazem passar o presente”. (2004, p. 41). A realidade a qual assiste o espectador não é uma atualidade pura, mas uma “coalescência” de virtual e de atual.

Ora, o espectador é ele mesmo um misto de atual e virtual. Nessa perspectiva, os virtuais do corpo que acompanham e alimentam o movimento de dança podem ressoar com as virtualidades do espectador. A emoção estética que produz uma dança não pode se conceber como a *ressonância do virtual* e o desencadeamento de uma *nova atualização no* espectador?

Que o corpo-dançante seja multiplicidade de multiplicidades, implica que suas virtualidades possam ultrapassar sua efetuação atual e que, ao mesmo tempo, esses “ultrapassamentos” façam parte de sua *potência de ser do corpo-dançante*. Com efeito, como explica Zourabichvili, que haja virtual significa também “que tudo o que acontece só pode provir do mundo”. (Id. Ibid., p. 117). Cada virtual é uma potência de ser do corpo-dançante, um devir que ele pode emprestar – as virtualidades do corpo compreendem todas as potências de ser do corpo-dançante (e não somente o vivido individual ou mesmo coletivo). Faz-se necessário, assim, compreender esse fenômeno sob uma problemática do devir. O movimento leva o corpo-dançante para outra coisa que ele mesmo, não cessando de se transformar e operando, a cada nova atualização, redistribuições intensivas e virtuais nele. Trata-se menos de uma reminiscência que o que o corpo pode ser a cada instante, onde pode ir.

Essa potência do devir do corpo dançante é induzida por seus próprios movimentos atuais. Podemos compreender isso como um composto junto aos possíveis corporais (plano do movimento) e os devires do corpo-dançante (plano dos processos de atualizações dos virtuais do corpo). “Possível” e “devir” atestam, assim, em níveis diferentes, um mesmo fenômeno redistributivo. O movimento que procura estender-se, veremos na seqüência sob seu campo de possível, acompanhando-se de uma nova síntese de virtuais no corpo-dançante, ou seja, um fenômeno do devir. Se devir e possível não pertencem a mesma série conceitual – o possível só tem sentido sob o plano das atualidades, enquanto que o devir, ao contrário, só se compreende bem como uma redistribuição de virtuais (no devindo) por ocasião de um encontro afetivo – pelo movimento dançado, que joga sobre esses dois planos, pode-se passar de um a outro.

Com efeito, não é um pouco intuição de Steve Paxton quando afirma que “o movimento é uma superfície física cobrindo tempos inteiros de vida e experiências totalmente incognoscível”? (GIL, José, 2001, p. 142). Cada movimento do corpo-dançante atual induz ao mesmo tempo os devires ilimitados desse mesmo corpo-dançante. Perguntamos, então: como o corpo-dançante pode transmitir experiências *totalmente incognoscível*? É o que vamos ver através da questão do possível (ou devir) do corpo-dançante contemporâneo.

2.2. O corpo-dançante contemporâneo: um corpo em devir

Retornemos à “superfície” do corpo-dançante para ver quais são os possíveis que o corpo-dançante contemporâneo pode explorar. A dança contemporânea se livra dos códigos e princípios para explorar livremente o corpo e seus movimentos. Assim, ela é a investigação sem limite do que é ou o que pode ser um corpo-dançante, e o que ela pode fazer.

2.2.1. A dança contemporânea: investigação de possíveis corporais

O que é possível fazer com um corpo? É a questão que a dança contemporânea tem sempre, de uma certa maneira, procurado desenvolver – e que podemos chamar “territórios de movimentos”, ou seja, a potência de ser do corpo-dançante. É também a proposição sistemática, posta de maneira radical, por Merce Cunningham.

Os “territórios de movimentos” de Merce Cunningham

Merce Cunningham explica seu método de trabalho diante de uma construção de dança:

Je suis quelqu'un de très pragmatique (...) je me suis mis à la barre et je me suis posé une question: que serait-il possible de faire avec les épaules et les hanches qui bougent en même temps? J'ai cherché sur moi-même, et, bien entendu, ce qui en est sorti était tout à fait différent de l'idée de départ. J'ai

*commencé à explorer un territoire de mouvement qui avait sa propre nature*²¹⁶. (1999, p. 200).

Merce Cunningham exprime uma atitude fundamental da dança contemporânea. Embora partindo da finitude do corpo humano, ele não reduz o corpo a sua finitude, procura meios de alargá-lo, dilatá-lo, em busca do que pode fazer ou ser um corpo-dançante contemporâneo. Junto a isso, o que é tanto mais interessante na abordagem de Cunningham é que o trabalho acontece a partir de instruções físicas, e não de uma idéia a priori, de um sentimento, de uma mensagem a ser passada. Dessa maneira, ele “objetiva”, por assim dizer, a investigação da dança contemporânea. É essa mesma postura que atravessa toda sua obra, notadamente em suas pesquisas com os computadores. O computador, diz ele, *“m’a permis de voir des mouvements qui avaient toujours existé, mais que je n’avais jamais vus*²¹⁷”. (Id. Ibid., p. 201-202). Ele explica em outro artigo: *“je pense que je verrais encore d’autres choses de cette façon. Pas de choses artificielles: des possibilités vraiment inscrites au corps mais qu’on n’actualise pas parce qu’on ne sait pas qu’on les a*²¹⁸”. (1999a, p. 107). A pesquisa sobre o corpo-dançante contemporâneo é, assim, segundo Merce Cunningham, uma *tentativa de atualizar o possível corporal*.

Nas propostas de Cunningham, o território de movimento é o *potencial físico* do corpo. Se esse potencial suscita sempre e ainda a sede de criação nos grandes coreógrafos tal como Merce Cunningham, ele permanece, no entanto, inscrito em um certo limite: aquele do corpo anatômico. De fato, como diz o coreógrafo americano:

²¹⁶ Tradução nossa: “Sou alguém muito pragmático (...) me coloquei na barra e me pus uma questão: o que seria possível fazer com os ombros e quadris movendo-se ao mesmo tempo? Procurei em mim mesmo, e, naturalmente, o que saiu era completamente diferente da idéia inicial. Comecei a explorar um território de movimento que tinha a sua própria natureza”.

²¹⁷ Tradução nossa: “me permitiu ver movimentos que sempre existiram, mas que nunca tinha visto”.

²¹⁸ Tradução nossa: “penso que veria ainda outras coisas desta maneira. Não coisas artificiais: possibilidades realmente inscritas no corpo mas que não se atualiza porque não se sabe que as temos”.

(...)en danse, vous êtes lié par le fait qu'il s'agit du corps-humain, qui a deux jambes, dont les genoux plient d'une certaine façon et pas d'une autre... et si vous essayez d'enfreindre ces lois, vous vous blessez. C'est la limite humaine et c'est une vraie limite²¹⁹. (1980, p. 160).

Virar a cabeça a 360° é ainda impossível!

Novas tecnologias e devires não-humano do corpo-dançante contemporâneo.

A pesquisa em multimídia, feita por alguns coreógrafos nos últimos anos, está ainda à margem em relação ao conjunto e a produção de dança contemporânea. Contudo, tais pesquisas apresentam questões importantes relativas ao corpo-dançante contemporâneo. Uma delas diz respeito ao próprio limite humano, explorando, segundo as palavras de Jean-Marc Matos, dança e o conceito de multimídia de modo a nos mostrar *“nouveaux territoires de création²²⁰”*. (1999, p. 67). A captura de movimento, que é uma das invenções marcantes da multimídia²²¹, permite, por exemplo, captar os movimentos dos braços de um bailarino e os de um outro bailarino: o bailarino virtual será assim uma composição de dois. Merce Cunningham empolga-se com as possibilidades do campo de criação que a multimídia permite: *“on pourrait brancher une autre paire de jambes sur “Biped” si on voulait!²²²”*. (1999a, p. 107). O movimento captado (que dá, por exemplo, o corpo-dançante bípede) pode em seguida ser tratado pelo computador: podendo-se juntar aí (e por consequência modificar e jogar com) os efeitos de

²¹⁹ Tradução nossa: “(...) em dança, você está vinculado ao corpo humano, que tem duas pernas, cujos joelhos dobram de uma certa maneira e não de outra... e se você tentar transgredir essas leis, você se machuca. É o limite humano e é um limite real”.

²²⁰ Tradução nossa: “novos territórios de criação”.

²²¹ Existem diversos sistemas de captura do movimento: o sistema magnético com fios (os movimentos são, assim, limitados por cabos), o sistema magnético com emissor (o emissor é preso nos dedos do bailarino e modifica seu centro de gravidade, não permitindo que ele faça exatamente seus próprios movimentos) e o sistema óptico com câmeras indicando cada uma um ponto do corpo (no movimento, o ponto não é mais visível pela câmera. Para isso, necessitaria de um grande número de câmeras de retransmissão).

²²² Tradução nossa: “poderíamos conectar um outro par de pernas em um bípede, se quiséssemos”.

contatos e de peso não captados até agora... É assim que podemos, exclama Cunningham, *“tester des situations, des combinaisons de mouvements que seraient impossibles pour un vrai danseurs”*²²³. (Id. Ibid., p. 107).

Se essas possibilidades tecnológicas excedem o que pode fazer o corpo humano que dança, ou seja, esses territórios de movimentos abertos pelas novas tecnologias, tais possibilidades fazem parte, no entanto, do corpo-dançante contemporâneo. O corpo-dançante “tratado” pelas novas tecnologias é um “corpo aumentado”, como diz Jean-Marc Matos. Nessa perspectiva, o que chamamos “corpo-dançante contemporâneo” inclui também o corpo humano que dança essas novas atualizações numéricas. As novas tecnologias experimentam os *devires não-humanos* do corpo-dançante contemporâneo.

Para reforçar essa idéia, podemos trazer os propósitos de Laurence Louppe: *“il y a bien longtemps que la danse propose un imaginaire du corps et un système cognitif que la science et les technologies sont venues confirmer et renouveler et non pas contredire”*²²⁴. (MATOS, Jean-Marc, 1999, p. 69). O corpo-dançante artificial se encontra, de fato, na linha do corpo prótese ou aparelhado, tal como desenvolvido, por exemplo, por Philippe Découflé, usando sistemas de suspensões elásticos, figurinos deformantes e protuberantes²²⁵. Por meio desses diferentes artifícios, a dança contemporânea não cessa de se perguntar o que é, ou o que pode ser, o corpo-dançante contemporâneo. As pesquisas com as novas tecnologias vêm reforçar, assim, essas questões determinantes da dança contemporânea. *“être ici et là en même temps, déconstruire le temps et l’espace pour le reconstruire selon nos goûts (...): voilà ce qui se passe dans l’espace des*

²²³ Tradução nossa: “testar situações, combinações de movimentos que seriam impossíveis para um bailarino real”.

²²⁴ Tradução nossa: “há muito tempo que a dança propõem um imaginário do corpo e um sistema cognitivo que a ciência e as tecnologias vieram confirmar e não contradizer”.

²²⁵ Ver, por exemplo, a cerimônia de abertura e término dos jogos olímpicos de inverno de Albertville em 1992.

*réseaux (numérica). Dans l'acte de chorégrapheur, est-ce si différent de cela?*²²⁶”, observa Jean-Marc Matos. (1999, p. 74).

A pergunta de Jean-Marc Matos, se trata mais de uma exclamação. O que ele diz enfatiza os corpos “numeralizados”, os corpos reais-artificiais, como corpos-dançantes contemporâneos. De outra maneira, lembremos, o corpo-dançante é um corpo produzido pelo agenciamento de dança contemporânea – é nesses termos que se distingue diretamente do corpo humano. O fato das novas tecnologias atualizarem o corpo-dançante diferenciando-o do corpo humano, coloca em questão a “natureza do corpo”. Se a dança, arte do corpo, trazia sempre uma ambivalência com relação à idéia de um corpo natural, aqui o corpo da dança jamais apareceu tão descolado de um corpo “ao natural”.

2.2.2. A dança contemporânea e a concepção essencialista do corpo

O corpo-dançante contemporâneo repulsa os limites conhecidos de um corpo que dança até certas disposições, certas coordenadas, em certos determinantes, etc.. – sobretudo, com as experiências em multimídia explorando os devires não-humanos. Para além do fato dessas pesquisas se darem como experiências de corpos excepcionais, elas estendem esses questionamentos em abordagens fundamentais à dança contemporânea quanto à realidade de uma natureza ou de uma origem do corpo²²⁷.

O que é, então, a idéia de um corpo “ao natural”? *“Tout le sens de la danse contemporaine (...) consiste à se débarrasser du fantasme d'un corps*

²²⁶ Tradução nossa: “estar aqui e lá ao mesmo tempo, desconstruir o tempo e o espaço para reconstruí-lo de acordo com nossos gostos (...): eis o que se passa no espaço das redes (numéricas). Nesse ato de coreografar, é tão diferente daquele?”

²²⁷ *“La danse n'est-elle pas justement, et depuis toujours, l'espace même de rencontre de la réalité corporelle avec le virtuel?”*, indaga Jean-Marc Matos. (1999, p. 73) – tradução nossa: “A dança, não é ela justamente, e desde sempre, o espaço mesmo de encontro da realidade corporal com o virtual”. Com efeito, segundo ele, o virtual é também compreendido no sentido da corporeidade: *“la corporéité, comme ensemble de ce qui est invisible, indicible etc. dans un corps-dansant”*. (Id. Ibid., p. 73) – tradução nossa: “a corporeidade como conjunto do que é invisível, indizível, no corpo-dançante”. A corporeidade, definida por Michel Bernard como um nó quiasmático da história individual e coletiva, pode se compreender, nesse sentido, como conjunto dos virtuais do corpo-dançante assim como de todo corpo.

*d'origine*²²⁸”, diz Laurence Louppe. (2000, p. 75). Nesse sentido, a atitude da dança contemporânea consiste menos em procurar *o que é o corpo*, ou seja, um *verdadeiro* corpo, que explorar *o que pode o corpo* – em outros termos, explorar *suas potências* de ser. A dança contemporânea é antes de tudo uma *grande experimentação do corpo*. O corpo-dançante não existe como tal, mas através das facetas que ele pode recobrir: suas múltiplas potências de ser.

Isso significa, de uma lado, que o corpo dança o tempo da dança, através de seus possíveis corporais realizados e estados virtuais atualizados: ele não pode existir no ponto zero de sua potência, mas sempre em tal ou tal intensidade de suas potências – caso contrário, ele não é mais “corpo-dançante”, nem mesmo, notadamente, “corpo”! De outro lado, isso significa também que o corpo na dança está sem cessar atravessando diferentes atualizações. O corpo, na dança contemporânea, se revela um corpo, então, *essencialmente em devir*: um corpo que só existe como grau de ser – com relação a um zero ou uma base fundante inexistente. A idéia mesma de um corpo original ou “natural” parece ser paradoxal e, como exprime Laurence Louppe, da ordem do “fantasma”.

O corpo-dançante contemporâneo exige, assim, mudança de perspectiva para pensar: não é mais necessário um pensamento centrado na *essência*, mas sim na *potência*.

2.2.3. *Potências de dança do corpo-dançante contemporâneo*

O corpo da dança contemporânea não se apresenta mais como um objeto simples, em três dimensões e inscrito num tempo linear, mas é *potência de dança*. Nem objeto, nem enredado num sujeito interior, o corpo dançante é assim “sujeito”. É o que explica Jean-Luc Nancy:

(...) le corps-dansant est sujet au sens de: ce qui se rapporte à soi (et en un même sens, qui ne se rapporte qu'à soi). (...) Ce “soi” est produit par la danse. Il est la danse. (...) Il est le déploiement de l'espace-temps du corps. Il est bel et bien

²²⁸ Tradução nossa: “todo o sentido da dança contemporânea (...) consiste em desembaraçar-se do fantasma da origem de um corpo”.

*physique mais de manière non objective*²²⁹ ... (2001, "E-mail de J-L. Nancy de 22/09/2000).

É a dança, pelo desdobramento do espaço-tempo proposto ao corpo, que produz um corpo-sujeito. Ora, o corpo-dançante é uma *singularidade do espaço e do tempo* que dá conta, ao mesmo tempo, das multiplicidades do espaço e do tempo. O corpo-dançante não é ao mesmo tempo uma *atualização precária* de virtualidades do corpo e sujeito *absoluto* do espaço-tempo de sua dança? O corpo da dança contemporânea, pura multiplicidade, seria um corpo-sujeito que inunda-se no mundo e, ao mesmo tempo, que tem o poder, o tempo da dança, de redistribuir o mundo. O corpo-dançante coloca em aberto *potências corporais inconcebíveis*.

* * *

Se o corpo-dançante pede que o pensemos com suas potências, que são, então, os outros corpos? *Corpos não-dançantes*? A dança contemporânea trabalha com as potências de ser que estão, por definição, sempre lá no corpo mas não atualizadas. Os corpos-dançantes são em potência "dançantes" e vice-versa: um corpo não-dançante pode tornar-se dançante e um corpo que não dança mais, torna-se outra coisa.

Portanto, parece que um corpo que *não dança jamais* é um corpo *cortado de suas potências de ser* ou, pelo menos, mantido em baixa potência. Esse tipo de corpo não é o que chamamos um "corpo-habitual"? Esse corpo, desconhecido dele mesmo e que não se experimenta em suas potências, é, parece-nos, um corpo vivido e pensado em concepções de corpos

²²⁹ Tradução nossa: "(...) o corpo-dançante é sujeito no sentido de: que se refere a si (e num mesmo sentido, que se refere somente a si). (...) Esse "si" é produzido pela dança. Ele é a dança. (...) Ele é desdobramento de espaço-tempo do corpo. Ele é belo e bem físico, mas de maneira não objetiva...".

tradicionais, corpos passivos²³⁰. Tais concepções, como teorias essencialistas, se engajam numa *idéia do que é um corpo*, transcendendo e separando o corpo de suas potências e negando, ao mesmo tempo, suas multiplicidades e singularidades.

A dança contemporânea, desse ponto de vista, não milita por um outro pensamento prático-teórico do corpo? Não trabalha ela para os corpos não dançantes, os livrando, como diz Laurence Louppe, “*de la présence d’un corps absolu, universel et univoque, véritable fantôme conceptuel, dont écrits se donnant la danse pour objet, maintiennent étrangement la vision essentialiste*”²³¹. (2000, p. 75). Talvez seja ainda aí o que procura ou o que toca o espectador que não dança: reatar suas próprias potências de dança...

²³⁰ Os discursos sobre o que é ou o que pode ser um corpo não pertencem apenas a filosofia, mas atravessam igualmente todo o campo social e cultural contemporâneo. Podemos citar, a esse respeito, Michel Bernard: “*En définitive, la civilisation occidentale contemporaine nous fait assister et, que nous le voulions ou non, participer à une exhaustion du corps au niveau d’un mythe prétendu libérateur qui, en fait, pénètre et transforme notre expérience personnelle, installant au cœur de notre être subjectif, le réseau et le poids aliénant des impératifs sociaux*”. (1976, p. 14). Tradução nossa: “Em última instância, a civilização ocidental contemporânea nos faz assistir e, quer queiramos ou não, participar de um esgotamento do corpo como suposto mito libertador que, com efeito, penetra e transforma nossa experiência pessoal, instalando no centro de nosso ser subjetivo a rede e o peso alienante dos imperativos sociais”.

²³¹ Tradução nossa: “da presença de um corpo absoluto, universal e unívoco, verdadeiro fantasma conceitual, cujo certos escritos se dão a dança por objeto, mantendo estranhamente a visão essencialista?”.

Conclusão:

o corpo-dançante contemporâneo, um acontecimento do corpo

Esta análise sobre o corpo-dançante não pode findar sem trazer um olhar sobre os corpos que não dançam. Devemos, assim, alargar essa perspectiva a fim de abarcar essa outra dimensão do corpo.

Retornemos um instante à experiência da *small dance* de Steve Paxton. Esta experiência mostra que todos os corpos, e não somente o corpo-dançante, estão sempre em movimento. O não-sentido essencialista que temos defendido a propósito do corpo na dança contemporânea, não se estende, assim, a todos os corpos? O corpo-dançante sendo uma seqüência de atualizações de corpos põe, por sua vez, em questão a realidade de uma natureza do corpo não-dançante, do corpo “como tal”. Não devemos, então, considerar cada corpo como fruto de um processo de atualização?

Os corpos que vivemos e concebemos sob a maneira habitual se diferenciam sim do corpo-dançante. Contudo, todos os corpos estão em movimento e em processo de atualização. Se assim é, podemos compreender o corpo-habitual como em atualização *reduzida* de sua própria potência. O hábito condensa as potências do corpo. Os corpos são, assim, atuais, mas um atual que “cai para fora do plano”, como diz Deleuze, nos mostrando que eles são cortados do processo de atualização. Isso significa que o que chamamos “o corpo” não existe ou não tem sentido senão como *forma* ou *idéia* cortadas das potências corporais. O corpo é uma coisa enquanto que o corpo-dançante é potência. “*Etant chose, il éclate en événement*²³²”, diz Paul Valéry. (1944, p. 144).

O corpo-dançante se apresenta nessa perspectiva como um “acontecimento” que rompe com o corpo-habitual. O acontecimento de dança racha a superfície condensada do corpo-habitual, abre o campo de possíveis corporais, produzindo novas superfícies dançantes. Corpo-dançante e corpo não-dançante mergulham e emergem de um mesmo plano corporal imanente sob acontecimentos diferentes. Algumas palavras de Georges Simondon nos parece exprimir a regra ontológica que preside, por exemplo, as diferenças

²³² Tradução nossa: “sendo coisa, explode em acontecimento”.

existentes entre o corpo-dançante clássico e o corpo-dançante contemporâneo. “Moldar é modular de maneira definitiva; modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável”. (DELEUZE, G., 1991a, p. 38). A dança clássica, de fato, tende a praticar a matéria corporal com o fim de moldá-la; a dança contemporânea procura modulá-la ao infinito. Esses dois tipos de corpos-dançantes emergem de uma mesma matéria imanente e é somente a maneira de praticar essa matéria corporal imanente que as distingue: moldar e modular.

Da mesma maneira, não existe diferença de natureza entre o corpo-dançante e o corpo não-dançante – modos de existência. Assim, os corpos não-dançantes não existem somente sob o modo do hábito, mas conhecem experiências que produzem acontecimentos de corpos: acontecimento de saber, o corpo conhecido da medicina, acontecimento de sensação, o corpo do bebê ou ainda o corpo erótico, acontecimento biológico, o corpo fatigado e/ou com fome...

Se o corpo-dançante aparece como um acontecimento de corpo entre outros, ele é, certamente, um dos mais intensos e mais poéticos.

CAPÍTULO 4

DISPOSITIVO XAVIER LE ROY

1. Passagens

Esta parte de nosso trabalho propõe explorar passagens. Não somente esta do intérprete sobre uma cena, mas percursos, travessia, deslocação, passagem do espaço corporal ao espaço público. Provavelmente, tal formulação pode colocar-se em um campo impreciso. Contudo, não se trata bem de uma imprecisão, mas experimentação.

Como dissemos anteriormente, o corpo parece sempre ser pensado fora do corpo, como uma experiência unicamente cerebral e não sensório-motora – atributo cartesiano, cujas extensões marcam o dualismo teoria-prática. Pois bem, “passagens”, como um tipo de micro resistência a esse processo, irá nos guiar nessa experimentação. Trata-se de uma experiência que será estimulada por uma prática que chamaremos aqui errância, termo que tomamos de empréstimo para ressaltar o movimento improvisado de tempos-espacos – que, por sua vez, resulta em diferentes *corpografias*.

Iremos, nesse sentido, viajar no interior do corpo não com o objetivo de construir um mapa desse espaço interno, como espelho que reflete uma paisagem, mas como uma topografia dos trajetos e dos lugares da energia, aqueles que nos permite o exercício de estar à deriva. Trata-se, assim, de caminhos alternativos, desvios, linhas de fuga, micro-políticas ou ações moleculares de resistência ao processo molar de ex-corporação do pensamento.

“Passagens” ganha corpo porque é praticado, se torna, por sua vez, outro corpo. Dessa relação entre nosso corpo e o corpo de “passagens” poderá surgir uma forma outra de apreensão, de reflexão de intervenção. O corpo de “passagens” expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que chamamos de errância.

“Passagens” não deve, com efeito, ser pensada nem como uma separação nítida entre dois espaços, nem como uma continuidade evidente. “Passagens” não é uma definição fácil; indica igualmente o trajeto que liga dois pontos por uma linha contínua, sem ruptura, na ordem de uma

progressão, como o salto de um espaço a outro, sublinhando então a interrupção, o fosso, ou mesmo a mudança, a transformação (assim é a passagem do estado líquido ao estado gasoso). As passagens deixam, então, aberta a possibilidade de habitar diferentes modos de travessia: passagem obrigatória, subterrânea, proibida, protegida...

Cada passagem inscreve no corpo diferentes corpografias – o que pode ser determinante nas cartografias de coreografias ou carto-coreografias. Faz-se importante então diferenciar cartografia, coreografia e corpografia – e aqui vamos trazer, para pensar junto, Paola Berenstein Jacques, que cunha o termo centrando-se nas “corpografias urbanas” (2008).

Uma cartografia²³³ é já um tipo de atualização de um projeto gráfico, ou seja, “uma cartografia urbana descreve um mapa da cidade construída e assim muitas vezes já apropriada e modificada por seus usuários”. (JACQUES, P. B. 2008). Uma coreografia pode ser vista como um projeto de movimentação corporal, ou seja, um projeto para o corpo (ou conjunto de corpos) realizar, o que implica, como no projeto urbano designado por Paola Jacques (2008), “em desenho (ou notação), composição (ou roteiro) etc”. No momento da realização de uma coreografia, da mesma forma como ocorre com a apropriação de um espaço que difere do que foi projetado, os corpos dos bailarinos também atualizam o projeto, ou seja, realizam o que poderíamos chamar de uma cartografia da coreografia, ao executarem a dança.

Uma corpografia não se confunde, então, nem com a cartografia nem com a coreografia, e também não seria nem a cartografia da coreografia (ou carto-coreografia que expressa a dança realizada) nem a coreografia da cartografia (ou coreo-cartografia, a idéia de um projeto de dança criado a partir de uma pré-existência espacial). (Id. Ibid).

²³³ Importante salientar que a definição de cartografia inscrita aqui, segue as coordenadas de Paola Jacques. Portanto, embora tal definição possa entrar em dissonância com o termo “cartografia” empregado por Suely Rolnik, em *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*, vamos nos manter seguindo o pensamento de Paola Jacques, já que nosso intuito é buscarmos uma aproximação, quanto possível, de seu emprego nos termos da “corpografia”.

Cada corpo pode acumular diferentes *corpografias*, resultados das mais diferentes experiências vividas. A questão da temporalidade e da intensidade dessas experiências é determinante na sua forma de inscrição; daí chamarmos também de mapa de intensidades. O estudo *corpográfico* pode ser interessante para se compreender as pré-existências corporais resultantes da experiência do espaço. Esse tipo de experiência pode ser estimulada por uma prática que chamamos de errância. Nesse contexto, nos parece que são as apropriações e improvisações dos espaços que legitimam essa experiência pelos passantes ou errantes, reinventando esses espaços.

Para os errantes – praticantes voluntários de errâncias – são sobretudo as vivências e ações que contam, as apropriações feitas *a posteriori*, com seus desvios e atalhos. Os praticantes, como os errantes, realmente experimentam os espaços quando os percorrem, em passagens, e, assim, lhe dão “corpo” pela simples ação de percorrê-los. Estes, partem do princípio de que uma experiência corporal, sensório-motora, não pode ser reduzida a uma representação do que se passa, sobretudo porque estão em passagem, passando...

As relações perceptivas, que derivam das experiências sensório-motoras dos espaços, em suas diferentes temporalidades, formariam então um contraponto à visualidade rasa, desencarnada, *ex-corporada*. As apropriações diversas do espaço, que não são percebidas pelas disciplinas mais hegemônicas (preocupadas demais com projetos, projeções *a priori*, e pouco com os desvios *a posteriori*), podem revelar ou denunciar o que o projeto exclui, pois mostram o que escapa, explicitando as micro práticas do espaço vivido.

Com efeito, errar, ou seja, a prática da errância, pode ser um instrumento da experiência, uma ferramenta subjetiva e singular, o contrário de um método²³⁴ ou de um diagnóstico tradicional. A errância é uma apologia da experiência. O errante é então aquele que busca o estado de corpo errante, que se experimenta das errâncias, que se preocupa mais com as

²³⁴ Segundo Deleuze e Guattari: “Um ‘método’ é o espaço estriado da *cogitatio universalis*, e traça um caminho que deve ser seguido de um ponto a outro. Mas a forma de exterioridade situa o pensamento num espaço liso que ele deve ocupar sem poder medi-lo, e para o qual não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos, *intermezzi*, relances.” (1997, p. 47).

práticas, ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções. O errante não vê somente de cima, em uma representação, mas a experimenta de dentro, sem necessariamente produzir uma representação qualquer desta experiência além, é claro, das suas *corpografias* que já estão incorporadas, inscritas em seu próprio corpo. Esta postura crítica e propositiva com relação à apreensão e compreensão por si só já constitui uma forma de resistência tanto aos métodos mais difundidos da disciplina, quanto ao próprio processo de ex-corporação.

Pois bem, Paola Jacques (2008) observa três características, ou propriedades, mais recorrentes nas experiências de errar, e que estão diretamente relacionadas. A primeira delas diz respeito às propriedades de se perder. Talvez esta seja a característica mais evidente da errância – “ou como tão bem disse Walter Benjamin, da educação do se perder”, diz Paola. Enquanto, em tese se busca a orientação, a preocupação do errante estaria mais na desorientação, sobretudo em deixar seus condicionamentos, uma vez que toda a educação está voltada para a questão do se orientar. Nesse contexto, vamos nos deixar mover pela desorientação, em passagens por esses estados de corpos errantes.

A segunda característica nota-se pela lentidão dos errantes, o tipo de movimento qualificado dos homens lentos, que negam o ritmo veloz imposto pela contemporaneidade, estando assim à deriva, ao sabor de “passagens”. Quando estamos perdidos, quase automaticamente passamos para um movimento do tipo lento, uma busca de outras referências espaço-temporais, mesmo se estivermos em meios rápidos. Para Deleuze e Guattari, a lentidão não seria, como pode-se acreditar, um grau de aceleração ou desaceleração do movimento, do rápido ao devagar, mas sim um outro tipo de movimento: “Lento e rápido não são graus quantitativos do movimento, mas dois tipos de movimentos qualificados, seja qual for a velocidade do primeiro, e o atraso do segundo”. (1997, p. 52). Os movimentos do errante são do tipo lento, por mais rápidos que sejam²³⁵ – não se referindo, portanto, a uma temporalidade absoluta e objetiva, mas sim relativa e subjetiva, ou seja, significa uma outra

²³⁵ Movimento e velocidade também precisariam ser diferenciados: “o movimento pode ser muito rápido, nem por isso é velocidade; a velocidade pode ser muito lenta, ou mesmo imóvel, ela é, contudo, velocidade”. (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1997, p. 52).

forma de apreensão e percepção do espaço.

E por fim, como terceira característica, a própria corporeidade dos errantes, a relação, ou contaminação, entre seu corpo físico e o corpo em passagens. A contaminação corporal leva a uma incorporação, ou seja, uma ação imanente ligada à materialidade física, corporal, que contrasta com uma pretensa busca incorporeal, própria daqueles que pensam “fora do corpo” – uma impossibilidade tratada como possível a partir de uma visão centrada no que ele permite, e não no que ele pode, ou seja, a partir de uma “permissão” e não de uma possibilidade real.

“No processo, que vai do se perder ao se (re)orientar, podemos identificar três relações espaço-temporais (temporalidades) distintas: orientação, desorientação e reorientação”, explica Paola Jacques (2008). Estas idéias também podem ser vistas através das noções de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. O desterritorializar, segunda Paola, seria o momento de passagem do territorializar ao reterritorializar. O interesse do errante estaria precisamente neste momento do desterritorializar, ou do se perder, este estado efêmero de desorientação espacial, quando todos os outros sentidos, além da visão, se aguçam possibilitando uma outra percepção sensorial – como em “passagens”. A possibilidade do se perder ou de se desterritorializar está implícita mesmo quando se está territorializado, e é a busca desta possibilidade que caracteriza o errante.

A lentidão, enquanto propriedade da errância, da mesma forma que tem relação com a desorientação do se perder, está diretamente relacionada com a questão do corpo, da corporeidade dos homens lentos. Esta corporeidade lenta seria uma determinação, ou um estado de corpo, que também nasce da desterritorialização – ou seja, também está relacionada a uma temporalidade própria (como o se perder e a lentidão).

Isto posto, o que se produz então do espaço corporal ao espaço público? Em outros termos, que se passa da dança ao seu público? Sim, poderíamos escrever outra tese somente a partir dessa pergunta. Mas como salientamos, estamos passando, ou seja, não vamos nos fixar. Faremos experimentações relativas a esse espaço, sobretudo entrando nele, se deixando à deriva... Trata-se de buscar elementos que se agenciam entre

estes dois espaços – elementos que não são somente exclusivos um do outro. Se pontos deles são incompatíveis e distintos, os fixando em separação, a situação cênica os mantém num jogo permanente, esticando-os em vias de abolir o fosso que os separa, ou pelo menos atenuando-o.

Freqüentemente, a arquitetura teatral figura como uma separação espacial e a obra coreográfica põe face à face dois grupos distintos – os artistas, o público – diferenciando-os em suas atividades. No entanto, numerosos pontos comuns reúnem imediatamente estas duas entidades, convidando a não permanecer nessa dicotomia que a formulação “do espaço corporal ao espaço público” pode parecer, à primeira vista, inscrever.

Com efeito, este título, “do espaço corporal ao espaço público”, poderia assim deixar-se transparecer como idéia de um espaço público excluído do corporal, ou de um espaço corporal dependente do domínio privado. Não é nada disso. Obviamente, o público dos espetáculos de dança habita um espaço cinestésico não desprovido de respiração, ínfimos movimentos musculares, ritmos... Numa palavra: empatia física.

O movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica (sensações internas dos movimentos de seu próprio corpo) imediata. As modificações e as intensidades do espaço corporal do dançarino vão encontrar ressonância no corpo do espectador. (GODARD, Hubert. 2001, p. 24).

Se a experiência do público é física, corporal, emotiva, ou seja, sensível e inteligível, a obra coreográfica não deve ser reduzida ao corpo ou ao gesto. Ela mistura-se à arte da dança, em sua composição com a música, figurino, ou cenografia (no sentido amplo do termo, que vai desde a concepção e construção do cenário a uma intervenção mais geral sobre o lugar, seus volumes, sua iluminação...). A expressão “espaço corporal”, nesse sentido, figura como metonímia, insistindo na singularidade do trabalho em dança, o movimento do intérprete (dinâmicas, jogos com a gravidade, ritmos, temporalidades, criações de espaços).

Não se trata, com efeito, de reduzir o espaço corporal ao domínio do privado; excluindo o corpo de reflexões sociológicas, antropológicas, históricas ou mesmo contrariando todo o pensamento que procuramos desenvolver sobre o corpo-dançante. O espaço corporal se compõe de um ambiente mais largo, cultural, histórico, social – de onde não pode extrair-se, compartilhando-o com o público. Ele se constrói igualmente num reajuste permanente e instantâneo ao que o cerca, acontecimentos que se produzem e o obrigam a constantes transformações. A presença do público face à obra faz parte destes acontecimentos. Sabemos quanto o dançarino, como todo artista cênico, altera sua atenção na presença do público.

Podemos então voltar a encarar as relações entre dança e público e imaginar, dessa vez, a influência oposta: a de uma público para o palco. Numerosos artistas da cena testemunham modificações produzidas em sua interpretação pela presença do público, ou seja, sua qualidade de escuta, sua atenção, suas resistências. Marie-Madeleine Mervant-Roux (1998), examinando o discurso dos atores, distingue dois tipos de imagens empregadas para designar este público: uma, “animal”, considera o público como uma fera, a sala como um abismo, um dragão, uma hidra; o público se faz então ameaçante, paralisante, agressivo. O outro, “cerebral”, considera o público “assistência”, como um pensamento sem corpo que envolve o ator, dando-lhe impulso.

Se não podemos ignorar a realidade de tal fenômeno com relação a obra e o público, este estudo não dá conta, contudo, do imaginário do público que atravessa os artistas. Anterior a experiência do intérprete quanto a sua percepção do público, o centro de nossa experimentação em “passagens” são os acontecimentos imprevistos que propõe uma obra coreográfica a um público. Para tanto, faz-se necessário considerar que o espaço corporal não é exclusivo do espaço público, na medida em que o corporal não retorna unicamente ao corpo, corpo físico, mas a corporeidade do bailarino. E mais uma vez salientamos esse termo segundo Michel Bernard, o que nos permite pensar o corpo como relações, como “encruzilhada” entre nossas histórias coletivas, individuais, culturais e pulsionais, e não como realidade simples, “fechada e íntima”.

Notre corps, en effet, ne se confond ni avec sa réalité biologique, en tant qu'organisme vivant, ni avec sa réalité imaginaire, en tant que fantasme, ni avec sa réalité sociale en tant que configuration et pratique culturelles. Il est en quelque sorte plus et moins que les trois à la fois, dans la mesure où il est processus de constitution, de formation symbolique²³⁶. (BERNARD, Michel. 1976, p. 133-134).

O espaço corporal configura-se como uma organização extremamente complexa e se constrói, se tece, partir de toda uma rede de múltiplos fios.

Dès lors, au lieu de voir le corps de l'acteur ou du danseur comme une totalisation morphologique, organisée et signifiante, c'est-à-dire une unité hiérarchisée de formes et de signes, nous sommes conviés à l'envisager comme la modulation temporelle et rythmique de microdifférences ou de légères distorsions qui affectent les opérateurs de la pragmatique corporelle. Au nombre de sept (étendue et diversification du champ de visibilité, orientation, postures, attitudes, déplacements, mimiques et vocalisation), c'est à partir de ces opérateurs que le danseur ne cesse, pour sa part, de multiplier les jeux spéculaires et gratuits ou les métamorphoses gravitaires. En somme, la corporéité spectaculaire est une invitation à un autre regard²³⁷. (BERNARD, Michel. 2001, p. 23).

Se a parte individual e imaginária da corporeidade artística permite *invenção* e *aparecimento* de outras proposições corporais, é dentro de um campo cultural e social mais largo, compartilhado com o público e comum a todos, num tempo dado.

²³⁶ Tradução nossa: "Nosso corpo, com efeito, não se confunde nem com sua realidade biológica, como organismo vivo, nem com sua realidade imaginária, como fantasma, nem com sua realidade social como configuração e prática culturais. Ele está, em certa medida, mais e menos que os três ao mesmo tempo, na medida em que é processo de constituição, de formação simbólica".

²³⁷ Tradução nossa: "Portanto, em vez de ver o corpo do ator ou do dançarino como uma totalização morfológica, organizada e significativa, ou seja, uma unidade hierarquizada de formas e sinais, somos convidados a encará-lo como modulação temporal e rítmica de micro-diferenças ou de leves distorções que afetam os operadores da pragmática corporal. Ao número de sete (extensão e diversificação do campo de visibilidade, orientação, posturas, atitudes, deslocamentos, mímicas e vocalização), é a partir destes operadores que o dançarino não cessa, por sua parte, de multiplicar os jogos reflexivos e gratuitos ou as metamorfoses gravitacionais. Em suma, a corporeidade espetacular é um convite a um outro olhar".

Nesse contexto, as passagens do espaço corporal ao espaço público são movidas por caminhos tortuosos, freqüentemente subterrâneos, os quais são tão difíceis quanto apaixonantes tomá-los. Desenha-se aí, sutilmente, o desvio, a tensão, entre reconhecimento e invenção, entre compartilhamento e agitação, comunidade e singularidade criadora. Abrem-se assim passagens que oscilam entre continuidade e interrupção – a continuidade que uma obra permite ao tratar vias ao seu público, acompanhando-o e o conduzindo progressivamente para outros possíveis, distinguindo-se da passagem entendida como salto de um ponto ao outro, ou transformação brusca que suscita uma obra movida como transporte.

É em meio à relação entre público e corporeidade em movimento que passaremos por espacializações em tempos distintos. Um mergulho no tempo da dança que se constrói cênico. “Passagens” é expressão de espaço e distâncias percorridas, atravessadas. Resultado de errâncias e derivas, em corpografias. Reinvenção de dispositivos – experimentemos um deles: Xavier Le Roy, *Self-Unfinished*.

2. Dispositivo

Self-Unfinished – concepção: Xavier Le Roy; colaboração: Laurent Goldring; coreografia e interpretação: Xavier Le Roy; música: Diana Ross; criação: 6 de novembro de 1998, festival Substanz à Cottbus, Alemanha; duração: 50 minutos.

Xavier Roy faz parte de um grupo de coreógrafos franceses dos anos de 1990 cujo discurso, investigação e propostas artísticas tendem a denunciar certa padronização da arte coreográfica. Esse movimento (o qual pertencem igualmente, por exemplo: Jérôme Bel, Laure Bonicel, Alain Buffard, Nathalie Collantès, Catherine Contour, Myriam Gourfink, Emmanuelle Huynh, Rachid Ouramdane, Christian Rizzo ou Loïc Touzé) é agrupado sob os termos flutuantes de “novas formas” ou “formas emergentes”, “jovem geração”, “dança conceitual”, “nova comunidade da dança”, “radicalidades”²³⁸. Se a denominação varia de acordo com os autores, é menos pela marca de uma “desmaterialização semântica”, conforme Laurent Goumarre (2003), que o reflexo da dificuldade da crítica diante de uma terminologia capaz de definição precisa, sobretudo quando se trata do período contemporâneo²³⁹.

No entanto, mais do que ler aí a desconfiança com relação a uma geração ou o recuo histórico no qual está necessariamente esta crítica, parece mais interessante aproximar essas flutuações terminológicas da postura contestatória escolhida por esses bailarinos e coreógrafos. A indecisão não vem efetivamente tanto de um vão e redutor desejo histórico

²³⁸ Ver Goumarre Laurent, *Désobéissance et bricolage*, Alternatives théâtrales, L’objet-danse, Bruxelles, n° 80, oct. 2003 ou Ginot Isabelle, *Un lieu commun*, Repères, Adage 11, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, mars 2003. O termo “radicalidades”, freqüentemente utilizado pela crítica, nomeia radicais as estéticas e reivindicações desse grupo de artistas, significando ao mesmo tempo ruptura histórica com a dança dos anos de 1980.

²³⁹ A esse respeito, a dança francesa torna-se objeto de uma mesma oscilação semântica tanto nos anos de 1930 (onde era designada como dança livre, expressionista ou moderna, conforme privilegia-se uma denominação americana ou alemão), quanto nos anos de 1980, que hesitam entre os termos “jovem dança” ou “nova dança”. Ver Robinson Jacqueline, *L’Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Bougé, 1990, p. 20.

de taxonomia, mas de um duplo dilema: por um lado a exigência na qual essa geração nos coloca de a considerarmos como uma comunidade, de outro lado a necessidade de não perdermos de vista a diversidade de abordagens estéticas. Esses artistas, de fato, se agrupam, se reúnem em coletivos artísticos – como o Quarteto *Albrecht Knust*, o Grupo 22 de maio²⁴⁰ ou os grupos de reflexão: os Signatários do 20 de agosto e as Reuniões de *Pelleport*²⁴¹ – e podem igualmente participar de projetos de outros, tornando-se as vezes intérprete, coreógrafo, assistente, idealizador, figurinista... Um fenômeno, denominado por Christophe Wavelet (1998), de “nomadismo de coligações temporárias”.

Assim, X. Le Roy participa de projetos coletivos – *Namenlos*, de 1998, que se trata de uma pesquisa sobre as imagens do corpo e suas representações; e em E.X.T.E.N.S.I.O.N.S., no qual organiza estúdios, ateliês, eventos, começando então, desde 1999, uma investigação sobre a interdependência dos processos de produção e seus resultados – pertence igualmente ao grupo que constitui os signatários do *Manifeste pour une politique européenne des arts du spectacle vivant*²⁴² (Manifesto para uma

²⁴⁰ Para citar dois exemplos: o Quarteto *Knust* (1993-2002) agrupou Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet e Christophe Wavelet; o Grupo *Polaroid* de 22 de maio (1997-2002) reuniu os coreógrafos Marion e Thierry Bae, Christine Burgos, Catherine Contour, Olivier Gelpe, Latifa Laâbissi e o fotógrafo Bernard Dutheil.

²⁴¹ Por exemplo: o grupo dos Signatários, formado em 20 de agosto de 1997, reuniu cerca de cinquenta pessoas, coreógrafos, bailarinos e pesquisadores em dança, trazendo uma reflexão política e estética sobre a atualidade e o futuro da dança, sua mobilização em torno de ações comuns como força de reação, trocas, debates e resistências. As Reuniões de *Pelleport* (1993-1996) agruparam igualmente uns cinquenta coreógrafos em torno de reflexões temáticas. Sobre isso ver Bougier Coralie, *Le regroupement et l'engagement politique des artistes chorégraphiques: une nécessité?*, Funambule. *Revue de danse*, Anacrouse - Université Paris 8, Saint-Denis, n° 4, junho de 2002.

²⁴² O *Manifesto for an European performance policy* (Manifesto para uma Performance Política Européia) redigido por artistas belgas, vienenses, franceses, eslovenos e alemães entre os quais Jérôme Bel, Xavier Roy, Christophe Wavelet, foi publicado em *Maska*, Ljubljana, Slovenia, vol. XVIII, n° 74-75, spring 2002, p. 72. Afirma-se aí uma comunidade de pensamento transfronteiriço, recordando a passagem que as correntes coreográficas são hoje européias – tanto do ponto de vista estético como econômico (pensa-se igualmente em tournées, lugares de acolhimento, como as subvenções: por exemplo, artistas como a espanhola Olga Mesa ou o suíço Gilles Jobin são subvencionados pelo governo francês e convidam intérpretes franceses em suas criações). Se pudemos encontrar semelhanças de estética e questionamentos entre a dança belga, alemã ou a nova dança francesa nos anos de 1980 – Christophe Wavelet fala de “Europa coreográfica dos anos 80” – do mesmo modo, este movimento dos anos de 1990 é comum à Europa inteira, em especial Espanha, Portugal, Bélgica, França ou Alemanha. Tanto assim que Xavier Roy instalou-se em Berlim desde 1992.

política europeia das artes do espetáculo ao vivo); e, como fenômeno de coligação temporária, X. Le Roy concebeu e realizou uma peça de Jérôme Bel, intitulada *Xavier Le Roy* (2000), embaralhando as noções de concepção, de realização e de assinatura, bem como de obra, de autor e de intérprete.

Com efeito, ao mesmo tempo que estes artistas afirmam a necessidade da emergência de uma diversidade de estéticas, reivindicam as singularidades artísticas próprias de cada um. Nesse sentido, o que os reúne de fato é a denúncia a uma homogeneização de produtos coreográficos no fim dos anos de 1980: eles recusam um sistema tanto político como econômico responsável por esta normatização de estéticas, cuja padronização de obras apontam simultaneamente a institucionalização e o academicismo. Para eles, a importância das reivindicações centra-se na existência de uma pluralidade de estéticas que a norma dominante tenderia a mascarar.

Com efeito, a reunião em grupos se constitui como força política possível de demarcar com precisão seus objetivos comuns, como também de afirmar as especificidades de cada um. Em suma, se o desejo de troca e de partilha os reúne em uma comunidade em debate, exprime também o desejo de não nivelar as asperezas identitárias coreográficas, em suas singularidades. Daí o surgimento de diferentes proposições difíceis de reuni-las sob um mesmo vocábulo. Segundo Christophe Wavelet, *“les différences y sont trop marquées pour donner lieu à un énième label dans l'histoire de la danse du siècle, qui viendrait figer ce qui se voue soi-même à l'instabilisable”*²⁴³. Podemos mesmo nos perguntar se essas diferenças não correm o risco de ir, as vezes, até a contradição, ou seja, se certas proposições coreográficas não assinam a falência dos discursos.

Em tal condição exige-se considerar tanto os questionamentos comuns, como as manifestações específicas tomadas em tal ou tal obra. Esse esquema de pensamento induz uma leitura da obra bem específica e orientada pelo discurso dos artistas – discurso este que alimenta a obra

²⁴³ Tradução nossa: “as diferenças aí são demasiadas marcadas para dar lugar a um enésimo rótulo na história da dança do século, que viria congelar o que se consagra a si mesmo instável” – citado no Manifesto para uma Performance Política Europeia.

coreográfica e constrói de maneira mais ampla seus contornos estéticos, políticos e econômicos. Isso constitui, talvez, um primeiro nível de análise que esclarece um pouco as relações entre os discursos e as obras, bem como entre uma obra e os que a cerca. Todavia, nesse contexto, corre-se o risco de reduzir a análise a uma demonstração de pressupostos artísticos, como ilustração de uma “carta de orientações” (estéticas, políticas...) em detrimento dos efeitos possíveis da obra – efeitos capazes de exceder o projeto inicial, frustrando, de certa maneira, expectativas. Trata-se enfim de efeitos singulares, pois é necessário imaginar que além do fenômeno comunitário suscetível de determinar uma obra, emergem outros possíveis.

É exatamente aí, na suposição da existência desses possíveis, que acreditamos encontrar um campo um tanto quanto problemático: o exame não se inclinaria mais sobre a constituição real deste grupo definido como aberto, mas pelo contrário, sobre os seus possíveis efeitos perversos – cujo funcionamento nos leva a perguntar se nele mesmo não se configura um produtor de unidade, fechamento e aparecimento de uma nova norma. Em que medida a comunidade de pensamento não determina as escolhas estéticas ou direciona a leitura da obra? Tal questão nos leva a colocar em causa a afirmação de um desenvolvimento específico, de uma singularidade coreográfica.

Este desejo dos artistas de manter a pertinência de trajetórias artísticas singulares não é posto em perigo pela prática mesma do nomadismo? Ou pela divisão de uma mesma preocupação contestatória, “um inimigo comum” se pudermos assim dizer – o contra-modelo que constitui a estética da dança dos anos de 1980 e mais largamente o modo de organização do setor coreográfico que caracteriza-o? Em outros termos, esta geração não corre o risco de uniformizar suas práticas no contexto comum que ela se constituiu e que pode vir a sofrer? Isabelle Ginot sublinha:

Cette nouvelle période frappe (...) par la redondance entre le discours et les œuvres, voire entre les œuvres. Il est tentant en effet, comme je viens de le faire, de décrire l'ensemble

*globalement, sans s'attacher au détail de telle ou telle pièce*²⁴⁴.
(2003, p. 4).

Nesse texto, Isabelle Ginot mostra amplamente quanto esta nova configuração do meio coreográfico produziu um novo consenso estético e um novo “jargão coreográfico”: seu exame do meio coreográfico como “doxa” ou “lugar comum”, ou seja, como modo de saber em divisão, por uma comunidade de discursos, palavras, modos de pensamentos e estéticas. Ela insiste ainda na constituição de uma rede que encerra “*les activités de spectateurs, artistes, critiques, politiques, programmeurs, comme autant d'aspects d'une même chose*”²⁴⁵. Por conseguinte, nos parece ser necessário questionar o lugar de cada um no seio desse sistema, do espectador como da crítica e seus efeitos.

Se a análise da obra, assim como o olhar que se tem dela, pode autorizar esta “doxa” de que fala Isabelle Ginot – “*ce qui nous entoure, un discours-savoir évanescent, fluide, qui imprègne et surtout génère l'ensemble de nos actes, de nos perceptions et de nos discours*”²⁴⁶. (Id. Ibid., p. 6) – ela pode designar também os deslocamentos que a obra opera nesse doxa, as modalidades que ela conforta, mas igualmente prejudica. Pois essa doxa se desloca incessantemente e se reconstitui.

A peça de X. Le Roy tem indubitavelmente um lugar de importância nessa rede: *Self-Unfinished* é um trabalho de referência tanto para os artistas quanto para a crítica. Assim, não é de surpreender ver Yvane Chapuis²⁴⁷,

²⁴⁴ Tradução nossa: “Este novo período corta (...) pela redundância entre o discurso e as obras, ou mesmo entre as obras. É tentador, de fato, como venho fazendo, descrever o conjunto globalmente, sem estar a unir-se ao detalhe de tal ou tal peça”.

²⁴⁵ Tradução nossa: “as atividades de espectadores, artistas, críticos, políticos, programadores, como tantos aspectos de uma mesma coisa”.

²⁴⁶ Tradução nossa: “o que nos cerca, um discurso-saber evanescente, fluido, que impregna e sobretudo gera o conjunto de nossos atos, nossas percepções e nossos discursos”. Isabelle Ginot se serve nesse artigo da reflexão de Anne Cauquelin sobre o que ela designa doxa.

²⁴⁷ Yvane Chapuis, que concebe e coordena a edição especial da Art Press em dança, também oferece um lugar de importância para Xavier Le Roy, trabalhando em três seções, sucessivamente, como um objeto de discurso de Jérôme Bel (“*Qu'il crèvent les artistes! A propos de Self-Unfinished de Xavier Le Roy*” – Que os artistas arrebentem! A propósito de *Self-Unfinished* de Xavier Le Roy), como interlocutor de um diálogo com o artista plástico (“Xavier Le Roy / Jan Kopp”), e finalmente como um tópico do discurso

entrevistando Jennifer Lacey, Nadia Lauro e A. Buffard, às voltas com interrogações desses artistas sobre suas possíveis ligações com *Self-Unfinished*. Esse trabalho parece estar no centro dessa definição flutuante de radicalidades coreográficas, sem que nenhuma análise tenha sido ainda feita, senão em alguns trechos de textos ou discursos de Jérôme Bel e do próprio autor (e vê-se aí quantos fenômenos de doxa e de coligação temporária estendem-se à crítica mesma: o artista se faz crítico das peças de seus amigos artistas ou produto dos discursos sobre suas próprias obras). Nos parece que esse trabalho de X. Le Roy põe em prática certo número de reivindicações desse movimento e alimenta questionamentos e a pesquisa sobre as potencialidades da cena e do corpo humano. Em sua performance-conferência “Produtos de circunstâncias²⁴⁸”, X. Le Roy (2002) explicita essas relações:

je me demande si la production d'une pièce chorégraphique peut devenir le processus de production sans devenir un produit tout en s'inscrivant à l'intérieur du système de production et de diffusion qui régit le marché de la danse. Quel type d'organisation utiliser pour quel type de corps? Pour quel processus de travail? Pour quel type de "performance" ou spectacle? Est-il possible de travailler sur tous ces paramètres en même temps? Qu'est-ce que la "performance" ou le spectacle? Le corps est-il une extension de l'environnement ou bien l'environnement un prolongement du corps? Depuis, j'utilise ces questions pour explorer les possibilités du corps humain²⁴⁹.

(“*Partition pour une conférence-performance intitulée Produits de circonstances*” – Partitura para uma performance-conferência intitulada Produtos de circunstâncias). *Art Press*, Paris, número especial, Novembro de 2002.

²⁴⁸ *Produits de circonstances* foi apresentado em junho de 1998 em Viena por ocasião do *Wiener Fest Wochen*, no âmbito do evento *Body Currency*, em resposta ao convite de Märten Spänberg, Christophe Wavelet, e Hortensia Völkers. O convite tinha como direção preparar uma conferência sobre as possíveis ligações ente a biologia e a dança. Xavier Le Roy é de fato biólogo (ele é autor de uma tese em biologia molecular e celular efetuada no INSERM de Montpellier e intitulada *Etude par hybridation in situ quantitative de l'expression d'oncogènes et de leur régulation hormonale dans les cancers du sein* – Estudo para hibridação in situ quantitativa de expressões de oncogenes e sua regulação hormonal no câncer de seio – outubro de 1990).

²⁴⁹ Tradução nossa: “eu me pergunto se a produção de uma peça coreográfica pode tornar-se o processo de produção, sem se tornar um produto ao se inscrever no interior do sistema de produção e difusão que rege o mercado da dança. Que tipo de organização utilizar para qual tipo de corpo? Por qual processo de trabalho? Para qual tipo de

A análise efetuada por Xavier Le Roy sobre a relação entre o modo de produção, o processo de trabalho e o produto – a peça coreográfica – nos leva a reconsiderar o sistema em seu conjunto. Além disso, nos direciona à questão central nessa parte de nosso trabalho: “o corpo é uma extensão do ambiente ou o ambiente um prolongamento do corpo?” Se o ambiente designa aqui um largo sistema econômico e político, diz respeito também ao lugar, a questão do espaço. Um amplo trabalho coreográfico, que interroga a relação do corpo e lugar, inventa modalidades corporais de estar no lugar, de construir cenografias a medida que pede a pesquisa corporal. Isso implica, em todo caso, uma atenção aguda as espacialidades cênicas e corporais.

É necessário recordar que essas “radicalidades” começaram por explorar lugares alternativos, ou não específicos à dança: exterior, terreno baldio industrial, centro comercial, galeria de arte... O contrário da dança dos anos de 1980, que acontecia em lugares institucionais preexistentes (cenas nacionais, grandes festivais...) ou que eram inventados institucionalmente (centros coreográficos nacionais). A escolha por espaços alternativos reflete assim a saturação do mercado, bem como uma postura estética diferenciada: a crise dos valores do setor coreográfico acompanhada de uma recusa em trabalhar nos palcos tradicionais.

Portanto, numerosos são os que se confrontam hoje à cena tradicional. Isabelle Ginot vê aí a marca de uma recuperação pelo mercado, pelas programações mais oficiais que “*intègrent tranquillement ces rebelles*”²⁵⁰. (2003, p. 2). Seria de esperar, porém, que um tal desvio dos lugares alternativos poderia deixar vestígios, que a influência do lugar alternativo sobre os corpos ou sobre as modalidades de apresentação da performance poderia ser suficientemente forte para reinventar maneiras de habitar e de investir no lugar teatral.

"performance" ou espetáculo? É possível trabalhar em todos esses parâmetros, ao mesmo tempo? O que é a "performance" ou o espetáculo? O corpo é uma extensão do ambiente ou o ambiente é um prolongamento do corpo? Depois, utilizo essas questões para explorar as possibilidades do corpo humano".

²⁵⁰ Tradução nossa: “integram tranquilmente os rebeldes”.

Não se trata aí somente de considerar as proposições que tentam desviar o lugar tradicional, modificando as distribuições de uso: público e intérpretes foram capazes de se reencontrar sobre a cena do teatro, movimentando-se segundo um modo próprio aos lugares alternativos (por exemplo, La Ribot que apresentou *Still distinguished* – trabalho coreográfico concebido para espaços alternativos, fora dos parâmetros cênicos da caixa teatral, mas que foi apresentado no Théâtre de La Ville em 2001), ou num dispositivo de arquibancadas, cuja medição e adequação do espaço cênico aproxima-se de um modelo mais semelhante ao espaço alternativo²⁵¹.

Nessas escolhas, questões permanecem em suspenso, dado que a configuração mesmo do lugar parece negada e não intervém no desenrolar da peça. Nesse sentido, que necessidades pulsam nesses artistas pra apresentar seus trabalhos num teatro tradicional? O ato de negar esse lugar, de ignorá-lo, emerge da afirmação de uma incompatibilidade fundamental entre a estética da obra e o lugar tradicional? Ou como confissão da dificuldade em contrapor, deslocar, os quadros habituais da representação? Talvez o desejo de encontrar um novo público – este que não iria habitualmente aos lugares alternativos? Todavia, é possível ler igualmente nesse simples transporte de um lugar alternativo a um lugar tradicional a submissão às regras do mercado, a economia tradicional do espetáculo?

Nos parece que trata-se sobretudo de interrogar os efeitos produzidos pela ocupação do dispositivo tradicional por esses artistas – efeitos sobre as modalidades do olhar, as imagens do corpo, a materialidade dos espaços, e os imaginários concomitantes: o uso frontal da cena pode ser reinventado? A empreitada é significativa diante dos hábitos perceptivos para os quais o teatro corre o risco de reconduzir e diante das espacialidades convencionais sobre as quais ele poderia restringir. Sobre isso, Isabelle Ginot constata:

²⁵¹ Por exemplo, a utilização exclusiva do palco do Théâtre de la Ville para o público e os intérpretes com o trabalho de Vera Mantero, *Poesia e selvajaria*, apresentado em 2001; uma cena central é delimitada por algumas fileiras de arquibancadas em ambos os comprimentos do retângulo cênico. Ou ainda Christian Rizzo que reconfigura um dispositivo frontal na cena para *Et pourquoi pas: "bodymakers", "falbalas", "bazaar", etc., etc...? Apresentado em 2001 no Théâtre de la Ville*; ele reduziu o comprimento da frente da cena e das arquibancadas, diminuindo a medição global a fim de adaptar as medidas a uma cena como um pequeno podium giratório. Questões estéticas, visibilidades, cada um desses exemplos exigiria uma análise exaustiva das relações entre a obra e seus dispositivos.

ces œuvres qui se fondent sur la critique ou la déconstruction des modèles précédents demeurent manifestement tributaires de ces mêmes modèles. Ainsi, nombre de performances qui tentent de réinventer le “visible” (ce qui est montré) résistent dans le même temps à reconsidérer les conditions du regard, et exposent dans le cadre frontal de la scène classique des matériaux appartenant manifestement à une autre construction de l’espace. De même la critique acerbe portée contre les effets esthétiques du marché du spectacle (...) ne fait pas obstacle à une présentation des œuvres dans des lieux aussi symboliquement et économiquement puissants que le Théâtre de la Ville. Les effets pervers de ces modes de présentation ne seraient-ils dommageables qu’aux “vieilles” danses des années quatre-vingt (...) ²⁵²? (2003, p. 5).

Ginot sublinha aí as contradições entre discursos militantes e práticas efetivas desses artistas que investem em lugares tradicionais. Não se trata de entrar no processo de tais práticas, mas de testemunhar realidades efetivamente controversas. Se as práticas as vezes não estão à altura dos desejos críticos, ou se certos coreógrafos consentiram apresentar suas obras em lugares não adaptados, algumas dessas obras tomaram a questão do lugar teatral para tentar fazer outra coisa.

Nesse sentido, essas obras consentiram as leis do mercado (e seus possíveis efeitos – inclusive aqueles ligados ao prazer de uma ampla visibilidade, termo sobre o qual voltaremos a falar), mas tentando, no entanto, opor-se às suas conseqüências estéticas. Não se trata, por conseguinte, de ignorar as características do lugar teatral, mas de trabalhar no conhecimento das exigências do quadro frontal, tentando, por exemplo, deslocar as modalidades do olhar sobre a cena, bem como os usos do corpo neste lugar.

²⁵² Tradução nossa: “essas obras que se fundam sobre a crítica ou desconstrução de modelos precedentes, residem manifestadamente tributárias desses mesmos modelos. Assim, muitas performances que tentam reinventar o “visível” (o que é mostrado) resistem ao mesmo tempo a reconsiderar as condições do olhar, e expõem no quadro frontal da cena clássica materiais que pertencem manifestadamente a uma outra construção do espaço. Do mesmo modo, a crítica severa contra os efeitos estéticos do mercado do espetáculo (...) não faz obstáculo a uma apresentação de obras em lugares tão simbolicamente e economicamente potentes como o Théâtre de la Ville. Os efeitos perversos desses modos de apresentação seriam prejudiciais apenas as “velhas” danças dos anos 80?”.

A invenção e reinvenção deve ser entendida senão como a realização de algo novo que ninguém teria feito ou pensado antes, pelo menos como possibilidade de deslocar os pontos de vista, sem negar a inscrição do acontecimento na história. Ao discurso exclusivo que têm freqüentemente as vanguardas, seria necessário substituir o pensamento historicista, impregnado muitas vezes de um modelo cujo sistema é demasiado simplista e tratado de forma binária, opondo antigo e novo, tradição (termo bastante confundido com academicismo) e original, herança e ruptura. O discurso dos artistas incita, às vezes, a observar a obra de acordo com as rupturas que deseja operar; contudo não se mascara aí diversas outras modalidades que reconduzem certa tradição do espetacular, ou, pelo contrário, passar ao lado de outros efeitos da obra mais sutis e suscetíveis de deslocar efetivamente seus desafios? Em outros termos, fora do sistema de pensamento binário, não existe um outro pensamento possível de herança histórica que permitiria, por exemplo, investir de maneira criativa o lugar teatral, sem estar a contestar a realidade deste?

Expor “no quadro frontal da cena clássica materiais que pertencem manifestamente a uma outra construção do espaço” não poderia conduzir à outra coisa que um desfuncionamento espacial da obra, que surgiria sobretudo de um trabalho consciente de deslocamento das modalidades de uso do espaço, suscetível de modificar as percepções? Que produz a recusa das convenções do espetacular? Esses questionamentos conduzem a reconsiderar espacialidades tanto cênicas como corporais. Com efeito, como cada obra chega então a deslocar o uso dos espaços?

2.1. A cena como laboratório do visível

De uma colaboração com o fotógrafo e videoasta Laurent Goldring, Xavier Le Roy criou e apresentou sua oitava peça em 1998 no festival Substanz de Cottbus, na Alemanha. *Self-Unfinished* é um solo de cinquenta minutos criado e interpretado por Xavier Le Roy²⁵³. O desenrolar dessa peça pode ser descrita de maneira sucinta: o intérprete está situado numa sala, espécie de caixa aberta, sem bastidores, sem grandes profundidades de espaço cênico, e sem saídas (o intérprete já está em cena quando o público entra); ele faz uma série de deslocamentos (caminha sobre os dois pés), sem motivações aparentes, ligando em linha reta (exceto quando contorna uma pequena mesa e cadeira) um número limitado de pontos no palco. Ligeiramente deslocados do centro da cena, um gravador, de uma lado, e uma mesa e cadeira de outro, formam um conjunto como ante-cena – objetos que nos incitam um olhar curioso, compondo um “imaginário por vir”. O conjunto desenrola-se em silêncio, exceto por uma espécie de prólogo sonorizado vocalmente pelo próprio intérprete, cujo fim deixa entender um pedaço de *Upside down* de Diana Ross enquanto o intérprete sai de cena. A série de deslocamentos, de início comparáveis à tarefas comuns, acompanha-se progressivamente de certo número de metamorfoses – metamorfoses do corpo e do figurino. Por fim, a luz permanece inalterada: neons iluminam uniformemente o conjunto do palco.

Essa descrição seca, longe de querer desvalorizar tal projeto, enfatiza a economia de meios postos em obra. *Self-Unfinished* mostra-se como dispositivo simples, que traz em si o óbvio, a evidência. No entanto, rapidamente, as certezas vacilam, colocando em questão esse modo de ver (“evidência”, etimologicamente vem de “*videre*”, ver). Aí, uma primeira pista de análise se deixa transparecer em torno da questão do visível.

A simplicidade aparente desse solo leva inicialmente a uma maior clareza do evento. Cada ação desenrola-se lentamente, com muita precisão, deixando aberta ao público a possibilidade de apreender o desenrolar das coisas com calma. O olhar toma o tempo de pôr-se sobre cada um dos

²⁵³ Esta análise parte da apresentação da peça em 2001 no Théâtre de la Ville e a partir de uma captação de vídeo interna do Centre National de la Danse (CND).

elementos apresentados, e aproveita dessa calma cênica: nenhuma agitação, nenhuma desordem, nenhuma perturbação parece impor-se. O desenvolvimento linear e progressivo permite tomar conhecimento deste solo passo a passo; ele apresenta apenas poucos acontecimentos simultâneos; os gestos seguem um a um. Essa coreografia se constrói efetivamente numa sucessão de trajetos repetidos e interrompidos em pausa. Jamais o ritmo se embala, deixando antes lugar a uma espécie de regularidade tomada como carga, seja pelo tempo dos passos, seja pela duração dos trajetos e das pausas, seja pelo número de passos (sensivelmente idênticos, independente do trajeto). O conjunto se desenrola numa extrema lentidão. Instaure-se assim, apesar dos trajetos, uma espécie de imobilidade, de apaziguamento geral. Esse solo trabalha, em sua grande parte, com a inacentuação, o átono, e o ralentar. Essa escolha estética faz referência a dança de Yvonne Rainer – referência declarada²⁵⁴ – e a estética dita pós-moderna, que encontra ligações com o movimento na dança francesa dos anos de 1990. A esse respeito, X. Le Roy é um digno representante dessa “geração anti-espetáculo”, que multiplica as proposições se opondo ao drama, a velocidade, ao virtuosismo, ao espetacular. Yvonne Rainer, figura central da “dança pós-moderna” norte americana dos anos de 1960, comenta: “*ton rythme pour cette partie est parfait*”²⁵⁵. O reconhecimento parece assim recíproco. À primeira vista, *Self-Unfinished* parece querer facilitar a visibilidade, a percepção sensível apresentando-se como não problemática e se abrindo à observação tranqüila como acontecimento manifesto.

Contudo, se podemos encontrar em X. Le Roy essa espécie de fluxo contínuo, um tanto indolente (privado de afeto ou intenção), própria das

²⁵⁴ Xavier Roy encontrou o trabalho Yvonne Rainer em 1996 graças à sua participação no projeto de recriação pelo Quarteto *Knust de Continuous Project Altered Daily (1970)*. Ele exprime em sua peça *Produits de circonstances* toda sua dívida para com este trabalho “extrêmement enrichissant” (“extremamente enriquecedor”): “j’ai même pensé parfois qu’il m’était impossible de réaliser quelque chose après ce projet”. (LE ROY, Xavier, 2002, p. 123). Tradução nossa: “pensei mesmo as vezes que era-me impossível realizar algo após este projeto”.

²⁵⁵ Tradução nossa: “seu ritmo nessa parte é perfeito”. Yvonne Rainer foi convidada por Xavier Le Roy no *Tanz im August* de Berlim para uma conversa pública; ela comentou igualmente o trabalho de Xavier Le Roy em uma passagem de 22 de dezembro de 1999, publicada no programa do *Théâtre de la Ville*, durante a apresentação de *Self-Unfinished* em 2001. Trata-se da seqüência em que Xavier Le Roy se movimenta nu.

ações cotidianas levadas à cena coreográfica nos anos de 1990 (sentar, andar, desligar o gravador), a concepção geral e a composição da peça deixam transparecer um rigor cuja natureza difere de muitos projetos com esses mesmos propósitos de ações cotidianas. O artista de fato tem uma lógica que lhe é específica; e ele a conduz na estrutura de seu solo e de seu gestual de maneira metódica, para não dizer “científica”. Sem querer a todo preço trazer o artista à sua biografia de biólogo, há, no entanto, uma força capaz de nos levar a constatar que desenha-se uma espécie de lógica rigorosa que se detecta, certamente, na escrita coreográfica de *Self-Unfinished*, mas ainda mais na preocupação extrema da constituição do olhar sobre a obra. Em outros termos, não é tanto o procedimento científico no desenrolar de suas operações que este solo remete, mas sobretudo os questionamentos que o trabalho em laboratório põe ao pesquisador²⁵⁶. Esses questionamentos tocam evidentemente a questão do olhar e da observação, referindo-se a abordagem perceptiva científica e o contexto no qual opera. Talvez aí pode-se articular relações entre as abordagens científicas e artísticas: do científico ao artístico, os papéis podem se inverter. X. Le Roy tornou-se objeto do olhar, dando-se a ver a outros. “*Mon corps est devenu à la fois actif et productif, analysé et analyseur, sujet et objet, produit et producteur*”²⁵⁷. (2002, p. 120). A cena como laboratório não trata-se de um lugar onde se experimenta, analisa-se, demonstra-se certos números de hipóteses; não encontra-se lá nem problema, nem lógica dedutiva, nem

²⁵⁶ O Centro de Pesquisa e de Composição Coreográfica de Royaumont, dirigido por Susan Buirge, tem recentemente dado conta publicamente dos trabalhos do Grupo de pesquisa 2000-2003 em torno dessa questão: “o que pode trazer a coreografia de algum processo de estruturação observada nas áreas científicas? (13 e 14 de dezembro de 2003, Abbaye de Royaumont). Para além dos desejos iniciais de tal investigação (ruptura dos hábitos de composição) que os debates às vezes pareceram ignorar, este encontro permitiu apontar os diferentes níveis possíveis de transposição das teorias científicas à pesquisa coreográfica. Tratava-se para cada um dos projetos, com base no exame de uma análise científica (a física quântica, o desenvolvimento do broto, a direção do tempo...) de ilustrar o propósito dando visibilidade tal como uma esquematização gráfica. Mas como isso poderia ser feito? Inspirando-se em relação ao tema? Tomando exemplo sobre o procedimento? Ou seja, sobre um processo científico ao qual se poderia tentar dobrar-se num processo coreográfico? Ou alimentando-se do resultado? Ou seja, de um resultado científico sobre, por exemplo, o tempo ou o espaço, que permitiria conceber diferentemente o tempo ou o espaço em dança? Xavier Le Roy parece responder à sua maneira esses questionamentos.

²⁵⁷ Tradução nossa: “Meu corpo tornou-se ao mesmo tempo ativo e produtivo, analisado e analisador, sujeito e objeto, produto e produtor”.

resolução: ponto de demonstração. A cena é laboratório porque ela torna-se o lugar onde se exerce o olhar e a observação. X. Roy é testemunha da experiência e da análise de um olhar sobre o qual repousa uma grande parte dos resultados de suas pesquisas científicas:

en regardant dans le microscope, j'avais l'impression d'observer et en même temps de transformer ce que j'observais. J'avais l'impression que mes décisions étaient prises sous influence et que chacune d'elles était un challenge pour mon objectivité. (...) A partir de ce moment-là, j'ai commencé à me demander jusqu'à quel point je devais être objectif pour travailler dans le domaine de la recherche en biologie médicale. Mais j'ai décidé de laisser ces questions de côté pour pouvoir poursuivre ma thèse²⁵⁸. (LE ROY, Xavier, 2002, p. 117).

Depois de concluir a tese, sua carreira artística o levou de volta a essas questões postas de lado: a subjetividade da percepção, o olhar como fabrica ou construção de seu objeto, o arranjo entre o olhar e a imaginação... Indubitavelmente as questões e o contexto se deslocaram. O artista junta-se então a interrogações relativas à história da arte e do espetáculo ao vivo por um viés que lhe é próprio. Esse solo parece assim carregar as marcas de uma relação bem específica ao visível.

A questão em torno do visível parece mesmo se constituir como central nessa peça; e o artista a deixa transparecer segundo duas modalidades afirmando-se progressivamente: para o público, no decorrer da peça. O solo trabalha sucessivamente uma “neutralidade cênica” e uma “encenação do olhar”. A cena como laboratório do visível torna-se, com efeito, um lugar sucessivo e contraditório de uma evidência e de sua negação.

Se *Self-Unfinished* se dá de início como aparência de uma evidência, é porque tudo parece posto em obra para que possa se efetuar como uma

²⁵⁸ Tradução nossa: “olhando no microscópio, tinha a impressão de observar e ao mesmo tempo de transformar o que observava. Tinha a impressão que as minhas decisões eram tomadas sob influência e que cada uma delas era um desafio para a minha objetividade. (...) A partir desse momento, comecei a me perguntar até que ponto eu devia ser objetivo para trabalhar no domínio da pesquisa em biologia médica. Mas decidi deixar essas questões de lado para poder prosseguir minha tese”.

simples constatação dos fatos. O solo é construído com intuito de permitir ao público seguir o seu desenrolar. A peça imprime ao olhar a tranqüilidade de seu ritmo e a certeza de seu andamento. A cenografia parece impor ao olhar a evidência do que aí se desenrola: ela ilumina e ressalta. Estamos longe da caixa preta criadora de imagens e de magia, jogos de surpresas, armadilhas inesperadas. X. Le Roy substitui essa caixa por outra, branca desta vez, imóvel, limpa de sombras, espécie de máquina de fazer ver e observar. Desta brancura dos neons somos tentados a dizer que ela nos lembra o universo científico dos laboratórios, dos hospitais ou outros lugares de pesquisa cuja clareza se mede pelo nível de certeza que permeia esses lugares (certeza do visível, certeza do saber). O artista coloca em cena essa suposta neutralidade sobre a qual se destaca o objeto de observação. Essa caixa branca parece assim está a serviço de uma cenografia astuciosa, inventada para suscitar um olhar específico. O solo trabalha orientando o olhar pela designação implícita do que convém olhar: seguindo um funcionamento perceptivo que consiste em operar a seleção do objeto percebido, num campo dado, por contraste (contraste de cor, contraste de ritmos, de dimensões...). Trata-se de uma peça que designa e impõe ao olhar a observação dos movimentos do intérprete. Simplicidade, brancura, clareza, silêncio e movimento do único intérprete, nada, nenhuma interferência, cria obstáculo à visibilidade e a condução do olhar para o intérprete. Esse dispositivo provoca de fato uma focalização no único elemento, ele mesmo em constante mutação, tanto que muito rapidamente o público compreende que não há o que esperar, nenhum efeito surpresa aparecerá (nenhuma saída de cena). Todavia, é exatamente aí que encontramos toda a questão do projeto. O intérprete está aí para ser visto. Ele aparece muito claramente vestido de sombra num fundo branco. Pode-se dizer portanto que há um domínio rigoroso em relação ao público e seus modos perceptivos. O dispositivo consiste em despertar uma atenção fina, aguda, ao objeto apresentado. Nenhuma dispersão possível. Mas uma concentração intensa, uma observação atenta.

Se o intérprete se faz objeto de exame antes que de emoção, é seguidamente pelo caráter repetitivo de seus trajetos e de suas passagens desses lugares, descrevendo corpografias retinianas. Cada deslocamento é

acompanhada por um olhar que fixa e se desloca seguindo o solista até sua cadeira. Um ir e um voltar, como qualquer outro, mas diferente de qualquer um. Oito retornos à sua posição, sentado na cadeira, de perfil, com mãos estendidas sobre a mesa. A partir do segundo trajeto, a localização das pausas que ritmarão o solo são designadas e constituirão os pontos únicos dessa estrutura geométrica simples, construída em torno de alguns segmentos. O público facilmente sabe onde se dirige o intérprete, focalizando então sua atenção no movimento (o simples andar, o andar para trás, o andar de quatro...) mais que na direção do movimento. Esta, apenas raramente é indicada: o olhar do intérprete, num certo momento do trabalho, desaparece, quando sua cabeça se esconde dentro do figurino ou nas dobras do corpo. Tal postura não indica o desejo de juntar-se num ponto. O intérprete não projeta nenhuma linha direcional em torno dele e parece reduzir seu campo de ação ao espaço que ele habita a cada instante; sua kinesfera permanece restrita a uma distância extremamente próxima do centro do corpo. O corpo é posto aí, sem razão aparente e sem inquietude. *“Il s’agit d’essayer de “performer” sans ironie, sarcasme, romantisme ou affectation pour tenter de rester au plus près de la présentation des faits²⁵⁹”*, diz X. Le Roy (2002, p. 114). Isso confirma o aspecto contínuo e inacentuado, o átomo do percurso – e redobra o caráter desse espaço: nada aí é dramatizado. A repetição concorre para esta resistência tranqüila ao tempo dramático. E os raros “acidentes” (a queda sonora da mesa, palco e estrutura, ou o baque da queda de partes de seu corpo no solo) não modificam em nada a atitude do intérprete, nem a disposição da peça, que desenrola-se sem ruptura, sem resolução. E o fato, simplesmente observável, parece querer se sobrepor a aparente neutralidade do lugar, podendo existir objetivamente aos olhos do público.

A repetição e as dobras do corpo e do figurino sobre si elaboram como que um espaço fechado. Se os trajetos parecem se organizar segundo leis incomuns, cuja estruturação interna no retângulo cênico designa apenas alguns pontos no palco em detrimento de uma atenção particular a sala, e se

²⁵⁹ Tradução nossa: “trata-se de tentar “performar” sem ironia, sarcasmo, romantismo ou afetação, para permanecer o mais próximo da apresentação dos fatos”.

o intérprete parece ignorar a primeira vista a abertura da cena para o público, a coreografia se organiza, no entanto, em função da frontalidade cênica, numa preocupação constante frente ao corpo visível. Diz X. Le Roy na entrevista com Jacqueline Caux:

“L’espace ne pouvait pas être celui, illusionniste, du théâtre. Le mécanisme des actions devait être visible, transparent, sans secret. J’ai donc choisi de travailler un espace blanc, éclairé par des néons – ce qui éliminait les ombres – et de rester dans la frontalité²⁶⁰”. (CAUX. J. 2001, p. 20).

Esta preocupação do público, sua posição e o que lhe é especificamente dado ver, constitui precisamente a condição necessário para o surgimento dos efeitos desejados por X. Le Roy. Assim, escreve ele a respeito do início de *Burke*, peça precedente, criada em 1997:

Cette partie consiste en une suite de mouvements donnant l’impression (vu du public) que les bras ont été coupés au niveau des coudes. Les avant-bras sont repliés sur les bras, et deviennent invisibles pour l’audience. Ces mouvements sont doublés de l’imagination d’un corps dont les bras s’arrêtent effectivement au niveau des coudes²⁶¹. (Le ROY, X. 2002, p. 119).

No entanto, em *Self-Unfinished*, a relação frontal à sala não é imediatamente aparente porque é constantemente contrariada por uma recusa do espaço; dado que o corpo privilegia as andadas para trás, recuando, ou mesmo pelas posturas dobradas do corpo, enrugando o espaço. A contradição entre os usos das espacialidades corporais e cênicas

²⁶⁰ Tradução nossa: “O espaço não podia ser este, ilusionista, do teatro. O mecanismo das ações devia ser visível, transparente, sem segredo. Assim, escolhi trabalhar um espaço branco, iluminado por néons – que eliminava as sombras – e permanecer em frontalidade”.

²⁶¹ Tradução nossa: “Essa parte consiste numa seqüência de movimentos que dão a impressão (vista do público) que os braços foram cortados na altura dos cotovelos. Os antebraços são dobrados sobre os braços, tornando-se invisíveis para o público. Esses movimentos são duplos de imaginação de um corpo cujos braços param efetivamente na altura dos cotovelos”.

dão a impressão que o público é realmente testemunha de um acontecimento que muitas vezes escolhe ignorar, privilegiando outras formas de ver do que aquilo que é visto – seu ponto de vista é apenas uma entre tantas outras possibilidades. Com efeito, a consciência do dispositivo frontal tende a se atenuar à força da indiferença aparente a essas características: as dimensões dessa caixa branca sem saída e as modalidades de habitar o palco contribuem para o achatamento de um espaço habitualmente definido em sua profundidade. A escrita coreográfica, assim como a redução da profundidade da cena, insistem para uma lateralidade e comprimento do palco. O perfil do intérprete, apresentado constantemente, tende a desviar a orientação tradicional da cena para a sala. Nem o olhar nem o rosto se orientam para ele. Não há uma quarta parede. O público é como que cortado pela *“fiction de sa propre absence”*²⁶² – como diz Michael Fried (1990, p. 20), a respeito da quarta parede descrita por Denis Diderot – e é então arrastado para a cena, absorvido pelo exame atento. Embora todos esses elementos conduzam a esquecer a frontalidade desse dispositivo e que X. Le Roy queira deixar crer a existência de um laboratório – de um observatório neutro, livre de artifícios “espetaculares” – o dispositivo é em realidade pensado num trabalho meticuloso de fabricação do visível. Em outras palavras, o palco se faz platina de microscópio, juntando-se às inquietações científicas, as quais o coreógrafo deseja colocar em questão no espectador: a saber que toda visibilidade existe apenas segundo um ponto de vista; e o ponto de vista determina toda visibilidade.

A proximidade com a observação microscópica se justifica duplamente. De um lado, o dispositivo visual e rítmico permite a compressão do campo de visão sobre o intérprete e, de outro lado, intensifica a atenção sobre os elementos circunscritos. Esta modalidade perceptiva tende pouco a pouco a produzir um efeito de ampliação. Se, por outros meios, a cena clássica chega a um efeito de enquadramento um tanto semelhante, a natureza do movimento proposto ou a espacialidade corporal de X. Le Roy não produz a mesma relação com a figura nem com a extensão. A focalização constante sobre o intérprete conduz a uma espécie de extração

²⁶² Tradução nossa: “ficção de sua própria ausência”.

de seu lugar, modificando as relações de escalas. Isso porque o solista invade todo o campo do olhar, as relações dimensionais mudam imperceptivelmente dando lugar ao pequeno, ao microscópico, ao detalhe, ao invés de uma varredura de vastas extensões. A escala arquitetural do lugar (ele mesmo reduzido pelas dimensões restritas do palco) é substituída pela escala humana como referência máxima. O solo trabalha as sub-dimensões internas a essa escala: as gestuais, as modificações mínimas do movimento, do deslocamento de um músculo, tensões da pele, encarnações do corpo nu. Esse dispositivo óptico é assim comparável ao dispositivo óptico do microscópio. Ele não permite ver objetos invisíveis a olho nu, mas autoriza e propicia a concentração do olhar para zonas não vistas nas cenas tradicionais das artes vivas – ou seja, as artes que só podem se fazer “ao vivo”. Se produz aí um efeito de zoom cênico, uma atenção singular aos elementos de mínimas dimensões. Assim como a frontalidade é trabalhada em seu apagamento, a distância parece se abolir. Nesse sentido, a caixa óptica funciona graças a um controle preciso dessas distancias da cena ao público: a medida é reduzida, o intérprete evita a antecena, preferindo um distanciamento propício às suas metamorfoses. A distância real é turva. O cuidado e a precisão desse solo exige do público uma observação particular. O olhar deve detectar no interior da estrutura repetitiva as ínfimas variações, revisitando características de uma postura ou encadeamento imutável de gestos. A repetição e a lentidão contribuem assim para a percepção microscópica – uma vez que uma figura de início foi distintamente encarada em sua conjunto, o olhar se demora ao exame de certos aspectos mais sutis. Com efeito, a postura perceptiva do público conduz a um estudo, pois esse solo convida a afinar o olhar, a prolongar e aprofundar uma impressão primeira.

Esse estudo põe pouco a pouco ao olhar os questionamentos próximos ao anunciado por X. Le Roy a respeito de sua pesquisa em bioquímica: *“en regardant dans le microscope, j’avais l’impression d’observer et en même temps de transformer ce que j’observais”*²⁶³. (2002, p. 117). A

²⁶³ Tradução nossa: “olhando no microscópio, tive a impressão de observar e ao mesmo tempo de transformar o que observava”.

cena de *Self-Unfinished* aparenta-se então de uma outra maneira ao instrumento óptico, visto que gradualmente o solo trabalha no sentido de inquietar as evidências primeiras. A caixa óptica prova-se mais complexa que parecia à primeira abordagem. A aparente neutralidade do lugar é tomada em aspectos mais ambíguos e parece mesmo procurar desviar-se de uma possível e simples observação. O dispositivo concorre progressivamente a negar a evidência dos fatos e de sua simples apresentação. As ações, mesmo as mais simples, aparecem sob um olhar estranho. Por exemplo, a duração de uma posição alongada, mas igualmente as posturas mais complexas que o intérprete começa a adotar, inquietam pouco a pouco a clareza dos fatos. A luz é o agente principal dessa reversão: intensa, ela impõe sua grande vivacidade até um efeito perto de uma “alucinação”. Gradualmente, as certezas vacilam. A visibilidade volta-se sobre ela mesma.

A postura perceptiva do público oscila: de observador, é conduzido a discernir, a distinguir, a analisar meticulosamente, a dobrar seu olhar no lento desenrolar de uma ação repetitiva. O público descobre-se de repente produtor de imagens inesperadas, transformando a figura aparente num efeito conjugado de astúcia óptica e de sua imaginação desperta. A força de perder-se na contemplação intensa do solista, submete seus olhos à dura prova, pela aplicação lenta e rigorosa do olhar que a dança exige. Nesse sentido, a vista parece querer jogar de volta, como se fosse capaz de rebobinar a fita, fazer voltar. Assim, em vez de distinguir, de dar conta, de testemunhar, de se conformar à realidade do objeto apresentado (como assinala a etimologia da palavra “observar”), a vista se sobrepõe, perturba os contornos e transforma a percepção dessa figura que ela sabe ser humana, ou seja, que conhece perfeitamente. É nesse contexto que X. Le Roy junta-se a corrente “radial” da dança francesa, que trabalha sobretudo explorando o visível e a aparência do corpo²⁶⁴. No entanto, com Le Roy, essa exploração do visível, esse embaralhamento do olhar, não se opera nem pela

²⁶⁴ *Que l'on songe à nouveau à Et pourquoi pas: “bodymakers”, “falbalas”, “bazaar”, etc., etc... ?* de Christian Rizzo, onde os corpos vestidos em trajes variados e extensões protéticas perdem sua aparência humana. Ou ainda a pesquisa de Laure Bonicel para seu solo *Sleeping bag.0* (2002): o corpo camuflado em um saco de dormir vermelho torna-se uma espécie de objeto abstrato que se move lentamente, uma escultura em movimento, que excede a compreensão humana em duas pernas.

obscuridade, pela intermitência do olhar, pela sombra, pela camuflagem, pela deformação, pela superposição, pela simultaneidade dos eventos, pela desorganização aparente ou pelo rompimento da cena... É a partir de uma extrema visibilidade, provocando uma perturbação do olhar. O observador instituído se desintegra pouco a pouco para se descobrir produtor de imagens. É nesse sentido que podemos compreender a composição de fantasma, *fantasmata*, da qual fala Giorgio Agamben (2004, p. 40-41) – como mostramos na introdução de nosso trabalho.

Com efeito, o laboratório do visível faz vacilar a evidência – a evidência do objeto, como a do olhar. *Self-Unfinished* desestabiliza gradualmente a postura perceptiva para colocar em questão a posição do espectador e as modalidades perceptivas. X. Le Roy deseja, assim, “*que la participation du spectateur consiste à questionner ce qu’il perçoit*²⁶⁵”. (CAUX. J. 2001, p. 20). O projeto *Self-Unfinished* refere-se diretamente a constituição do público através do questionamento de sua percepção. O artista conduz o solo de maneira a não tornar-se algo claramente identificável, um simples objeto de consumação ou de divertimento. Ele convida a um trabalho consistente de sensações, de sentidos: afiar e exercer a acuidade, a fina percepção, engajando o imaginário nessa tarefa. O público se descobre produtor de imagens das quais não chega a determinar se elas são suscitadas pelo acontecimento cênico ou nascidas de suas próprias combinações sensoriais. Esse “olhador” suspeita enquanto torna-se sujeito de uma invenção: ele não está mais no controle simples a decifrar lugares e gestos, mas se deixa envolver numa outra postura perceptiva que a obra suscita. A observação em sua atividade permite a atenção face a obra, que saberá gradualmente, na convivência, se transformar, se deixar envolver da decifragem à invenção – ou a participação na produção, que podemos chamar, com Deleuze (2007), uma *Figura*, ou seja, um afastamento progressivo da forma pelo que ela representa, ou da simples representação do corpo e do que ele figura, para conduzir ao figural, a um jogo complexo de forças. O olhar se faz menos voluntário, mais flutuante; deslumbrado, deixa-se surpreender por invenções as quais parece ser ele mesmo o autor. De

²⁶⁵ Tradução nossa: “que a participação do espectador consista em questionar o que ele percebe”.

simples testemunha, ele se faz autor de uma produção imaginária que a obra autoriza mas só entrega sob condição dessa participação flutuante.

É nesse sentido que *Self-Unfinished* abandona as ações cotidianas (andar, sentar-se, alongar-se) para aí intercalar uma série de posturas inéditas, provocando um certo despojamento. Assim, nos parece que esse solo torna-se experiência de abandono progressivo de um determinado modo de ver e as certezas que o acompanham – certezas quanto ao corpo, a seu aspecto, a sua imagem. Trata-se de interrogar sobre as modalidades de apresentação do corpo na cena coreográfica e sobre as representações do corpo no imaginário coletivo.

2.2. O corpo como figura

Self-Unfinished conduz assim a uma espécie de explosão das representações habituais do corpo humano. Tal feito acompanha-se de um deslocamento das abordagens perceptivas e da definição progressiva de outras marcas que permitem ao olhar se reencontrar e se reorganizar. O solo põe em cena uma singular topografia do corpo, como do lugar, um e outro se configurando de uma maneira conjunta e recíproca.

O corpo faz da evidência objeto de uma série de modificações ou metamorfoses. Isso porque o dispositivo conduz a essa focalização intensa sobre o bailarino – a desorganização das abordagens habituais parece a primeira vista tomar lugar, principalmente, nesse nível da obra. O bailarino desconstrói de fato um certo número de representações do corpo segundo a estrutura dominante do pensamento ocidental, as quais ele mostra um modelo logo no início de Self-Unfinished – modelo este rapidamente abandonado a fim de explorar outras concepções de corpo. Chamaremos essa seqüência-modelo, na introdução²⁶⁶ do solo, de “seqüência-robô”. X. Le Roy põe efetivamente em cena um corpo robótico e mecânico, caracterizado por uma dissociação segmentar do corpo, uma grande rigidez, com movimento sonorizado para melhor sublinhar a segmentação do corpo e as engrenagens mecânicas de suas articulações. Os segmentos corporais funcionam como blocos duros, cujas articulações possíveis, certamente limitadas, conduzem a uma visualização do esqueleto, colocando em evidência o posicionamento nítido de cada segmento no espaço. O corpo se reduz a uma espécie de esquematização de linhas – se não, uma ligeira curva no alto das costas – grosseiramente articuladas – o pulso, por exemplo, não é utilizado, e as mãos prolongam o segmento constituído pelos antebraços. A geografia anatômica emerge de uma geometria simples insistindo sobre a medida, a métrica, o lugar, o posicionamento ou marcas. Esta geografia remete assim a um espaço “ortonormalizado”, a um sistema de eixos e de coordenadas – espaço frio, matemático, sem surpresas por vir.

²⁶⁶ Jérôme Bel lembra que Xavier Le Roy qualifica essa parte do trabalho de “petite introduction”, ou seja, “pequena introdução” (2002, p. 92).

O corpo aí torna-se uma espécie desumanizada, desprovida de humor, afetos, emoções.

Os segmentos se deslocam sempre sucessivamente – cabeça, antebraço, coxa, perna, busto – reduzindo a complexidade do corpo a uma decupagem esquemática, de coordenações sumárias e ritmo simplista (regular e descontínuo). Cada deslocamento é sonorizado – som agudo para a cabeça, espécie de zumbido para os braços, rangido da garganta para as pernas (a sistemática da relação entre som e partes do corpo não é estrita e parece igualmente dar conta da alternância de sons). A sincronização do som e do deslocamento dá impressão que esse corpo-máquina, mal lubrificado, automaticamente produz sons quando posto em movimento o mecanismo. Ela centra-se particularmente sobre o ritmo cortado e dividido do corpo, o que redobra a atenção na segmentação. Enfim, ela desencadeia um riso irresistível – o corpo se encontra reduzido a esse princípio simples, mas dramaticamente eficaz. *“Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l’exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique”*²⁶⁷, lembra Jérôme Bel (2002, p. 92), citando Henri Bergson. O corpo se faz robô e lembra, com humor, todo um imaginário da ciência-ficção.

O modelo corporal sobre o qual repousa essa seqüência, assim como o riso que ela provoca, nos remete a um funcionamento simplista do corpo como do espetáculo. Podemos ler aí uma certa denúncia à visão do corpo mecânico, tomado de Descartes (1988) em sua analogia entre o corpo e a máquina. O autômato, modelo cartesiano do corpo humano, nos mostra uma visão do corpo segundo suas funções, seu funcionamento: o corpo se define assim de acordo com *“la disposition des organes”*²⁶⁸ (DESCARTES. R. 1988, p. 379) – ou se preferirmos, de acordo com o agenciamento de suas peças. Remete ainda ao corpo dissecado e articulado, que sugere perfeitamente a seqüência do robô, ou mesmo as representações mecanicistas do corpo, tal como a biologia – diz X. Le Roy: *“regrettai(t) que (Le corps humain) soit*

²⁶⁷ Tradução nossa: “As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata proporção em que esse corpo nos faz pensar a uma simples mecânica”.

²⁶⁸ Tradução nossa: “disposição dos órgãos”.

*seulement étudié à travers des systèmes mécaniques, qui le transformaient en mythe*²⁶⁹. (2002, p. 119). Mas esse corpo autômato pode igualmente referir-se a uma prática do corpo-dançante, cuja sátira remete aqui a caricatura: um corpo-dançante maquínico, como possibilidade de movimento perfeito, reprodução idêntica, precisão imutável do gesto. Dito de outra maneira, um corpo-dançante “*sans faute, glorieux, matérialisé/métaphorisé par le mécanisme savant de l’automate*²⁷⁰”, assinala Laurent Goumarre (2003, p. 18). Esse corpo eficaz e eficiente se faz assim representante do sonho modernista, que X. Le Roy sublinharia aqui como falência²⁷¹. A seqüência se interrompe de fato bruscamente, sem deixar traços no solista, que retoma uma marcha indolente, sem razão aparente – deixando o público com seu riso, que, em seguida, também bruscamente, faz cessar. Tal interrupção conduz o público a reexaminar o funcionamento espetacular da seqüência – funcionamento este rapidamente denunciado pelo artista. O efeito é simplista e repousa sobre os clichês do movimento humano, conhecido por todos. Nenhum questionamento radical em tal seqüência, mas antes a recondução de efeitos espetaculares fáceis e eficazes. O solista, de comum acordo, designa disso o vazio e a vaidade.

X. Le Roy não despreza truques em sua performance, mas prefere enredá-los de maneira mais complexa. Com isso, corre talvez o risco de não ser alvo de olhares, de confundir, inquietar, provocar contrariedade, irritação, fuga. Esses riscos sucessivos são freqüentemente afirmados pelas vanguardas artísticas e emergem do próprio trabalho com a obra – encaminhamentos semeados de resistências, acordos, limiares, esperas... Esse contra-modelo do espetacular que constitui a seqüência robô, X. Le Roy

²⁶⁹ Tradução nossa: “lamentava que (o corpo humano) fosse estudado apenas através de sistemas mecânicos, que transformavam-no em mito”.

²⁷⁰ Tradução nossa: “sem falta, glorioso, materializado/metaforizado pelo mecanismo duto do autômato”.

²⁷¹ Jérôme Bel, como Laurent Goumarre, propôs essa interpretação da seqüência robô como falência da modernidade e de suas promessas. “*Le corps de Xavier Le Roy énoncé comme “self unfinished” passe par cet assassinat du rêve futuriste d’identification de l’homme à la machine*”. (GOUMARRE, L. 2003, p. 19). Tradução nossa: “O corpo de Xavier Le Roy, anunciado em Self-Unfinished, passa por esse assassinato do sonho futurista de identificação do homem à máquina”.

ajusta a uma outra representação do corpo. Longe do modelo mecanicista, o artista prefere pensá-lo de uma outra maneira, diz ele:

*(...) contaminé par ses enchevêtrements de facteurs sociaux, culturels, politiques, historiques, économiques et biologiques. Un corps qui est le temps et l'espace pour le passage de différents mouvements et pensées, un corps incapable de se transformer en théorie*²⁷². (2002, p. 123).

Na seqüência do solo, após a composição robô, esse pensamento do corpo de que fala X. Le Roy dar-se a ver: um corpo pensado através da apresentação de uma corporeidade incessantemente redefinida. Esse corpo pensado como “entrecruzamento”, ou tempo e espaço em “passagem”, conduz a uma identidade em transformação contínua. Essa identidade se constrói no tempo, em movimento incessante, não ligando-se a nada que possa sugerir permanência, nem mesmo traços condensados e definitivos que encarna o robô. Esse último, emerge de uma lógica do lugar, com contornos precisos e definidos a partir de seu campo de ação, no interior de modalidades espaciais e temporais fixadas. Ao contrário desse corpo compreendido como “*unité hiérarchisée de formes et de signes*”²⁷³, (BERNARD, Michel. 2001, p. 23), X. Le Roy propõe uma identidade flutuante, difusa, se construindo no tempo, em metamorfoses sucessivas. O corpo é antes de tudo um acontecimento cuja identidade se faz performativa. Essa definição de uma identidade como processo se afirma desde o título: o “self”, o eu, o si mesmo, é “unfinished”, ou seja, “sem fim”, inacabado, em construção... Não por uma incapacidade qualquer, mas, ao contrário, por sua capacidade de afirmar-se como devir.

A estrutura da peça não propõe nenhuma progressão, nem resolução, mas devires sucessivos. Passada a pequena introdução, o solo parece desenrolar-se infinitamente, pontuado pelo retorno repetido das marchas,

²⁷² Tradução nossa: “ (...) contaminado por seus entrecruzamentos de fatores sociais, culturais, políticos, históricos, econômicos e biológicos. Um corpo que é tempo e espaço em passagem de diferentes movimentos e pensamentos, um corpo incapaz de transformar-se em teoria”.

²⁷³ Tradução nossa: “unidade hierarquizada de formas e signos”.

caminhadas, volta à posição sentada, perfil, em frente a mesa. O tempo move-se sem suspense ou surpresas. A sucessão dos acontecimentos não produz nenhuma explicação fenomênica. Entre as pausas, o corpo se deixa atravessar por diversas “passagens” sucessivas, dando a cada vez visibilidade a esse devir. Abandonando o andar simples, o bailarino escolhe inverter a marcha, ralentando o ritmo. Ele adota uma marcha recuada, para trás, e isso até quase a última seqüência da peça, quando se veste, coloca-se à mesa, efetua alguns trajetos privilegiados, compreendendo a ação de sentar-se na cadeira e alongar-se no solo. Esse simples feito perturba a percepção habitual do corpo cotidiano em movimento. O andar, inverso e ralentado, torna-se um convite à encará-lo. Aí, a decomposição da marcha nos leva a uma experiência intratemporal, uma compreensão imediata do tempo – um tempo que se desprende da noção de linearidade: instante que se desdobra em ainda-futuro e já-passado. Esta reviravolta ressoa na direção preferencial do corpo, como primeira indicação de um amplo questionamento da direção do bailarino a partir de seu próprio corpo. O solo desenvolve assim uma exploração contínua de outros agenciamentos possíveis do corpo, tornando inapropriada a idéia mesma de estrutura, linearidade, organização.

Essa imagem do corpo é a continuação de uma experiência efetuada por X. Le Roy sob o objetivo da câmera de L. Goldring, que explica:

(...) les organes ne s'arrêtent pas là où on pense, un bras se continue avec les côtes, un bras c'est la même chose qu'une jambe, des épaules, c'est la même chose que des fesses, etc. Et chaque boucle (du film) est un peu conçue, en ce sens, comme une démonstration : l'avant = l'arrière, le bras = la jambe, recto = verso, féminin = masculin²⁷⁴. (BÉGHIN, C. DELORME, S. 2002).

O videoasta trabalha modificando as imagens do corpo e fazendo surgir outros olhares através da exploração de uma nudez pouco a pouco modificada por posturas e composições de tempo e espaço. Isso conduz a

²⁷⁴ Tradução nossa: “(...) os órgãos não param onde se pensa, um braço continua-se com as costas, um braço é a mesma coisa que uma perna, dos ombros, é a mesma coisa que das nádegas, etc. E cada curva (do filme) é um pouco concebida, nesse sentido, como uma demonstração: frente = trás, o braço = a perna, reto = verso, feminino = masculino”.

uma redefinição dos cortes habituais do corpo (o braço não acaba aí onde se crer), assim como as partes do corpo não se distinguem segundo suas funções ou estruturas formais – os ombros remetem às nádegas. A experiência vai bem mais longe do que uma possível descrição. Tanto assim que a própria descrição de Goldring ressalta um sistema binário de simetrias do corpo – direito/esquerdo, auto/baixo, frente/trás, perna/braço... A proposição de X. Le Roy – mas igualmente os vídeos de Goldring – ignora tal estruturação do pensamento e da forma, perturbando totalmente as noções de orientação, como alto e baixo, atrás e frente. Os agenciamentos produzidos coordenam igualmente as partes não simétricas – um pé e um antebraço – ou, em todo caso, mantém um jogo de relações variadas – simetria axial, central, combinações sucessivas – embarçando a sistemática das correspondências. Não se trata de reconstruir uma nova estruturação, mas de trabalhar incessantemente as modificações combinatórias.

O corpo é desmontado, desorganizado, desierarquizado. A cabeça desaparece. O solista, tirando a camisa, desdobra simultaneamente uma saia que recobre seu busto e seus braços; ele se encontra assim de “quatro patas”, ou se preferirmos, de dois braços, composto de saia e calça. O jogo sutil de mobilidades simultâneas e deslocamento de mãos e pés dão a impressão de partes independentes do corpo – ou mesmo um diálogo entre dois personagens. Mas a combinação dos dois contribui para a construção de um corpo fantasmático – figuras siamesas reunidas pela bacia, sem busto, ou quando o conjunto se estende verticalmente ao longo do muro, no fundo, figura sem cabeça. O solo faz nascer de fato um corpo monstruoso, por excesso, falta ou posição anormal de suas partes, indo até a perturbar totalmente a memória ou o reconhecimento do que seja isso. O corpo monstruoso, de fato, exhibe sua superabundância de ser, como diz José Gil:

Por um estranho efeito, a combinação das duas partes heterogêneas produz sempre um excesso de substância que não tem nada a ver com as dimensões da representação. Do mesmo modo, o homem sem cabeça só se mostra privado para melhor exibir a sua superabundância de ser. (1994, p. 81).

A perversão da fisionomia, do lugar das coisas, da função dos órgãos, do excesso e do defeito das partes conduz a uma inversão da imagem do corpo orgânico. É nesse sentido que os monstros parecem ser corpos onde o interior foi virado do avesso e ficou à vista. A falta como excesso de presença, excesso de ser.

(...) o monstro mostra. Mostra mais que tudo o que é visto, pois mostra o irreal verdadeiro. O monstro é, ao mesmo tempo, absolutamente transparente e totalmente opaco. Ao encará-lo, o olhar fica paralisado, absorto num fascínio sem fim, inapto ao conhecimento, pois este nada revela, nenhuma informação codificável, nenhum alfabeto conhecido. E, no entanto, ao exhibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar mais do que qualquer outra coisa jamais vista. O monstro chega mesmo a viver dessa aberração que exhibe por todo o lado a fim de que a vejam. O seu corpo difere do corpo normal na medida em que ele revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de “interior”, uma espécie de obscenidade orgânica. O monstro exhibe-a, desdobra-a, virando a pele do avesso, e desfalda-a sem se preocupar com o olhar do outro; ou para o fascinar, o que significa a mesma coisa. (GIL, J. 1994, p. 82-83).

O corpo monstruoso de *Self-Unfinished* é potencializado ainda pela composição cênica. O jogo do contraste entre o preto do tecido e a brancura da pele opera um corte no corpo, que alongado ao chão, em quatro partes, encontra-se absolutamente sem correspondência com a disposição biológica dos órgãos – o contraste contribui ainda para alterar as medidas do corpo. À força de disposições incongruentes e de cortes inabituais, o solista chega de fato a levar o público a produzir imagens e acreditar nelas, pelo menos de querer manter-se nelas, quer seja pelo excesso de presença, quer seja pela experiência distorcida de um olhar fora do comum – distanciado da natureza da parte do corpo que ele observa.

Não despegar mais o olhar da sua imagem para penetrar cada vez melhor no sentido da mensagem; aderir e tornar-se surdo ao resto, permanecer assim perdido e esquecido – eis o fascínio a que a percepção do monstro nos convida. Mas, na realidade, o olhar nada vê; fica suspenso nessa revelação-ocultação que é

a imagem do corpo monstruoso. O monstro mostra o interior do corpo – ou, antes, é o resultado do revirar da pele do corpo normal, da transformação deste em corpo de órgãos aparentes que proliferam desordenadamente. Corpo decomposto em órgãos e órgãos à flor do olhar – o horror que tal espetáculo provoca prova que os órgãos não são para ser vistos, mas apenas pensados. A transparência do corpo do monstro é isto: o interior visceral à flor da pele. O que fascina é que esse interior “se corporize” e que não seja realmente um corpo – pois não tem alma. Ao mostrar o avesso da pele, é a sua alma abortada que o monstro exhibe: o seu corpo é o reverso de um corpo com alma, é um corpo que atacou a alma absorvendo-a numa parte corporal. Ao revelar o que deve permanecer oculto, o corpo monstruoso subverte a ordem mais sagrada das relações entre a alma e o corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma, torna-se, no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mas amorfo e horrível, um não-corpo. Que monstruosidade carrega o monstro (...) com ele? A de uma alma feita carne, vísceras e órgãos. (GIL, J. 1994, p. 84-85).

Esse processo aumenta à medida que as metamorfoses vão acontecendo: devir-inumano, devir-animal, devir-vegetal ou mineral. Em certo momento de *Self-Unfinished*, a figura esquizofrênica sem cabeça e sem face faz desaparecer a parte inferior do corpo, tendo como compreensão apenas a apresentação reduzida de uma forma oval, concentrada, de onde emerge, aqui e ali, retilíneos e finos, um segmento, um membro, uma borda, uma extremidade. Essas metamorfoses são acompanhadas por uma descida gradual em direção ao chão, uma concentração ou uma ondulação e uma reversão da parte superior e inferior (o corpo é realmente instalado em dobras, o quadril está acima da cabeça). A forma alongada do corpo se faz bola, dobra-se. As linhas dessa figura se fazem curvas; os membros se constituem em anéis, se articulando a essa pequena bola encolhida. Isso exige a invenção de outros modos de deslocamento: oscila, dirige-se como um pêndulo, ou rasteja lentamente, arrasta-se com dificuldade. Tal metamorfose, digna da invenção de Franz Kafka, não afirma nenhuma espécie de orgulho acrobático, ou virtuosismo dos contorcionistas, mostra um corpo sem glória, esmagado, deteriorado, risível talvez... Mas sobretudo irreconhecível. A metamorfose, com efeito, torna-se inapropriada a toda

referência ao esquema corporal e gera a produção de uma multidão de visões próximas a uma alucinação.

O monstro (...) nas suas mais diferentes formas, não está fora, mas no limite do humano. Um limite “interno”, produtor de figuras estranhas em relação às quais não deixamos de nos perguntar se são efetivamente humanas, já que nos surgem como “desfiguração” do Mesmo no Outro. Como algo com o qual não nos confundimos, mas também não nos diferenciamos totalmente: nesse sentido a sua definição é instável e a sua alteridade é móvel. (TUCHERMAN, Ieda. 1999, p. 100).

A apresentação do corpo como entrecruzamento leva a sobrepôr as diferentes metamorfoses o surgimento de outras formas possíveis que não serão necessariamente realizadas mas que a postura escolhida tende a induzir. De uma certa maneira, o solo procura suscitar uma produção imaginária de visões alucinatórias. *“Nous projetons nos propres visions sur son corps qu’il nous offre comme un écran. (...) Ces hallucinations naissent au fin fond de notre cerveau dont nous avons, et c’est là un tour de force de Xavier Le Roy, une perception physique²⁷⁵”, diz Jérôme Bel (2002, p. 95). Esse corpo humano em dobras evoca assim inseto, molusco, frango atado, etc. É esse processo mesmo que importa, mais que a referência a qual poderíamos momentaneamente ser reenviados. L. Goldring declara: “je n’ai aucun avis sur le spectateur. Je ne veux pas le manipuler : je ne veux pas induire quelque chose, mais laisser la plus grande place, au niveau des images et des affects²⁷⁶”. (BÉGHIN, C. DELORME, S. 2002). Não se trata de fato de figurar claramente, mas mostrar essa sobreposição, esse desdobramento, essa cisura no seio de uma identidade. Diz Goldring:*

²⁷⁵ Tradução nossa: “Projetamos nossas próprias visões sobre o seu corpo que ele nos oferece como um écran. (...) Essas alucinações nascem no fundo de nossos cérebros, as quais temos, e isso é um *tour de force* de Xavier Le Roy, uma percepção física”.

²⁷⁶ Tradução nossa: “não tenho nenhuma opinião formada sobre o espectador. Não quero manipulá-lo: não quero induzir algo, mas deixar maior o lugar, em termos de imagens e afetos”.

*Les mouvements n'ont ni direction ni intention, ils se passent à l'intérieur du corps et de la forme qu'il a prise : ces inframouvements ne conduisent pas à des séries de déformations progressives, ils indiquent seulement la possibilité d'un autre corps là où la "figure humaine" se délite*²⁷⁷. (BÉGHIN, C. DELORME, S. 2002).

L. Goldring, assim como X. Le Roy, trabalha sobre a dissemelhança e não sobre a figuração ou a representação. Trata-se de perturbar a visão para permitir um outro olhar. O videoasta fala de *"affiner la posture pour nettoyer l'image de ce qui interdit de voir"*²⁷⁸. (Id., Ibid. 2002). Essa interdição do ver reside num suposto conhecimento do corpo que parece poder dispensar do olhar aquilo que não é já dado. O bailarino, em suas metamorfoses, põe em questão esse conhecimento, afastando-se de uma visão codificada do corpo e abrindo-se no sentido de reaprender a ver e conhecer.

Não se trata de um simples jogo espetacular, prazeroso ou surpreendente por suas ilusões visuais. A questão é outra, dado que essas metamorfoses não procuram aparecer como anomalias que levam à segurança de uma normalidade do corpo, de uma "verdade" anatômica. *Self-Unfinished* não está nem em torno de uma magia que emerge de trucagens que gostaríamos de desmascarar, nem em torno de uma feira espetacular onde se jogam com deformações morfológicas e exibições de monstros como "anormais". Trata-se aqui de outra idéia de corpo, compreendido em sua complexidade. *"Mon corps semblait résister aux normes de la danse. (...) Mon corps possédait-il quelque chose d'anormal?"*²⁷⁹, diz X. Le Roy (2002, p. 120) referindo-se a um percurso de intérprete que encontra dificilmente companhias de dança que possam o acolher. Esse comentário humorístico sobre a anormalidade de seu corpo – o comprimento desmedido de seus braço, por exemplo – contém, sobretudo, uma denúncia acerca da

²⁷⁷ Tradução nossa: "Os movimentos não tem nem direção nem intenção. Eles se passam no interior do corpo e da forma que tomou: esses inframovimentos não conduzem a séries de deformações progressivas, eles indicam somente a possibilidade de um outro corpo onde a "figura humana" se desintegra.

²⁷⁸ Tradução nossa: "afinar a postura para limpar a imagem do que interdita ver".

²⁷⁹ Tradução nossa: "meu corpo parecia resistir as normas da dança. (...) Meu corpo possuía alguma coisa de anormal?".

padronização do corpo e morfologias sobre a cena coreográfica. Pretexto ou causa, essa constatação acompanha a criação de *Self-Unfinished*, que se inclina então sobre a apresentação de si como corpo monstruoso, híbrido, heterogêneo. Mas trata-se menos de afirmar-se anormal – as metamorfoses sucessivas não interdita em nada a retomada, no final, pelo bailarino, de sua marcha indolente de transeunte comum – que de tornar visível o corpo se desfazendo das imagens e dos clichês que o acompanham: *“c’est le moment où ça bascule dans quelque chose d’universel, le moment où ce corps en particulier permet de dire quelque chose sur le corps en général, valable pour n’importe quel corps humain ou n’importe quel corps vivant”*²⁸⁰, diz Laurent Goldring (BÉGHIN, C. DELORME, S. 2002). E, de uma certa maneira, a visão do movimento comum surge renovada porque o olhar atento sabe que esse corpo contém identidades múltiplas.

A preocupação de X. Le Roy não está no novo. Suas peças anteriores emergem do mesmo desejo em interrogar o corpo, seu funcionamento e suas representações.

*Mon corps est devenu la pratique d’une nécessité critique. J’ai commencé à l’utiliser pour me poser des questions sur l’identité, les différences et les façons dont les images du corps se constituent. Je cherchais de quoi mon corps était capable sans pour autant essayer de dépasser les limites. Dans ce but je créais des sortes de dis-fonctions ou d’empêchements fictifs de mon corps selon une méthode de type analytique, que certains qualifieraient peut-être de scientifique”*²⁸¹. (LE ROY, Xavier. 2002, p. 121).

Suas primeiras coreografias fragmentam o corpo, pela desconexão imaginária de certas partes consideradas dissociáveis. Nesse solo, o artista procede antes por mutações numa globalidade, concentrando seu trabalho

²⁸⁰ Tradução nossa: “é o momento onde aquilo balança em algo de universal, o momento onde este corpo em particular permite dizer algo sobre o corpo em geral, válido para qualquer corpo humano ou qualquer corpo vivo”.

²⁸¹ Tradução nossa: “Meu corpo tornou-se prática de uma necessidade crítica. Comecei a utilizá-lo para me colocar questões sobre a identidade, as diferenças e o modo como as imagens do corpo se constituem. Procurei em que meu corpo era capaz sem, no entanto, tentar exceder os limites. Nesse objetivo, criava espécies de disfunções ou impedimentos fictícios em meu corpo segundo um método do tipo analítico, que alguns qualificariam talvez de científico”.

sobre todas as zonas do corpo. Ele reinventa assim uma topografia do corpo e complexifica seu método. *Self-Unfinished* busca colocar em evidência as circulações no interior dessa globalidade. A quase-imobilidade do intérprete conduz paradoxalmente a libertar uma multidão de micro-movimentos e micro-circulações no corpo, no interior de uma forma dada. A contemplação intensa dessas modificações ínfimas tende a atenuar os limites e a clareza do desenho corporal para deixar aparecer intensidades, ou seja, matérias ou energias. A superposição das imagens esbate com efeito o desenho do corpo; este “*s’enfonce, s’écroule, se catastrophise*”²⁸², diz Goldring (BÉGHIN, C. DELORME, S. 2002), e deixa-se emergir dos combinatórios complexos; os “devires intensos”, diria G. Deleuze.

Self-Unfinished convida a uma leitura deleuziana. L. Goudring, assim como X. Le Roy aí se referem. O pensamento do corpo desenvolvido a propósito da pintura de Francis Bacon e do “Corpo sem órgãos” de Antonin Artaud alimentou a pesquisa dos dois artistas e entra em ressonância com esse solo. O texto de Deleuze sobre Francis Bacon permite uma aproximação entre as preocupações e as modalidades figurativas do pintor e os métodos de metamorfoses instaurados por L. Goldring e X. Roy. Se exprime nesses dois casos a preocupação em lutar contra os clichês e os dados figurativos que procuram impor-se. O pintor não está na frente da tela como na frente de uma superfície branca, virgem, pois a tela é encoberta de imagens, a cabeça povoada de fotografias, ilustrações, narrações. “De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la” pois “uma série de coisas que se pode chamar clichês já ocupa a tela, antes do começo”. (DELEUZE, G. 2007, p. 91-92). X. Le Roy, da mesma maneira, tenta desfazer-se de diversas imagens que estorvam a cena ou o imaginário do espectador. Ele limpa a cena por reduções – das dimensões, dos meios, dos efeitos, dos ritmos... Mas sobretudo, como Francis Bacon, ele tenta esvaziar as representações do corpo, fazendo emergir a Figura. A Figura é esse “corpo sem órgãos” que fala A. Artaud, ou seja, um corpo que recusa a organização no organismo, se afirmando como vibração: “ele é percorrido por uma onda que traça no corpo níveis ou limiares segundo as

²⁸² Tradução nossa: “entranha-se, desmorona-se, catastrofisa”.

variações de sua amplitude”. (Id. Ibid, p. 51). O corpo sem órgãos é carne e nervos, e não esqueleto; ele traz a nudez do solista, nudez atravessada de micro-movimentos, de tensões, nudez que dá lugar a essa “acrobacia da carne”. (Id. Ibid, p. 31), própria às pinturas de Bacon. A última metamorfose de X. Le Roy é essa do corpo encrespado, encolhido, oscilando como um culbuto, que remete diretamente ao corpo antes de sua representação orgânica: o ovo, de que fala Deleuze e Guattari:

(...) o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, 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, G. & GUATTARI, F. 1996a, p. 13-14).

O bailarino se faz ovo para melhor desorganizar a aparência da estrutura biológica de seu corpo, propondo outros usos. “Porque não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre”. (DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1996a, p. 11). Trata-se de colocar em evidência essas intensidades e se ausentar de sua forma e de sua figuração.

X. Le Roy confronta de fato um corpo, necessariamente figurativo, ao trabalho do figural, por deformação, ou seja, desdobramento, multiplicidade; da mesma maneira que o pintor luta entre figurativo e figural, pois o efeito de seu ato pictural recria uma figuração (“é um homem sentado”). Nesse sentido, para o pintor, se trata de “assemelhar, mas por meios acidentais, e não semelhantes”. (DELEUZE, G. 2007, p. 101). Podemos encontrar algumas semelhanças nos métodos utilizados pelo pintor e o bailarino para dar conta da cisura no seio da identidade: o isolamento da figura, para conjurar o caráter figurativo, graças à delimitação de um lugar (a área redonda, a pista²⁸³) com Bacon, e pelo trabalho de focalização sobre o intérprete em

²⁸³ Ver o capítulo 1 do livro de Deleuze “Francis Bacon: lógica da sensação”. (2007, p. 11-16).

Self-Unfinished. Outro ponto: a preocupação com o ritmo, que conduz a Figura pintada a se contrair ou se dilatar, dissolver-se no fundo²⁸⁴, e a Figura dançada a jogar com as sutis variações, fazendo circular as tensões, mesmo a carne, concentrando as intensidades pela extrema lentidão do deslocamento. Essa característica remete igualmente a L. Goldring, sua preocupação quanto ao ritmo em suas imagens: ele tenta articular a imagem fixa à imagem móvel, apesar de seu funcionamento contrário, pois uma é suficiente a ela própria e a outra se esclarece e se prolonga na sucessão. Isso dá lugar a um desenrolar de uma lentidão carregada pelo ritmo do corpo (e não o de uma montagem) e onde a influência da imagem fixa elimina toda espera ou suspense.

O trabalho da imagem permanece presente no solo de X. Le Roy não somente ritmicamente, mas igualmente na medida em que questiona a relação da imagem à realidade, a semelhança, à representação. O solo revela que a imagem existe sem o dispositivo óptico da câmara e lembra que a cena é um dispositivo suficiente de construção do visível para produzir imagens. O solo articula assim a imagem e o que ele representa, criando um *“dispositif de construction à travers (dela)”*²⁸⁵, como diz L. Goudring (BÉGHIN, C. DELORME, S. 2002). É desse processo de construção, de tensão, de trabalho permanente da Figura no seio da imagem, que emerge a deformação, pela superposição dessas imagens para aquele que percebe. Comenta L. Goldring:

*l'idée, c'est d'avoir quelque chose de suffisamment neutre dans ce que ça évoque pour qu'il y ait plusieurs métaphores, lectures ou images possibles. Quand il y a une image trop présente, une sorte d'évidence de lecture, quand le corps est réellement transformé en quelque chose d'autre, là c'est raté*²⁸⁶. (BÉGHIN, C. DELORME, S. 2002).

²⁸⁴ Sobre essa dissolução ver o livro de Deleuze “Francis Bacon: lógica da sensação”. (2007, p. 50).

²⁸⁵ Tradução nossa: “criando um dispositivo através (dela)”.

²⁸⁶ Tradução nossa: “a idéia é ter algo suficientemente neutro naquilo que evoca para que aí haja várias metáforas, leituras ou imagens possíveis. Quando há um imagem muito presente, uma espécie de evidência de leitura, quando o corpo é realmente transformado em qualquer coisa outra, há falta”.

Com efeito, a deformação não conduz a uma transformação²⁸⁷. Ela sublinha antes um devir possível – um devir-animal, para tomar a proposição de G. Deleuze e F. Guattari. Não se trata aí, evidentemente, de imitar o animal: “os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais”. (DELEUZE, G., GUATTARI, F. 2002, p.18). A realidade consiste no devir ele mesmo.

Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a "parecer", nem "ser", nem "equivaler", nem "produzir". (DELEUZE, G., GUATTARI, F. 2002, p.19)

O devir se define assim por esse processo incessante e transitório, incapaz de qualquer fixação à forma. As superposições produzidas pela memória, e mais geralmente as observações do corpo suscitadas por L. Goldring e conduzidas por X. Le Roy, levam a “*créer un flux de mouvements de va-et-vient caractéristiques de “l’informe”*”²⁸⁸. (CAUX. J. 2001, p. 20). O devir-animal toma lugar nessa acrobacia da carne (ou da “vianda”, diz G. Deleuze referindo-se a Francis Bacon) e no caráter gradualmente indiscernível dos traços humanos. Esse devir é rítmico, em movimento: ele se produz por um deslocamento de partículas, provocando “relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão”. (DELEUZE, G., GUATTARI, F. 2002, p. 55). As deformações do corpo impedem uma clara distinção e aproximam o homem dos traços do animal – de seu caráter e não de sua forma. Elas remetem uma fascinação pela multiplicidade que nos habita. A performance, freqüentemente, ou mesmo historicamente, cria aproximações com animais, como podemos ver com Joseph Beuys²⁸⁹, ao lado de um coio

²⁸⁷ Gilles Deleuze em sua comparação entre Francis Bacon e Paul Cézanne precisa: “Cézanne talvez tenha sido o primeiro a produzir deformações sem transformação, ao fazer a verdade incidir sobre o corpo”. (2007, p. 65).

²⁸⁸ Tradução nossa: “criar um fluxo de movimentos de vai-e-vem característicos do informe”.

²⁸⁹ Na performance *I Like America and America Likes Me*, de 1974, o artista alemão, Joseph Beuys, ficou confinado ao lado de um coio – animal de especial relevância espiritual

ou lebre; Marina Abramovic²⁹⁰, com os ossos de gado; ou os corpos híbridos de Matthew Barney²⁹¹ – animal ou animalidades que acompanham a arte da performance. Trata-se de interrogar o humano e sua fisicalidade, fazendo vacilar as certezas quanto à identidade e questionando de maneira desafiadora a humanidade. São processos que desestabilizam os saberes humanos e relativizam o lugar do homem. Aí, de uma certa maneira, pode-se dar lugar à violência incontrolável do animal. X. Le Roy encontra nessa tradição performativa uma espécie de afirmação por apagamento, ou seja, ao longo desse solo ele afirma o apagamento dos traços humanos que o constituem. O desaparecimento do rosto participa desse apagamento. As posturas escolhidas pelo bailarino escondem a cabeça no figurino ou a camuflam atrás de outras partes do corpo, impedindo de perceber o rosto do intérprete. Mesmo em posição de pé, a cabeça é geralmente baixa, ou mesmo o rosto só mostra uma de suas faces. Com efeito, uma das marcas principais de identificação humana é assim subtraída²⁹².

Self-Unfinished, em suas metamorfoses, desfaz assim o organismo; e desconstrói a organização estrutural biológica do corpo. O organismo é um dos estratos do corpo sem órgãos, explica Deleuze e Guattari, ou seja, um “um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas”.

para os nativos americanos – na galeria René Block, em Nova York. Ou ainda na performance *Como explicar os quadros a uma lebre morta*, apresentada na galeria Schmela, em Düsseldorf, em 1965. Esta performance, com três horas de duração, inaugura a primeira exposição de Beuys na galeria do mercador Alfred Schmela. O artista tem em seu colo uma lebre morta e desloca-se na galeria para mostrar os quadros à lebre morta.

²⁹⁰ Rodeada por três projetores de vídeo mostrando a artista com seus pais e três vasilhas de cobre cheias de água, Marina Abramovic sentou-se durante cerca de quatro dias limpando 1500 ossos de gado e cantando canções de sua infância. O ato espiritual de limpeza como preparação para a morte, surgiu já na instalação de vídeo *Cleaning the Mirror*, 1995, Sean Kelly Gallery, New York, na qual limpou um esqueleto com escova e água.

²⁹¹ Matthew Barney (Estados Unidos) trabalha com escultura, fotografia, desenho e filme. Suas primeiras obras eram instalações que combinavam escultura, performance e vídeo. Entre 1994 e 2002, criou o *Cremaster Cycle*, série de cinco filmes citada por Jonathan Jones, do jornal britânico *The Guardian*, como “uma das mais imaginativas e brilhantes conquistas na história do cinema de vanguarda”. Entre suas obras híbridas, destaca-se *Drawing restraint 7*, 1989-1995. Sites dos trabalhos de Matthew: <http://www.cremaster.net/> e <http://www.drawingrestraint.net/>.

²⁹² Gilles Deleuze faz a mesma constatação na pintura de Francis Bacon. Ver o capítulo 4 do livro “Francis Bacon: lógica da sensação”.

(1996a, p. 21). À estratificação, o corpo sem órgãos se opõe ao “plano de consistência”, no qual ele se desenrola e se abre à experimentação. Outros estratos violam, no entanto, a liberdade do movimento do corpo sem órgãos: ao organismo, junta-se o significante e a subjetivação. O corpo sem órgãos – assim como o solista de *Self-Unfinished* – aí, liberta-se sucessivamente. Ao organismo e seu corpo articulado, ele se opõe com a desarticulação, a circulação, as conexões múltiplas. Ao significante – vinculando o corpo a um significante e significado, tomando o intérprete e interpretado – ele responde pelo desvio, em experimentação. X. Le Roy repulsa assim, sem cessar, as fixações de uma interpretação pelo fluxo incessante, a instabilidade. Ele tenta impedir toda redução à teoria (“um corpo incapaz de se transformar em teoria”, assim dito por ele, como mostramos anteriormente). À subjetivação, ou seja, aqui, a fixação do sujeito em um ponto, o corpo sem órgãos retruca com o nomadismo. Tal nomadismo não no sentido daqueles de se mudam, à maneira dos imigrantes, ao contrário, como diz Deleuze “são aqueles que não mudam e opõem-se a nomadizar para permanecerem no mesmo lugar, escapando dos códigos”. (1992, p. 66). Assim como na deformação, “que é estática”, “ocorre sempre no próprio lugar e subordina o movimento à força”. (Id. 2007, p. 64). *Self-Unfinished* tenta desfazer esses estratos sucessivos e sucessivamente.

2.3. Do *plateau* à cena

Essa leitura deleuziana do solo de X. Le Roy leva a caracterizar a corporeidade dançante como Figura e Corpo sem Órgãos, recordando a definição do corpo pelo próprio artista: um “corpo que é tempo e espaço em passagem de diferentes movimentos e pensamentos” (LE ROY, X. 2002, p. 123), como mostramos anteriormente. Deleuze e Guattari definem de fato o corpo sem órgãos como “um componente de passagem”. (1996a, p. 20). Dito de outra maneira, eles remetem a isso que G. Bateson nomeou *plateau*²⁹³, ou seja, regiões de intensidades, “um pedaço de imanência” – e que traduz-se também, no meio cênico, como “palco”. “Cada CsO é ele mesmo um platô, que comunica com outros platôs sobre o plano de consistência”. (1996a, p. 20). Esse *plateau* faz passar intensidades, distribui forças.

Sendo assim, em *Self-Unfinished*, coloca-se agora a questão das conexões desse corpo sem órgãos. Observamos as ligações tecidas entre essa Figura e o público, como laboratório do visível. Tal procedimento nos leva ao exame da relação entre o solista e o lugar, como foco de atenção. Esse corpo sem órgãos (um platô) comunica (com outros platôs)? Como ele toma lugar sobre a cena e integra-se a seu lugar? Ele faz da cena um lugar de intensidades e de forças? Se a focalização intensa sobre o intérprete tende a apagar a presença do lugar cênico, vários momentos da obra despertam, no entanto, a atenção a esse lugar; eles colocam em evidência quanto o desenrolar progressivo do solo contribui para estruturar a cena de uma maneira singular. A topografia específica do corpo, posta em *Self-Unfinished*, acompanha-se de uma configuração do lugar a partir de marcas e abordagens próprias. Trata-se de compreender como esse modo de habitar se faz do lugar; e como a natureza intensiva dessa corporeidade dançante pode se inscrever no interior dessa cena restrita em sua profundidade, sem saída e luminosa. Isso conduz à questão que “atormenta” o artista: “*le corps*

²⁹³ O conceito de *Plateau*, inspirado em G. Bateson, traduz o “meio” onde toda a multiplicidade é conectável por outros caules subterrâneos que formam e desenvolvem o Rizoma. Daí o título “*Mille Plateaux*”, ou seja, o livro de Deleuze e Guattari, traduzido em nosso país como Mil Platôs. Ressaltamos, contudo, que para além disso, *Plateau*, termo em francês, no meio cênico, significa “Palco”. Nesse contexto, preferimos nomear essa parte de nosso trabalho, “Do *plateau* à cena”, deixando o termo em francês, contendo assim o sentido de palco, mas também o sentido formulado por Deleuze e Guattari.

*est-il une extension de l'environnement ou bien l'environnement un prolongement du corps*²⁹⁴. (LE ROY, X. 2002, p. 123).

Parece, inicialmente, que o modo de ocupação da cena desloca os marcadores e as abordagens; e isso de diversas maneiras. O uso da direção constitui um primeiro modo de desestabilizar a orientação da cena: a preferência pelas direções do corpo menos correntes, tende a desorientar o palco lhe impondo uma orientação definida a partir do bailarino, em função de sua abertura para a sala ou de sua arquitetura. São assim as zonas inabituais que vão, de maneira privilegiada, indicar a direção: as costas, o ventre... Ou todas as partes do corpo antes que a face. Essa espacialidade corporal, vimos, perturba a frontalidade cênica. Ao mesmo tempo, os trajetos colocam em evidência as linhas sobre a cena; sua natureza repetitiva e pouco variada insistem nesses percursos. Essas linhas retas, gradualmente estruturam geometricamente a cena de uma maneira simples, para não dizer sumária: duas diagonais principais que vão da cadeira ao caminho traçado, à frente ou atrás; uma linha paralela à profundidade da cena; outra paralela à frente da cena, partindo do gravador, ou seja, do aparelho de som; por último o trajeto ao longo do muro no fundo da cena. Essas linhas importam talvez menos pelo percurso que descrevem do que pelos pontos que designam e juntam. A marcação do lugar parece consistir em evidenciar os pontos de intensidade mais ou menos fortes, na medida em que são regularmente visitados ou ignorados, e isso em detrimento do resto do palco. Os trajetos parecem subordinados a esses pontos, pois o intervalo ou a direção desaparece em favor do exame atento ao movimento. E este último não parece dar o arremate – não se nota nenhum impulso nem resultado no encadeamento dos movimentos – mas antes o ponto de junção. A linha se faz dimensão e existe apenas para melhor permitir o desdobramento de uma metamorfose e sublinhar um ponto da cena. Esses pontos tornam-se o lugar de pausas mais longas, freqüentemente imóveis. O lugar parece aqui impor sua regra – uma regra inédita que o bailarino conduz progressivamente. Os diferentes pontos assim designados propõem uma estruturação do palco surpreendente e pouco semelhante a sua estruturação arquitetural e geométrica – o centro, as

²⁹⁴ Tradução nossa: “o corpo é uma extensão do ambiente ou o ambiente é um prolongamento do corpo?”.

diagonais, os lados... Para o público familiar das cenas teatrais, se opera uma transformação à vista, marcada, em especial, pelo desdém à evidência de certas zonas do palco, assim como por uma distorção das distâncias, permitida por essa espécie de medição em certa medida trucada. A semelhança de duração dos trajetos, seu tempo constante, ou a equivalência aproximativa do número de passos efetuados, tende a desenhar uma equidistância desses diferentes pontos à cadeira – equidistância que uma geometria euclidiana negaria. Os lados do palco muito dificilmente, para não dizer jamais, são visitados, desequilibrando a distribuição de forças no interior do retângulo cênico. Em uma palavra, sob a sua aparente estruturação simplista, o palco tende a construir os marcadores do público, marcadores de orientação, de direção e de dimensão.

Essa construção espacial singular acompanha-se de uma indecisão quanto a natureza do espaço, devido a uma oscilação constante entre duas naturezas opostas. O corpo sem órgãos conduziria com efeito a encarar um “espaço liso”, segundo a terminologia de Deleuze e Guattari; ou seja, um espaço aberto, ilimitado, intensificado, direcional... Ora, os trajetos postos no palco em *Self-Unfinished* concorrem à constituição de um “espaço estriado”, espaço este dimensional, construído de um ponto a outro a partir de elementos cenográficos fixos. Aqui, nenhum turbilhão, nem espiral, nem designação direcional ou projeção, ou seja, nenhuma intrincada complexidade de linhas. A estrutura coreográfica dos trajetos desenha um plano simples. Deleuze e Guattari assinalam, certamente, que: “os dois espaços só existem de fato graças à mistura entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso”. (1997, p. 180). Mas o solo acentua, poderíamos dizer, a tensão entre essas oposições, pois ele autoriza menos a simples incursão de um espaço a outro que a brutal confrontação dos dois. À espacialidade corporal intensiva, se justapõe uma métrica dos trajetos, uma medição da cena. Desses dois modos de habitar, emerge uma espacialidade cênica complexa que embaralha as características de cada um dos espaços, e acentua um, mais que o outro, segundo os momentos.

Os trajetos efetuados de pé surgem como evidência de um espaço estriado: eles desenham uma espécie de trama que parece responder a uma lógica rigorosa – o modelo deleuziano do bordado e não do patchwork. Eles ritmam o espaço pelo seu tempo e parecem marcar a medida ao mesmo tempo que indicam as dimensões; enfim eles delimitam um espaço restrito e inebriante, que tende a fechar a extensão do lugar. Ao inverso, as pausas sucessivas, assim como as metamorfoses, intensificam os pontos do espaço. Elas habitam uma temporalidade não métrica, produzindo como que uma parada do tempo, um entorpecimento. Elas desestabilizam a estruturação possível do palco em torno de um único centro, concentrando a atenção sobre um ponto que torna-se, momentaneamente, o centro do palco, como da ação; esse deslocamento sucessivo de centros impede toda organização homogênea da cena, dado que somente certos lugares surgem intensificados. Enfim, essa intensificação produz um espaço lábil, aberto, e não delimitado.

A tensão entre o liso e o estriado encontra todo seu desdobramento na relação entre forma e fundo. X. Le Roy deseja “*questionner la notion de contour du corps et son rapport avec le fond*”²⁹⁵. (CAUX, Jacqueline. 2001, p. 22). Em outros termos, trata-se de compreender como a corporeidade dançante dá lugar a um fundo e trabalha à construção possível de um ilimitado. O fundo – trazendo para a dança as palavras de P. Schneidern²⁹⁶ – é a dança que o transplanta sobre a cena, que ela transforma em suporte; em “pedestal”, diz Goldring; e sem dúvida faz-se necessário entendê-lo no sentido artístico – o de uma base que serve de apoio a algo que se eleva – que no sentido geológico – o de um planalto, ou plataforma, fundação que constitui o solo estável de uma base sólida.

É aí, parece, que se articulam plenamente as relações de extensão ou exclusão entre o corpo e o ambiente. *Self-Unfinished* oscila entre limitado e

²⁹⁵ Tradução nossa: “questionar a noção de contorno do corpo e sua relação com o fundo”.

²⁹⁶ “*Le fond, c’est nous qui l’apportons, c’est l’image qui le greffe sur la pierre ou sur la toile aveugle, qu’elle transforme ainsi en support, faute de quoi elle demeure invisible*”. (SCHNEIDER, P. 2001, p. 14). Tradução nossa: “O fundo, somos nós que o aportamos, é a imagem que o transplanta sobre a pedra ou sobre a tela cega, que ela transforma assim em suporte, sem o que ela permanece invisível”.

infinito, contorno e vaporosidade, linha e dissipação... Por um lado, distingue-se um espaço estriado no qual o corpo se destaca claramente de um fundo dobrado sobre a parte posterior da cena. Esse corte do contorno é permitido pelo contraste entre o preto do figurino e a brancura da cena. O corpo claramente distinto (e a seqüência robô redobra essa clareza das linhas) toma pé sobre o palco, constituindo-se um suporte certo e sólido. A clareza dançante se inscreve então no interior do quadro cênico e de acordo com as fronteiras. Podemos ler aí um “espaço óptico” (DELEUZE, G. GUATTARI, F. 1997, p. 179-214), que acomoda uma visão distanciada. De outro lado, *Self-Unfinished* exige e constrói uma visão aproximada onde se dissipam pouco a pouco os contornos. A linha não mais delimita, ela traça intensidades. O corpo se super-põe, ou seja, ele expõe sua superfície numa duração sem fim à luz crua do lugar. Ele se encontra apagado em seus contornos, tornado demasiado claro e fundido com a brancura do lugar. X. Le Roy confirma isso em sua entrevista com Jacqueline Caux. Diz ele: *“le contour du corps, ce n’est pas seulement la peau, c’est quelque chose de plus diffus. Les limites ne sont pas aussi claires et concrètes que l’on voudrait”*²⁹⁷. (CAUX, Jacqueline. 2001, p. 22). A precisão do gesto se faz paradoxalmente; pois o afrouxamento do olhar se obtém “não por indistinção, mas, ao contrário, pela operação que consiste em destruir a nitidez pela própria nitidez”²⁹⁸. (DELEUZE, G. 2007, p. 16). A clareza demasiada associada a precisão dos ínfimos movimentos do corpo, parece finalmente anular-se para dar lugar a um corpo em estado difuso. As linhas se apagam então em benefício das cores, as da pele nua misturada à brancura dos néons. Como Francis Bacon, a uniformidade da luz e da cor une gradualmente o fundo à forma. O fundo constitui uma superfície plana, uniforme, que se situa menos atrás da Figura que ao lado, em torno dos lados, anulando a idéia de profundidade. Gilles Deleuze fala de uma “coexistência de dois setores (a grande superfície plana

²⁹⁷ Tradução nossa: “o contorno do corpo não é somente a pele, é algo mais difuso. Os limites não são assim claros e concretos como se gostaria”.

²⁹⁸ Gilles Deleuze cita aqui André Bazin, em sua análise do cinema de Jacques Tati: “toda a astúcia de Tati consiste em destruir a nitidez pela nitidez. Os diálogos não são incompreensíveis, mas insignificantes, e sua significância é revelada por sua própria precisão. Tati consegue isso deformando as relações de intensidade entre os planos...”. (DELEUZE, G. 2007 – nota nº 6 da página 16 e localizada na página 163).

ou o fundo e a Figura) um ao lado do outro”, (2007, p. 16). Compreende-se então essa impressão de nivelamento da caixa branca – na concentração intensa sobre a corporeidade dançante, o fundo junta-se à Figura. Se produz assim uma focalização intensa sobre a Figura, espécie de grande plano, que tende a abolir a sensação do espaço (ou melhor, a reduzi-lo a um espaço fechado, muito próximo da Figura), desprendendo a Figura de suas coordenadas espaço-temporais.

No entanto, a relação entre a Figura e o fundo não é estável. Nessa atualização da superfície plana e da corporeidade dançante, o solista não é sempre o que aparece. Durante as nove retomadas – idas e vindas em torno da mesa e cadeira – o intérprete junta-se ao mesmo ponto no fundo, onde ele marca pausas prolongadas (indo até um minuto) freqüentemente alongado, esticado em sua horizontalidade (apenas duas pausas são verticais), e sempre de costas. A relação parece aqui inverter-se. O intérprete parece abstraído do lugar e fundido no muro, dando então o privilégio ao espaço, um vazio que invade de repente a cena. *“Où était la figure, où était le fond ? (...) si je touchais un mur, j'étais la figure ; si je sentais plutôt que le mur me touchait, je devenais le fond – mon corps devenait l'environnement de l'espace²⁹⁹”*, diz Lisa Nelson (2001, p. 21) a respeito de suas experiências perceptivas de bailarina. X. Le Roy, nesses momentos, parece efetivamente se abstrair do lugar, tornando-se fundo para deixar aparecer a cena. O solista é como que engolido pelo muro, e o ambiente não se constitui mais como pedestal sólido de sua dança, mas desmorona-se, se fazendo um vazio sem fim.

En effet, (o fundo e a figura) ne forment pas une constellation fixe. Eveillé par la figure, le fond sans fond l'engloutit ; cerné par le fond abyssal, la figure s'intensifie avant de disparaître. Leur coexistence est constante, mais selon un rapport de forces qui ne cesse de varier. Le naufrage sera tantôt évité, tantôt

²⁹⁹ Tradução nossa: “Onde estava a figura, onde estava o fundo? (...) se tocasse um muro, eu era a figura; se eu sentisse antes que o muro me tocava, tornava-me o fundo – meu corpo tornava-se o ambiente do espaço”.

*inéluçtable, selon que le vide aura été porteur ou non*³⁰⁰.
(SCHNEIDER, P. 2001, p. 161).

As nove retomadas são efetivamente levadas pelo espaço do palco, designando a existência, a necessidade e a simplicidade cega desse parceiro. Uma simplicidade não privada de duplicidade, oscilando entre suporte estável às coordenadas estruturantes e vazio sem fim, sem limite, dissolvendo todo suporte por seu conteúdo. O bailarino se faz “*plinthe*”, como diz Jérôme Bel (2002, p. 95), ou seja, “rodapé”, em contraposição ao pedestal, se aplaina, se incorpora ao lugar; e o solo, ou o muro, compreendem-se “*comme l’effigie bidimensionnelle du corps du danseur*”³⁰¹. (GOUMARRE, L. 2003, p.19).

*(...) un corps est là au même titre que le reste des molécules qui forment la chaise, la table, le ghetto-blaster, les murs du théâtre et l’air (que l’on ne voit pas) (...) Un corps humble qui fait partie de l’univers mais qui ne le domine pas. Le corps de l’acteur passe du mode majeur au mode mineur. (Ele) n’est plus central, (...) ne capitalise ni l’espace, ni notre regard, ni notre conscience. Ce corps est à la limite de la scène, à la limite du mouvement (il est immobile), à la limite de la représentation. Nous sommes rendus à notre limite de spectateur, il n’y a plus rien à voir, ou plutôt, plus rien ne se passe*³⁰². (BEL, Jérôme. 2002, p. 95).

Seria justo dizer – senão que não há mais nada a ser visto – ver-se o vazio, dando à percepção um desaparecimento (sem efeitos ilusionistas): a

³⁰⁰ Tradução nossa: “Com efeito, (o fundo e a figura) não formam uma constelação fixa. Despertado pela figura, o fundo sem fundo o engole; delimitada pelo fundo abissal, a figura intensifica-se antes de desaparecer. Sua coexistência é constante, mas segundo uma relação de forças que não cessa de variar. O naufrágio será ora evitado, ora inelutável, conforme o vazio seja portador ou não”.

³⁰¹ Tradução nossa: “como efígie bidimensional do corpo do bailarino”.

³⁰² Tradução nossa: “(...) um corpo está lá assim como o resto das moléculas que formam a cadeira, a mesa, o gueto-blaster, os muros do teatro e o ar (que não se vê) (...) Um corpo humilde que faz parte do universo mas que não o domina. O corpo do ator passa do modo maior ao modo menor. (Ele) não é mais central, (...) não capitaliza nem o espaço, nem nosso olhar, nem nossa consciência. Esse corpo está no limite da cena, no limite do movimento (ele é imóvel), no limite da representação. Somos devolvidos ao nosso limite de espectador, não há mais nada a ver, ou antes, nada mais se passa”.

relação entre um fundo e uma figura, a relação de extensão do corpo ao ambiente. Assim como no início do solo nos é dado entender o silêncio (a engrenagem do gravador não produz nenhum som), o habitar do palco conduz a sua desertificação. O solo vai aqui até a extremidade de uma apresentação do corpo que recusa a exacerbação, atingindo os limites da ausência. *Self-Unfinished* chega certamente aos limites da obra, mas faz, ao mesmo tempo, homenagem à cena. A desertificação do bailarino reenvia à presença da cena. De resto, quando o espetáculo deve terminar, negando de repente a quarta parede, o bailarino, após ter lançado a última música, sai de seu “laboratório”, deixando o público – e seus aplausos – só, face à cena. “Você me coloca de cabeça prá baixo³⁰³” repete o refrão como que para sublinhar melhor as reversões, o contrário, sobre os quais trabalha X. Le Roy – o contrário da ação, o aspecto ignorado do espaço, o reverso de nossas esperas, o oposto do que deve ser visto. Essa última desertificação atribui ao próprio palco o papel principal, a um vazio povoado da memória de ações que aí se desenrolaram, à confrontação desse vazio e de nossas próprias construções imaginárias.

³⁰³ Diana Ross, *Upside down*: “Upside down, boy, you turn me / inside out, and, round and round / Upside down, boy, you turn me / inside out, and, round and round”.

2.4. A agitação do visível

Self-Unfinished é uma obra que joga com oscilações constantes entre diferentes modalidades de representação, desestabilizando sem cessar as evidências do olhar. Recusando o corte entre o espaço estriado e liso, entre figura e informe, entre contorno e matéria ou desenho e intensidades, a peça destaca uma série de lógicas que regem os hábitos perceptivos. Se o segundo termo da alternativa (o liso, o informe, a matéria, as intensidades) parece sempre conduzir a peça em sua propriedade vazada, ou se preferirmos, em negativo, se desenha aí, ao mesmo tempo, o espaço e a relação com o público, aos quais X. Le Roy faz escapar. Isso porque a peça se apóia nessas lógicas da representação para melhor desalojá-las; ela as utiliza antes de colocá-las em crise: ela suspende sua lei por um conflito, pela confrontação de duas realidades perceptivas contraditórias próprias a fazer emergir uma agitação profunda do visível.

Self-Unfinished coloca igualmente em evidência a articulação estreita entre espacialidades cênicas, corporais e coreográficas e a economia perceptiva de uma obra. Trata-se do modo como as espacialidades constroem e determinam um ponto de vista, uma modalidade do olhar, constituindo uma comunidade reunida por essa maneira singular de perceber – uma comunidade definida coletivamente pela prática perceptiva e contida na obra. Pode-se afirmar então que é da responsabilidade de uma obra conseguir “*éviter de figer le jeu de la relation avec le public*”³⁰⁴ (FREYDEFONT, M. 2004, p. 140) e permitir, pela combinação insólita de seus diferentes elementos, uma relação crítica e inventiva. O público que se inscreve no interior de uma obra e que a análise o liberta pouco a pouco, é o reflexo ou a consequência do regime de visibilidade proposto nessa obra. Mas o termo “visibilidade” parece aqui redutor, dado que *Self-Unfinished* interroga sem cessar as modalidades do visível e coloca em questão a tirania das evidências miméticas. O visível é de fato ligado a uma certa representação da realidade que repousa sobre exigências conduzidas pela clareza, semelhança, designação: a visibilidade se reduz a uma lisibilidade. É

³⁰⁴ Tradução nossa: “evitar congelar o jogo de relação com o público”.

essa transparência do real que interroga X. Le Roy, uma interrogação nascida face à inquietação na observação ao microscópio e que ele transpõe ao dispositivo cênico. Ao fazer isso, ele encontra uma questão que fustiga a história da arte: a das relações entre imagem e saber – como em Georges Didi-Huberman (1990), que enfatiza o quanto a história da arte se encontra encerrada em torno de um pensamento da imagem carregada de categorias redutoras ligadas à imitação e à iconologia (a tirania do visível). Assim como a observação científica se faz “sob influência”, como diz X. Le Roy – levando-o a se “perguntar até que ponto deve ser objetivo para trabalhar no domínio da pesquisa em biologia” e a decidir “deixar essas questões de lado para poder prosseguir” (2002, p. 117) – do mesmo modo a história da arte pôde restringir seu campo preferindo uma semiologia pacificadora “*qui ne possède que trois catégories : le visible, le lisible et l’invisible*³⁰⁵”.

*(...) ou bien on saisit, et nous sommes alors dans le monde du visible, dont une description est possible. Ou bien on ne saisit pas, et nous sommes dans la région de l’invisible, dont une métaphysique est possible, depuis le simple hors-champ inexistant du tableau jusqu’à l’au-delà idéal de l’œuvre tout entière. Il y a pourtant une alternative à cette incomplète sémiologie. Elle se fonde sur l’hypothèse générale que les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission des savoirs – visibles, lisibles ou invisibles –, mais qu’au contraire leur efficacité joue constamment dans l’entrelacs, voire l’imbroglia de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés*³⁰⁶. (DIDI-HUBERMAN, G. 1990, p. 25).

³⁰⁵ Tradução nossa: “que possui apenas três categorias: o visível, o lisível e o invisível”. Georges Didi-Huberman acrescenta que “l’histoire de l’art, phénomène “moderne” par excellence – puisque née au XVI^e siècle – a voulu enterrer les très vieilles problématiques du *visuel* et du *figurable* en donnant de nouvelles fins aux images de l’art, des fins qui plaçaient le visuel sous la tyrannie du *visible* (et de l’imitation), le *figurable* sous la tyrannie du *lisible* (et de l’iconologie)”. (1990, p. 16). Tradução nossa: “a história da arte, fenômeno “moderno” por excelência – pois nasceu no século XVI – quis enterrar as grandes velhas problemáticas do visual e do figurável dando novos fins às imagens da arte, fins que colocavam o visual sob a tirania do visível (e da imitação), o figurável sob a tirania do lisível (e da iconologia)”.

³⁰⁶ Tradução nossa: “(...) ou apreende-se, e estamos então no mundo do visível, do qual uma descrição é possível. Ou não se apreende, e estamos na região do invisível, da qual uma metafísica é possível, desde o simples extra-campo inexistente do quadro até além do ideal da obra inteira. Existe, no entanto, uma alternativa a essa incompleta semiologia. Ela se funda na hipótese geral que as imagens não devem sua eficácia unicamente à transmissão de saberes – visíveis, lisíveis ou invisíveis – mas que, ao contrário, sua

Self-Unfinished interroga essa história da arte levada por sua pesquisa em torno do saber, em detrimento de uma evidência do não-saber. Sua dúvida em relação ao visível se articula inevitavelmente a um regime de saber que, quanto as certezas e as lógicas inexoráveis do pensamento, preferiria a inquietude e a complexidade de um conhecimento em movimento, um pensamento crítico, paradoxal, em permanente devir.

Combater esse regime de saber condensado, é passar pelo questionamento de uma das mais velhas convenções da representação, as questões formais que residem indissociáveis de uma filosofia do real, de uma metafísica singular. O questionamento dos quadros de referência utilizados para compreender a realidade acompanha-se, assim, de uma crítica às regras formais da representação. A construção perspectivista é submetida então a objeto de uma inversão: esse artifício da representação não convém mais nem a expressão de uma realidade, nem a experiência sensorial, estética, investigativa. Enquanto perdura a dominação de um sistema espacial perspectivista invasivo, o pensamento arquitetural e nossas referências perceptivas imaginárias, um certo número de obras tenta, apesar de tudo, oferecer em oposição a isso, como resistência, outras manifestações ópticas, colocando em conflito o sentido. Trata-se de inventar outras modalidades de ocupar o lugar frustando sua lógica, pensando de outra maneira sua habitação afim de modificar as leis que parecem dirigi-la. Alguns usos do lugar parecem, de fato, serem condensados ao fio do tempo, associando a perspectiva e sua lógica espacial a um pensamento do corpo e da representação. É modificando um ou outro desses parâmetros do dispositivo que a obra chega a deslocar uma certa lógica, ou pelo menos faz tremer suas certezas. Não se trata de sempre desconstruir e confrontar-se a uma convenção. Esta, por mais artificiosa que seja, reside quase inabalável. Mas convém talvez realizar esse combate fazendo fricção com um outro pensamento do corpo, da forma, dos limites... Dessa fricção pode nascer uma zona de ambigüidade e de agitação, exigindo um certo desprendimento dos

eficácia atua constantemente na imbricação, ou seja a confusão de saberes transmitidos e deslocados de não-saberes produzidos e transformados”.

hábitos perceptivos e nos levando a aprender a olhar antes que se contentar em ver.

Self-Unfinished tem uma maneira singular de fazer vacilar as leis do palco. A obra atua de fato com um certo número de paradigmas próprios à lógica perspectivista. A disposição cênica mantém uma frontalidade pela abertura de uma frente da cena para a sala. A obra repousa igualmente, como vimos, sobre uma orientação serrada do olhar do público e sobre uma preocupação constante do visível: “*le mécanisme des actions devait être visible, transparent, sans secret*”³⁰⁷. (CAUX, J. 2001, p. 20). Enfim, a seqüência robô coloca em evidência o corpo nítido de uma figura que destaca-se com clareza sobre o fundo branco. A obra renova assim algumas características que constituem um modelo convencional de referência para a dança. Esse modelo é indubitavelmente, em grande parte, teórico: ele mistura diversas realidades – pictoriais, arquiteturas – para formar uma espécie de matriz, de representação mental dos espaços e de suas leis: e essa representação parece indiferente, por exemplo, à diversidade geométrica dos diferentes palcos à italiana, como eles são em sua estrutura normalizada.

Essa referência, fantasmática e potente, repousa tanto sobre as leis de uma representação pictorial em perspectiva fundada sobre uma sucessão de planos que enquadram a evidência de uma figura, como um certo uso da cena que, a partir daí, se desfaz e refaz. Ou seja, a cena parece ter herdado as convenções pictoriais ao ponto de tornar-se uma espécie de quadro, e ao mesmo tempo ao ponto de tornar-se uma imagem “preocupada” a partir dessa representação, da semelhança, da verossimilhança. Menos pelo uso teatral representando o modelo de referência dominante, mas, sobretudo, pelo uso coreográfico a partir do balé clássico. A representação do corpo-dançante clássico, sua relação com o público, mas igualmente a figuração ou a narração, constitui certamente o contra-modelo de *Self-Unfinished* a fazer estremecer, ou pelo menos, uma de suas declinações. Contudo, o balé clássico tem gradualmente colocado uma série de convenções que “evoluem” e se refinam historicamente; ele é assim difícil de fazer-se em realidade

³⁰⁷ Tradução nossa: “o mecanismo das ações devia ser visível, transparente, sem segredo”.

condensada. O balé reitera algumas lógicas que tornaram-se representativas do paradigma que ele encarnou e que se faz necessário aqui pontuar.

Entre essas lógicas, a primeira, talvez, consiste no privilégio atribuído à figura, que determina a técnica dita clássica, a forma do passo ou movimentos, assim como os trajetos. A figura deve libertar-se, destacar-se, aparecendo visivelmente ao público. O balé traça linhas, desenha direções claras no espaço, mesmo antes do dispositivo de enquadramento próprio à arquitetura do palco italiano, que coloca a figura em evidência. O balé de corte, como seu nome indica, é apresentado inicialmente no fim da Idade Média nas cortes principescas ou em festas, mas em frente de catedrais. Os traços no chão, desenhados pelos trajetos dos bailarinos, são já de grande importância nessa época; e serão tanto mais valorizados com as arquibancadas, sob o reinado de Henrique IV, afim de apreciar a planimetria das figuras.

“(…) conçue pour être vue de façon plongeante par les spectateurs sur des gradins élevés sur trois côtés de la salle, la chorégraphie est dite planimétrique. Utilisant les pas battus, les tours, les sauts et caprioles, les danseurs s’efforcent de tracer sur le sol des figures géométriques plus ou moins complexes et parfois même des caractères symboliques³⁰⁸”. (CHRISTOUT, Marie-Françoise. 1995, p. 18).

A geometria dos conjuntos constrói uma espécie de arquitetura dançada que encontra uma justa ressonância com a disposição da arquitetura teatral. Na segunda metade do século XVII, os bailarinos deixam o chão e os salões para mostrar suas cenas em teatros, palco italiano, *“la chorégraphie devient stéréométrique ; vue de face, elle accentue la symétrie des ensembles”*, diz Christout³⁰⁹. (1995, p. 30). O lugar teatral sublinha as características geométricas dos conjuntos, mas igualmente as figuras que se encontram enquadradas pela arquitetura do edifício, num jogo de linhas que

³⁰⁸ Tradução nossa: “(...) conhecida por ser vista de cima para baixo pelos espectadores em arquibancadas em três lados da sala, a coreografia é dita planimétrica. Utilizando os passos batidos, os *tours*, os saltos e *caprioles*, os bailarinos se esforçam por traçar no chão as figuras geométricas mais ou menos complexas e as vezes próprias de características simbólicas”.

³⁰⁹ Tradução nossa: “a coreografia torna-se esteriométrica; vista de frente, ela acentua a simetria dos conjuntos”.

dialoga e suporta o corpo em movimento. Assim, a geometria dos trajetos entra em acordo com essa arquitetura. O bailarino integra-se a lógica cênica retangular do palco, recortado de maneira ortogonal e atravessado por diagonais.

“L’adoption de la scène dite à l’italienne permet au soliste de se détacher éventuellement du corps de ballet, dont les mouvements sont réglés généralement de façon symétrique. Ils évoluent le plus souvent parallèlement ou perpendiculairement à la rampe, qui les illumine d’en bas. Le professionnalisme quasi exclusif exige une rigueur géométrique des groupes³¹⁰”.
(CHRISTOUT, Marie-Françoise. 1995, p. 36).

Essa preocupação na figura, na simetria e no rigor geométrico, testemunha a importância de uma visibilidade. A figura organiza assim o corpo clássico, conforme sua terminologia exata: “posição” – como as cinco posições dos braços (primeira, segunda, terceira, quarta e quinta posição), a posição das pernas (*dégagées, retirées*) ou as grandes posições (*arabesques, attitudes...*). Trata-se de mostrar, com toda clareza. *“Le ballet est un art dont la préoccupation principale est d’ouvrir le corps au regard du spectateur, et dont, par conséquent, l’esthétique dominante a pour maîtres mots “définition”, “clarté” et précision³¹¹”.* (D’AMELIO, Toni. 1998, p. 61). Os sistemas espaciais são destinados a criar pontos de vistas totalmente livres, desimpedidos, para os espectadores.

Enquanto o balé se codifica para elaborar a técnica dita clássica, o espaço e a orientação do bailarino se fixam em leis estritas. A preocupação na figura e em sua visibilidade se dobra numa frontalidade afirmada. A cena teatral concentra o ponto de vista em uma só orientação, submetendo a

³¹⁰ Tradução nossa: “A adoção de uma cena dita à italiana permite ao solista se destacar eventualmente do corpo de baile, cujos movimentos são regrados geralmente de maneira simétrica. Eles evoluem frequentemente paralelamente ou perpendicularmente a rampa, que os ilumina de baixo. O profissionalismo quase exclusivo exige um rigor geométrico dos grupos”.

³¹¹ Tradução nossa: “O balé é uma arte cuja preocupação principal é em abrir o corpo ao olhar do espectador, e cuja estética dominante, por consequência, tem para os mestres palavras “definição”, “clareza” e precisão”.

preocupação na direção do movimento ao problema predominante dessa orientação frontal.

La technique de la danse classique avait été construite pour être vue de face (dans un théâtre à l'italienne). Cette "face" représentée par le public (ou par la glace d'une salle de cours) détermine un pôle d'attraction à partir duquel s'organisent les mouvements et déplacements du danseur³¹². (CHALLET-HAAS, Jacqueline. 1984, p. 81).

Assim, desenha-se a escala que vai do próximo ao afastado com os diferentes planos do palco (as ruas), numa perspectiva que foge da distância e na importância do centro da cena como ponto onde se cortam as diagonais. Essa frontalidade cênica acompanha-se então de uma prioridade para a frente do corpo: o balé constrói primeiro uma face-a-face com o público. Visibilidade e frontalidade se associam para dar lugar a uma geografia corporal que favoriza a frente. Esta deve residir freqüentemente visível.

Dans la danse académique, la tenue des bras, appelée couramment "port de bras" demande que soient suivies certaines règles stylistiques : la ligne du bras étendu sur le côté ou en avant du corps, doit toujours être descendante afin de dégager le port de la tête et de permettre au spectateur une meilleure perspective³¹³. (CHALLET-HAAS, Jacqueline. 1984, p. 75).

O rosto, em especial, deve ser visto e organizado para a troca de olhares com o público.

La technique classique a été construite de façon à être vue de face essentiellement. Le danseur classique tendra donc toujours à regarder son public et à établir ainsi avec lui un lien

³¹² Tradução nossa: "A técnica da dança clássica tinha sido construída para ser vista de frente (num teatro à italiana). Esta "face" representada para o público (ou pelo frio de um salão nobre cortez) determina um pólo de atração a partir do qual se organizam os movimentos e deslocamentos do bailarino".

³¹³ Tradução nossa: "Na dança acadêmica, o comportamento dos braços, chamado correntemente de "port de bras", pede que sejam seguidas certas regras estilísticas: a linha do braço estendido na lateral ou na frente do corpo deve sempre ser descendente afim de liberar a posição da cabeça e permitir ao espectador uma melhor perspectiva".

permanent, malgré les déplacements de son corps. (...). Cette "adresse" nécessaire du visage du danseur au public conditionnera les positions de la tête. (...). Pour éviter justement de cacher le visage avec un bras, le haut du corps s'incline ou se tourne légèrement vers le public créant ainsi un "épaulement". (...) Au fur et à mesure de l'évolution de la technique corporelle et théâtrale, le danseur s'est déplacé plus librement dans l'espace, se présentant de profil et de demi-profil, voire de dos ou de ¾ dos. Mais sa relation avec le public reste primordiale ; il s'ensuit donc des rotations du buste et, partant, des épaulements³¹⁴. (CHALLET-HAAS, Jacqueline. 1984, p. 79 e 88).

À imagem de uma troca social, o endereçar-se ao público, se faz prioritariamente como frontalidade. É o lugar do público que determina a orientação do bailarino ou a geometria de suas figuras, fazendo emergir, conseqüentemente, uma representação singular do corpo: um corpo que conduz socialmente, como lugar privilegiado, o rosto e a frente do corpo – movimento que favorece a linha, o corte, a figura.

X. Le Roy se situa noutro lugar e faz bascular, pela representação do corpo proposto e o uso do espaço, o que se espera como manifestações no lugar teatral. Não se trata certamente, para ele, de responder à dança clássica (seu percurso de bailarino não foi forjado por essa técnica), tanto que seu solo mostra-se mais interessado em outros campos: a videoarte de Goldring, a filosofia, a reflexão sobre a imagem e o corpo, etc. Ele desloca, no entanto, essas outras disciplinas num edifício que não as acolhe habitualmente, provocando um atrito que faz interrogar o público sobre suas esperas e suas modalidades de olhar. Sua peça, pela escolha do lugar teatral, engaja necessariamente um diálogo com essa história dos usos do teatro pela arte coreográfica – usos, cujo balé clássico constitui, certamente,

³¹⁴ Tradução nossa: "A técnica clássica foi construída de maneira a ser vista de frente essencialmente. O bailarino clássico tenderá sempre a olhar seu público e a estabelecer assim, com ele, uma linha permanente, apesar dos deslocamentos de seu corpo. (...). Este "endereçar" necessário do rosto do bailarino ao público, condicionará as posições da cabeça. (...). Para evitar justamente esconder o rosto com um braço, o alto do corpo inclina-se ou volta-se ligeiramente para o público, criando então o "épaulement". (...) Ao passo e à medida da evolução da técnica corporal e teatral, o bailarino deslocou-se mais livremente no espaço, apresentando-se de perfil e meio perfil, ou mesmo de costas ou ¾ de costas. Mas sua relação com o público permanece primordial; segue-se, por conseguinte, das rotações do busto e, portanto, dos "épaulements".

um modelo, mas que a dança contemporânea pôde alargar. Assim, em *Produits de circonstances*, X. Le Roy, reconstituindo sua biografia, executa duas vezes uma diagonal de *triplettes*³¹⁵. Esse exercício, que ele apresenta como exemplar de sua formação de bailarino³¹⁶, insiste sobre uma estruturação do espaço (as diagonais) e a apresentação da figura, que forjam ao mesmo tempo um pensamento do corpo, sua representação e sua orientação. Se X. Le Roy se refere a outros campos, ele não ignora as convenções suscetíveis de ordenar os espaços da arte coreográfica. Ele sabe que atuando sobre diferentes quadros (o vídeo, a imagem, a cena, a dança...) corre o risco de provocar um certo número de deslocamentos. Nesse sentido, podemos considerar que a maneira como cada obra coreográfica inventa sua relação com a figura, a cena, o ponto de vista, a orientação, etc., produz uma análise dos pré-espacos existentes. Esses espaços são, no solo de X. Le Roy, tanto cênicos (o teatro) como mais largamente cenográficos (dispositivos das artes plásticas), fílmicos (videoarte e cinematografia) ou filosóficos e científicos (representações do corpo humano, concepções de anatomia, filosofia da corporeidade...).

Recusando a construção de uma figura, ele desestabiliza o dispositivo geral de organização cênica. Embora reunindo as condições de uma visibilidade extrema por uma iluminação livre de qualquer estorvo, bem como uma liberação do palco de tudo que poderia encobrir a vista, ele chega a colocar em dúvida essa mesma visibilidade – principalmente pelo desmoronamento da figura, das linhas, do corte, que marca a derrota do espaço perspectivista. Em outros termos, a clareza, a precisão, ou a vista liberada de entraves, não são suficientes para manter as condições de uma visibilidade, de uma lisibilidade. É sobre o próprio terreno aberto e frontal que *Self-Unfinished* assina a falência de um sistema. Decidindo ignorar as linhas

³¹⁵ “*Triplette*” faz parte do vocabulário de exercícios da dança moderna.

³¹⁶ “*Durant cette période, je prenais deux à trois cours de danse par semaine et j’apprenais à faire ce genre d’exercice (descrição da ação sobre a cena): se déplacer sur la gauche du pupitre et exécuter les exercices en six de Merce Cunningham ou quelque chose d’équivalent. Puis réaliser une diagonale de triplettes*”. (LE ROY, X. 2002, p. 116). Tradução nossa: “Durante esse período, fazia dois ou três cursos de dança por semana e aprendia a fazer esse tipo de exercício (descrição da ação sobre a cena): se deslocar sobre a esquerda da escrivaninha e executar os exercícios em seis de Merce Cunningham ou qualquer coisa de equivalente. Depois, realizar uma diagonal de *triplettes*.”

do palco – as da caixa cênica branca que construiu – em benefício dos vazios que a arquitetura proporciona, ele abala a geometria, preferindo a “*dimension anthropologique du vide*³¹⁷”, ou seja, sobretudo, uma prática dos lugares. Esse uso inabitual do lugar desenvolve-se pouco a pouco, redefinindo a imagem própria do corpo: partindo de uma simples modificação de orientação do intérprete – X. Le Roy prefere o perfil ou as costas ao invés da frente do corpo – *Self-Unfinished* conduz, como vimos, a uma medição do palco que desestrutura sua lógica comum – sua repartição igual, sua simetria, seu caráter centrado – colocando em causa a geografia corporal. O desaparecimento do rosto, e mais ainda da cabeça, é, nesse sentido, o signo e o meio de uma perturbação profunda das referências anatômicas e da condições de uma troca tranqüila e/ou habitual. É a negação de uma face que até aí prevaleceu e organizou a troca teatral – com o público ou entre os intérpretes. É um ponto de ancoragem que de repente cessa de se manifestar. O lugar se encontra aplainado, como uma imagem; a figura humana pode ir até se ausentar: ela se desintegra. Ela habita o lugar se liberando graças a um trabalho sempre consciente de sua relação com o fundo, que ela faz desaparecer por uma intensificação de si ou que ela valoriza por seu próprio desaparecimento. A figura – suas linhas, suas direções, sua geometria – se apaga para deixar lugar às variações de intensidades sem contornos definidos. É a partir de outra prática do corpo que desmorona uma lógica espacial e um saber estável, pois trata-se de porções não conflituais.

A dissolução da figura no interior de uma estrutura cenográfica, mas ainda perto de uma convenção teatral, se aparenta assim a uma figura anamórfica. A figura – na seqüência robô, ou nas pausas sentado na cadeira, ou ainda no simples caminhar – se deforma, se distorce, ao ponto de perder toda aparência humana. Ela suscita e sugere imagens incomuns e monstruosas.

³¹⁷ Tradução nossa: “dimensão antropológica do vazio”. Gaëtane Lamarche-Vadel (1997) mostra quanto a Renascença dá prioridade, na sua arquitetura, à geometria das linhas, aos eixos, à perspectiva linear, a uma visibilidade máxima, em detrimento das práticas sociais do espaço. Ler o plano das cidades pelos vazios de sua rede – como Camillo Sitte, no século XIX – remete a uma outra maneira de conceber e ver a cidade.

L'anamorphose est un rébus, un monstre, un prodige. (...) Elle est un subterfuge optique où l'apparent éclipse le réel. Le système est savamment articulé. Les perspectives accélérées et ralenties ébranlent un ordre naturel sans le détruire. La perspective anamorphotique l'anéantit avec les mêmes moyens dans leurs applications extremes³¹⁸. (BALTRUSAITIS, Jurgis. 1996, p. 7).

Essa explicação de Baltrusaitis define os limites de uma tal comparação: a anamorfose de *Self-Unfinished* utiliza, em parte, os meios do dispositivo cênico e óptico convencionais acentuando ao extremo algumas de suas características, ao ponto de reverter o efeito; a visibilidade repousa aqui sobre a clareza de uma iluminação tão intensa que ofusca, cega, faz tremer a imagem e impede qualquer lisibilidade, ou faz duvidar do visível. Mas se a anamorfose de *Self-Unfinished* tem algo de monstruoso e prodigioso, ela não tem nada de enigmático: o público nem mesmo busca uma configuração verdadeira, não somente porque ele não pode mudar seu ângulo de vista, mas ainda porque esse ponto de vista não existe. *Self-Unfinished* não eclipsa o real, mas dá uma apresentação outra que corresponde a uma outra concepção de corpo e de espaço. “*L'anamorphose n'est pas seulement un mécanisme de composition et une figure de rhétorique, elle est aussi une vérité métaphysique³¹⁹*”. (BALTRUSAITIS, Jurgis. 1996, p. 292). Diferente da anamorfose clássica, *Self-Unfinished* não dá ocasião de uma outra compreensão – de um restabelecimento – dessa deformação: esta constitui verdadeiramente o objeto de sua apresentação. Ela é a melhor expressão de um corpo entendido não mais como unificado, fechado, estável, mas como uma estrutura fundamentalmente movente, interrompida, conflituosa... Para X. Le Roy, o corpo é uma realidade fluida e dinâmica:

³¹⁸ Tradução nossa: “A anamorfose é um enigma, um monstro, um prodígio. (...) Ela é um subterfúgio óptico onde o aparente eclipsa o real. O sistema é sabiamente articulado. As perspectivas aceleradas e ralentadas abalam uma ordem natural sem destruí-la. A perspectiva anamorfótica a destrói com os mesmos meios em suas aplicações extremas”.

³¹⁹ Tradução nossa: “A anamorfose não é somente um mecanismo de composição e uma figura de retórica, ela é também uma verdadeira metafísica”.

Les images du corps sont capables de s'accommoder et d'incorporer une gamme extrêmement large d'objets et de discours. Tout ce qui vient et reste en contact suffisamment longtemps ou, à répétition suffisamment fréquente, avec les surfaces du corps sera intégré à l'image du corps. Comme par exemple les habits, les bijoux, d'autres corps, mais aussi des textes, des chansons etc... Tout ceci peut marquer, de façon plus ou moins temporaire ou permanente, le corps, ses démarches, ses postures, ses discours, ses positions, etc³²⁰. (LE ROY, X. 2002, p. 116).

A corporeidade assim definida afasta-se da estrutura estável de uma lógica geométrica. A anamorfose de X. Le Roy torna-se ocasião de deslocar o ponto de vista único de organização perspectivista, de “*décentrer le sujet unifié et monolithique de la vision classique*”³²¹. (D'AMELIO, Toni. 1998, p. 94). *Self-Unfinished* faz nascer uma realidade inconcebível, insólita, propriamente sem lisibilidade. O efeito anamorfótico reside sem jamais ser recuperado por uma lógica perspectivista. Vejamos a descrição das anamorfoses cilíndricas do século XVIII:

Les effets de ces déformations sont toujours aussi étonnants. La femme avec un oiseau dans une cage se ramollit comme de la cire. Sa tête penche, ses traits se liquéfient et coulent avec lenteur et grâce. Dénaturés de la même façon, les musiciens composent un panache bouillonnant. Les quadrupèdes deviennent des mollusques. Psyché couchée s'arc-boute. Ses membres pâles s'étirent en s'affinant comme dans un délire. Une rotation désosse son corps. (...) Les belles figures classiques prennent un aspect monstrueux. Le buste du jeune héros, coupé en deux, pend, la tête en bas. Ses jambes gonflées sont retournées, les pieds en l'air. Le bâton se plie en arc. Les bras de Vénus se transforment en boyaux. C'est un étrange tourbillon d'éléments épars et de débris anatomiques

³²⁰ Tradução nossa: “As imagens do corpo são capazes de se acomodar e de incorporar uma gama extremamente larga de objetos e de discursos. Tudo o que vem e fica em contato por tempo suficiente, ou a repetição suficientemente freqüente com as superfícies do corpo, será integrado à imagem do corpo. Como, por exemplo, os hábitos, as bijuterias de outros corpos, mas também os textos, as canções, etc... Tudo isso pode marcar, de maneira mais ou menos temporária ou permanente, o corpo, suas referências, suas posturas, seus discursos, suas posições, etc.”. Tais palavras de X. Le Roy remetem à Merleau-Ponty: as coisas são um “anexo ou prolongamento (do corpo). Elas estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena. (MERLEAU-PONTY, M. 1975, p. 279).

³²¹ Tradução nossa: “descentrar o sujeito unificado e monolítico da visão clássica”.

*informes qui se redressent et se ressoudent exactement dans les reflets du cône dont la pointe est marquée par une agrafe du vêtement d'Adonis*³²². (BALTRUSAITIS, Jurgis. 1996, p. 196 e 202).

É esta “re-soldagem”, que colocaria cada coisa em seu lugar, cada membro em sua posição, cada órgão em seu local, que *Self-Unfinished* jamais iria realizar, deixando a dúvida, o território incerto de uma realidade que nada tem do visível, do lisível, nem do invisível. Do mesmo modo, o branco que invade a *Anunciação* de Fra Angelico “*n'est pas visible au sens d'un objet exhibé (...); mais il n'est pas invisible non plus, puisqu'il impressionne notre œil, et fait même bien plus que cela. Il est matière. (...) Nous disons qu'il est visuel*³²³”. (DIDI-HUBERMAN, G. 1990, p. 26). *Self-Unfinished* reside no campo óptico, num jogo sobre o ver e o olhar. O trabalho do intérprete sobre os ritmos, as intensidades, as conexões incomuns, buscam menos partilhar a sensação tátil de uma textura corporal que construir imagens. Por isso, talvez possamos dizer que essa peça autoriza a comparação com a arte pictórica: o placo se estende lateralmente, se aplaina e se estira como um quadro; *Self-Unfinished* se faz imagem e retém o funcionamento paradoxal de uma visualidade. A corporeidade de X. Le Roy, corpo sem órgãos, ovo, molusco, matéria deliquesciente, deformação desossada, revirada de cabeça para baixo, destroços dispersos, dobra e inchaço, retração e distorção, desafia as linhas do desenho. Ele faz bascular o mundo do visível, afirmando uma lógica do informe, do visual: “*c'est la materia informis lorsqu'elle affleure de la forme, c'est la présentation*

³²² Tradução nossa: “Os efeitos destas deformações são sempre também surpreendentes. A mulher com um pássaro numa gaiola se amolece como cera. Sua cabeça inclina, seus traços liquidificam e deslizam com lentidão e graça. Desnaturados da mesma maneira, os músicos compõem um penacho borbulhante. Os quadrúpedes tornam-se moluscos. Psiquê deitada escora-se. Seus membros pálidos se estiram, afinando-se como num delírio. Uma rotação desossa seu corpo. (...) As belas figuras clássicas tomam um aspecto monstruoso. O tronco do jovem herói, cortado em dois, pende a cabeça para baixo. Suas pernas infladas são revertidas, os pés no ar. O bastão dobra-se em arco. Os braços de Vênus transformam-se em tripas. É um estranho turbilhão de elementos dispersos e de destroços anatômicos informes que se retificam e se ressoldam exatamente nos reflexos do cone, do qual a ponta é marcada por um agrafado da vestimenta de Adônis”.

³²³ Tradução nossa: “não é visível no sentido de um objeto exibido (...); mas não é invisível também, pois ele impressiona nosso olho e faz mais que isso. Ele é matéria. (...) Dizemos que ele é visual”.

*lorsqu'elle affleure de la représentation, c'est l'opacité lorsqu'elle affleure de la transparence, c'est le visuel lorsqu'il affleure du visible*³²⁴. (DIDI-HUBERMAN, G. 1990, p. 175). Enquanto que a anamorfose corta retornando tranqüilamente à lógica óptica perspectivista e às certezas do visível, o visual exige um *“savoir demeurer dans le dilemme, entre savoir et voir, entre savoir quelque chose et ne pas voir autre chose en tout cas, mais voir quelque chose en tout cas et ne pas savoir quelque autre chose...”*³²⁵. (Id. Idid., p. 175).

Uma obra coreográfica que desestabiliza a geografia corporal, por qualquer meio que seja, tem grande possibilidades de chegar a uma agitação das lógicas espaciais e ópticas, bem como constituir um público que se confronta com uma realidade conflituosa, exigindo dele um posicionamento crítico. Daí o visível, que *“met en jeu un paradigme critique*³²⁶” (Id. Idid., p. 14) e coloca o público face a um *“nœud de rencontre tout à coup manifesté d'une arborescence d'associations ou de conflits de sens*³²⁷”. (Id. Idid., p. 28). E *“le régime du visuel tend à nous dessaisir des conditions “normales”* (dizemos antes: habitualmente adotadas) *de la connaissance du visible*³²⁸”. (Id. Idid., p. 27). A posição reside instável e corta o público de seu próprio lugar. A *mise en scène* de um corpo fragmentado ou de uma corporeidade desorganizada, atuando de agenciamentos insólitos, opõe-se ao espaço codificado e contradiz o espaço unificado da perspectiva. Então, é toda uma lógica do lugar e do ponto de vista do público que se encontra fora do “bom-senso”, da retidão do julgamento, ou seja, uma lógica deteriorada, desgastada.

³²⁴ Tradução nossa: “é a matéria informe quando nivela da forma, é a apresentação quando nivela da representação, é a opacidade quando nivela da transparência, é o visual quando nivela do visível”.

³²⁵ Tradução nossa: “saber residir no dilema, entre saber e ver, entre saber qualquer coisa e não ver outra coisa em todo caso, mas ver qualquer coisa em todo caso e não saber qualquer outra coisa...”.

³²⁶ Tradução nossa: “coloca em jogo um paradigma crítico”.

³²⁷ Tradução nossa: “nó de encontro de repente manifestado de uma arborescência de associações ou de conflitos de sentido”.

³²⁸ Tradução nossa: “o regime do visível tende a nos privar das condições “normais” (dizemos antes: habitualmente adotadas) do conhecimento do visível”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

POR UMA ESTÉTICA DO CORPO SEM ÓRGÃOS

Fim brutal, progressivo, anunciado... como uma obra termina? Simples acordo ou desenlace, ruptura brusca ou epílogo, final, conclusão? Se o fim de uma obra é portador de uma lógica de composição que revela, às vezes, o termo momentâneo de uma cena, constitui igualmente o início de uma troca. Como a obra abandona o seu público? Que lugar é atribuído ao público neste momento? Se cada obra opera de maneira singular esse termo, junta-se num ponto: a cortina não materializa um encerramento, uma separação entre cena e público. A cena continua a ser aberta. O lugar não desaparece, mas reside, em frente ao público, com os seus restos, sobras, resíduos... E o palco transpira ainda, e continuamente, espacialidades que o atravessaram.

Deixando a cena à vista, *Self-Unfinished* torna incertas as fronteiras da obra. Das corpografias em dança contemporânea, Xavier Le Roy põe o corpo em crise. Ele atualiza o corpo sem traí-lo, isto é, sem querer conhecê-lo e organizá-lo. Engendra-se em um não corpo a partir do corpo. Uma dança imóvel, descorporada, ainda que em corpo, em movimento. Mostra o que do corpo resta: um toco, sua sobra, aquilo que se organiza e que nos faz ver sua impotência. A negação de uma face. O Todo perde sua onipotência. Se torna rachadura, fissura. Há um não corpo no corpo – busca incansável de Xavier Le Roy. O fígado briga com o baço, toda organização lhe escapa, foge-lhe. Sangue, músculos, humores, pele, órgãos etc. colocam-se em evidência para se dizer dissociados do indivíduo. Lembrança irrisória da carne. Protesto de uma carne vivida como máquina corporal que se diz da dança. Ruptura do esquema sensório-motor, ela própria derivando da fratura do vínculo entre homem e mundo – despossuído de si e do mundo. “O mundo é o real, na sua multiplicidade que trespassa a realidade da representação. Faz-se talvez necessário jogar o real contra a realidade que nos é representada” (LINS, D. 2004b, p. 65). Eis aí, talvez, o propósito de Xavier Le Roy.

Que realidade é essa contra a realidade que nos é representada? Uma realidade na qual a vida é concebida como algo grande demais para a consciência. Não que a vida negue a consciência, mas que ela a tem como

consciência esburacada. Uma realidade que concebe o pensamento como sinestésico, inseparável do afeto. Uma realidade em seu processo de diferenciação, em devir – afirmação da vida por ela mesma, imanente a ela. Trata-se de uma vida não mediada, nem avaliada, por modalidades funcionais, mas em experimentação sobre e com as incertezas e as contingências de uma vivido relacional. Um corpo que se deixa atravessar pelos fluxos da vida, em seus agenciamentos heterogêneos, que não se vê no espaço, mas cria espaços. Um corpo como território de invenção, experimentação.

Experimental supõe criar, e a criação é sempre a criação ou a produção de algo, daquilo que não é, do que está por vir. Em outros termos, experimentar se acopla a inventar, a criar, inclusive, a própria liberdade. Isento, pois, de toda e qualquer determinação-prisão, o experimento é puro devir, força afirmativa. (LINS, D. 2004b, p. 52).

Realidade como dissolução do sujeito unitário, dissolução da figura, mas também do espaço da geometria euclidiana, na qual ela encontra sua unidade. Em suma, o que propõe Xavier Le Roy, o que trazemos em termos de tese, Corpografias em Dança Contemporânea, aí está: por uma estética do Corpo sem Órgãos (CsO)! Poderíamos perguntar: onde está o CsO? “Ele é imperceptível, sem modelo, sem direção, indeterminado”, como nos diz Daniel Lins (Id. Ibid., p. 76). Mais ainda:

O CsO é também o instante de loucura artística, ápice da lucidez sem farmacologia, pensamento circulando no sangue e nas veias, pensamento que pensa com o corpo desestruturando o alto (cabeça) e o baixo (os instintos, ou a vergonha do corpo: ‘cobrir minhas vergonhas’), revisitando o que pensa (a ‘cultura’) e o que não pensa, (a ‘natureza’). (LINS, D. 2004b, p. 76).

Xavier Le Roy, em seus múltiplos devires – robô, monstro, ovo, molusco, destroço – esmaga a verdade e o juízo, instaurando assim “uma loucura móvel, uma estética do CsO” (Id. Ibid., p. 76). Desfazendo-se dos órgãos, desembaraçando-se do juízo, Le Roy deixa-se possuir por uma

estética do corpo ao qual nada falta: nem verdade, nem juízo, nem órgãos. De uma maneira geral, todos os orifícios de entrada do corpo conduzem a esse espaço indeterminado, sem contornos, nem limites interiores. O corpo oferece esse lugar de que necessita todo o sentido; e, assim, ele *centra* o sentido. De tal modo, que se pode dizer que não há sentido sem corpo porque há um *corpo do sentido*. “O regime é ainda uma astúcia para preservar os órgãos, é ainda a estética do juízo – mas pelo experimento de um devir-mangue-rizomático do próprio corpo” (Id. Ibid., p. 76).

Ao elaborar, a partir de Artaud, o conceito de corpo sem órgãos, Deleuze traz o corpo à cena. Talvez não como estética, mas como uma idéia do inconsciente corporal. Os devires – devir-animal, devir-mulher, devir-outro – não só mostram como é necessário pensar o corpo como virtual, mas também como não-humano, vegetal, mineral, estrangeiro a si no mais íntimo de si.

A idéia do corpo deleuzo-guattariana desfaz a unidade psicofísica clássica e a unidade somática do organismo: o corpo é profusamente virtual, quer dizer inconsciente. O corpo é poder de transformação e devir – devir sensitivo, afectivo que atinge e desorganiza a unidade da consciência. (GIL, J. 1997, p. 185).

Eis por que Deleuze supera o dualismo da alma e do corpo, concebendo o inconsciente como um campo intensivo onde o corpo e o espírito se confundem em uma mesma potência. “Deleuze reencontra aqui Espinosa, sublinhando o fato de que não se sabe o que pode o corpo, atribuindo-lhe uma dignidade ontológica”. (LINS, D. 2004b, p. 76).

Em *Self-Unfinished*, o caminho para si, para o acontecimento de si, não mais se revela por coordenadas identitárias. Nasce primeiramente como obscurecimento da imagem de si, chegada a si e imediata inversão de si. O si mesmo mergulha numa vida que se *des-cobre* a medida dessa queda, suas potências, suas multidões e suas primeiras figurações. Alguns esvaziam o corpo (Nijinsky), outros saturam-no (Pina Bausch). Alguns dançam esse vazio (Carlotta Ikeda), outros a plenitude (Yvonne Rainer), outros ainda a sutileza desse encontro (Steve Paxton). Vazio, plenitude, sutileza não designam mais

atributos do corpo (essência, substância) mas uma outra dimensão, isso que o faz entrar num *estado-outro*, o inconsciente corporal, a embriaguez sem álcool, uma lucidez desmedida, uma consciência esburacada, uma dança sem o peso do organismo.

É se colocando, literalmente, de rabo para cima, da forma mais trivial do mundo, que ele (Xavier Le Roy) cria formas completamente espantosas, tendo como única ferramenta, eu insisto, o seu próprio corpo. (...) Se você olhar bem, é apenas alguém apoiado sobre a parte posterior da cabeça e dos ombros, com o traseiro para cima, e de costas. Se você olhar bem... Como pode ser de outro jeito já que vemos 'tudo'? No entanto, nossa visão é turva, como se estivéssemos bêbados, febris, ou melhor, sob efeito de um alucinógeno potente. (BEL, J. 2003, p. 20-21).

Trata-se de um corpo que perde em cena seus próprios órgãos. “O juízo não é mais encarado como faculdade da consciência, todavia, é solicitado como resultado da capacidade de ser afetado”. De fato, como nos mostra Daniel Lins, a estética do CsO mescla-se à loucura, “lucidez maior do artista”. Uma loucura estrangeira ao psiquiatra, uma loucura como estética do devir, “sem psicotrópicos, nem entorpecentes, nem camisa-de-forças nem eletrochoque, uma loucura que diz sim à cena por ter dito sim à vida, para além da verdade e do juízo”. (LINS, D. 2004b, p. 80).

A estética do CsO é, pois, a estética de uma loucura artística, de um porre sóbrio: a do “artesão cósmico”. Isto equivale a dizer que a estética do CsO é fruto de um trabalho e de um exercício permanentes, sem tréguas, uma morte temporária à lógica adâmica, arrumada, linear: “pensar com os dedos dos pés” para um bailarino é mais do que uma vontade ou uma loucura, é um estilo, um experimento, uma ética e uma estética, “uma operação artista que se distingue do saber e do poder, e não tem lugar no interior deles”, são “meios para viver o que de outra maneira seria invisível”. (Id. Ibid., p. 80).

Ora, a estética e a ética da dança, ancoradas ao CsO, quebram a vontade linear de um corpo hierarquizado, concebido sob uma imagem arborescente, um organismo-funções, que se desloca conforme os códigos e

técnicas corporais verticalizadas, conscientizadas, organizadas, estruturadas. A estética do CsO desconsidera a representação. Com a representação, tudo é linear. Tudo é dado de antemão, impossível nesse contexto dar conta da não-lógica do pensamento, “daquilo que engendra pensar no pensamento” (LINS, D. 2004b, p. 40). Xavier Le Roy problematiza o Ser não como um dado, mas como intensidade, isto é como ser do sensível. “Há aqui uma verdadeira ética: não julgar o que acontece conosco por meio de valores a priori e transcendentais, mas, afirmar a verdade e a potência a fim de superar a si mesmo na experimentação de novas possibilidades de vida” (Id. Ibid., p. 62).

Com efeito, sua condição de possibilidade não é lógica, mas ética: uma conversão do pensamento. Como se dá essa conversão em Xavier Le Roy? Essa conversão se dá sob duas formas. Uma primeira cujo movimento arranca-o de sua condição atual: o não sujeito da dança, não como falta de dança, um não corpo que se diz do corpo, em corpo – experimentação bruta da vida. A segunda diz respeito ao trabalho, algo que só se faz possível preparado, acompanhado, duplicado, consumado pela agonia de um organismo pesado demais para o corpo. Dobras e desdobras, colocar-se em perigo, expor-se, algo que força a pensar aquilo que escapa ao pensamento, obstinação. Nesse sentido, não mais se refere somente ao pensamento mas ao corpo; e não abre mais o acesso à verdade mas a invenção, à produção de realidade. É essa a realidade em *Self-Unfinished*, a verdade em Xavier Le Roy. Ele não expõe um discurso sobre os acontecimentos, mas atravessa fisicamente cada um deles, sempre passado, sempre por vir – e é dessa experimentação única que emerge *Self-Unfinished*. “experimentar, eis a espinha dorsal da estética do CsO” (Id. Ibid., p. 85).

BIBLIOGRAFIA CITADA

- AGAMBEN, Giorgio. (2004). **Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma**. Paris: Desclée de Brouwer.
- AGAMBEN, Giorgio. (1992). **Si la danse est une pensée**. In & la danse. Paris: Jean-Michel Place.
- AGAMBEN, Giorgio. (2008). **Qu'est-ce que le contemporain?** Paris: Payot & Rivages.
- ANDRADE, Adolfo. (1988). **Pour une danse enfin libérée**. Paris: Robert Laffont.
- BADIOU, Alain. (1993). **La danse comme métaphore de la pensée**. In Danse et pensée. Paris: Germs.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. 1996. **Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées – II**. Paris: Flammarion.
- BANNES, Sally. (2002). **Terpsichore en baskets. Post-modern dance**. (Tradução D. Luccioni). Paris: Chiron – Centre National de la Danse.
- BANES, Sally. (1999). **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco.
- BARDAWIL, Andréa. (2008). **A construção poética do visível: anotações para pensar uma dança/imagem**. In Dança em foco, vol. 3 – entre imagem e movimento. Rio de Janeiro: Oi Futuro.
- BÉGHIN, Cyril, DELORME, Stéphane. (2002). **Entretien avec Laurent Goldring**. Paris: Balthazar, n° 5.
- BENJAMIN, Walter. (1985). **Obras escolhidas**. Vol. 1. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet . São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter. (1987). **Obras escolhidas**. Vol. 2. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter. (1987). **Obras escolhidas**. Vol. 3. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- BÉJART, Maurice (com Michel Robert). (2000). **Conversations ave Maurice Béjart**. Tournai: Paroles d'Aube – La Renaissance du Livre.
- BÉJART, Maurice. (1990). **Je redoute de parler de danse parce que, chaque fois, j'ai l'impression qu'on la détruit**. In La danse art du XXIème siècle? Dir. J.Y. Pidoux. Lausanne: Payot.
- BEL, Jérôme. (2002). **Qu'ils crèvent les artistes! A propos de Self-**

Unfinished de Xavier Le Roy, in Chapuis Yvane (dir.), Paris: *Art Press*, número especial 23, p. 92-97.

BEL, Jérôme. (2003). **Que morram os artistas**, in PEREIRA, Roberto (Org.), *Lições de Dança 4*, Rio de Janeiro: UniverCidade Editora.

BENTIVOGLIO, Leonetta. (1987). **Europe et États-Unis: un courant**. In FEBVRE, Michele (Dir.). *La Danse au défi*. Montréal: Parachute.

BERGSON, Henri. (1999). **Matéria e memória**. Sao Paulo: Martins Fontes.

BERGSON, Henri. (1979). **O pensamento e o movente**. In *Os Pensadores*, São Paulo: Abril.

BERNARD, Michel. (1976). **Le corps**. Paris: Seuil.

BERNARD, Michel. (2001). **De la création chorégraphique**. Paris: Centre National de la Danse.

BERNARD, Michel. (1990). **Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine**. In *La danse art du XXIème siècle?* Dir. J.Y. Pidoux. Lausanne: Payot.

BÉZIERS, M. M.; PIRET, S. (1992). **A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem**. São Paulo: Summus.

BOISSIÈRE, Anne, KINTZLER, Catherine. (2006). **Approche philosophique du geste dansé: de l'improvisation à la performance**. Villeneuve d'Ascq: Press Universitaires du Septentrion.

BOUGIER, Coralie. (2002). **Le regroupement et l'engagement politique des artistes chorégraphiques: une nécessité?**, *Funambule. Revue de danse, Anacrouse - Université Paris 8, Saint-Denis, n° 4*.

BOURCIER, Paul. (2001). **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes.

BUIRGE, Susan. (1998). **La place de l'improvisation dans l'expérience de la danse contemporaine**. *Rendre Lisible*. Alès: Le Cratère Théâtre.

BOURRIAUD, Nicolas (2001). **Esthétique relationnelle**. Dijon: Les presses du reel.

CARDOSO, Hélio Rebello. (2002). **Foucault e Deleuze: em co-participação no plano conceitual**. In ORLANDI, Luiz B. Lacerda (Org.) et al. *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A.

CARAKER, Cathie. (2001). **Le Body-Mind Centering en tant qu'approche de l'apprentissage de la danse**. In *Nouvelles de danse, n° 46/47*. Bruxelles: Contredanse.

CARLSON, Carolyn. (1994). **Entretien avec Carolyn Carlson**, par Laurent Dauzou et Claude Rabant. In *Etats de Corps*, revue internationale de psychanalyse n° 5, Paris: Erès.

CAUX, Jacqueline. (2001). **Xavier Le Roy. Penser les contours du corps**. (entretien avec Xavier Le Roy). Paris: *Art Press*, n° 266.

CERBINO, Beatriz. (1999). **Uma cela pós-moderna**. In: PEREIRA, Roberto (Org). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade,

CERTINI, Alessandro. (1997). **Conversation avec Alessandro Certini**. In *Nouvelles de danse*, n° 32/33. Bruxelles: Contredanse.

CHALLET-HAAS, Jacqueline. (1984). **Manuel pratique de danse classique. Analyse des principes et de la technique de la danse**. Paris: Amphora.

CHAPUIS, Yvane. (2001). **Ils s'exposent. Entretien avec Jennifer Lacey, Nadia Lauro e Alain Buffard**. Paris: Art Press, n° 270.

CHRISTOUT, Marie-Françoise. (1995). **Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses XVI^e - XX^e siècles**. Paris: Desjonquères.

COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine. (2007). **Histoire du visage**. Paris: Payot & Rivages.

COTTINGHAM, John. (1999). **Descartes: a filosofia da mente de Descartes**. São Paulo: UNESP.

COURTINE, Jean-Jacques. (2008). Org. **História do corpo: as mutações do olhar. O século XX**. Petrópolis: Vozes. Vol. 3.

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

CUNHA E SILVA, Paulo. (1999a). **O corpo que dança: uma abordagem bioestética do movimento**. In TÉRCIO, Daniel (Org.). *Continents em movimento: atas da conferência O encontro de culturas na história da dança*. Oeiras – Portugal. Faculdade de Motricidade Humana.

CUNNINGHAM, Merce. (1994). **La fonction d'une technique pour la danse**. In *Nouvelles de Danse* n° 20, Bruxelles: Contredanse.

CUNNINGHAM, Merce. (1980). **Le danseur et la danse**. Entretiens avec J. Lesschaeve. Paris: Belfond.

CUNNINGHAM, Merce. (1999). **Entretien avec Merce Cunningham: monter et laisser les gens se faire une opinion**. Par Isabelle Ginot, in *Danse et Utopie*. Paris: L'Harmattan – Université Paris 8.

CUNNINGHAM, Merce. (1999a). **Piéger l'inédit – Life Forms à Character Studio: un entretien avec Merce Cunningham à propos d'ordinateur**. Par Annie Suquet, In *Nouvelles de danse*, n° 40/41. Bruxelles: Contredanse.

CRÉMÉZI, Sylvie. (1997). **La signature de la danse contemporaine**. Paris: Chiron.

D'AMELIO, Toni. (1998). **Vers une technique de la projection : une re-catégorisation des pas du ballet classique pour danseurs contemporains, mémoire de maîtrise en esthétiques, technologies et création artistique**. Paris: "études théâtrales et chorégraphiques", Université Paris 8 Saint-Denis.

DAVIDA, Dena. (1999). **Quelques notes de terrain d'une contacteuse – ethnographe**. In *Nouvelles de danse*, n° 38/39. Bruxelles: Contredanse.

DE GROOT, Pauline. (1997). **Conversation avec Pauline de Groot**. In *Nouvelles de danse*, n° 32/33. Bruxelles: Contredanse.

DELEUZE, G. (1992). **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34.

DELEUZE, G. (1983). **Cinema 1 – L'image-mouvement**. Paris: Minuit.

DELEUZE, G. (1990). **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense.

DELEUZE, G. (2006). **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal.

DELEUZE, Gilles. (1969). **Différence et répétition**. Paris: P.U.F.

DELEUZE, G. (1991). **Foucault**. São Paulo: Brasiliense.

DELEUZE, G. (1991a). **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas-SP: Papyrus.

DELEUZE, G. (2003). **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva.

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

DELEUZE, G. (1999). **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34.

DELEUZE, G. (1987). **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

DELEUZE, G. (2002). **Espinosa: filosofia prática**. (tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins). São Paulo: Escuta.

DELEUZE, G. e PARNET, Claire (1998). **Diálogos**. (tradução Eloisa Araújo Ribeiro). São Paulo: Editora Escuta.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1996). **Mil Platôs: vol 1**. São Paulo: Ed 34.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2002). **Mil Platôs: vol 4**. São Paulo: Ed 34.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1997). **Mil Platôs: vol 5**. São Paulo: Ed 34.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1996a). **Mil Platôs: vol 3**. São Paulo: Ed 34.

- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1992). **O que é filosofia**. São Paulo: Ed 34.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2004). **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DESCARTES, René. (1988). **Traité de l'homme**. OEuvres philosophiques, tome 1. Paris: Bordas.
- DESCARTES, René. (1999). **Discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- DESCARTES, René. (2000). **Regras para a direção do espírito**. São Paulo: Martin Claret.
- DESPRÉS, A. (1998). **Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique**. Thèse (dir. Michel Bernard). Université Paris VIII.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1990). **Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art**. Paris: Minuit.
- DUPUY, Dominique. (1989). **La danse du dedans**. In La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham, dir. L. Niclas. Paris: Armand Colin.
- DUPUY, Dominique. (1996). **L'avenir dure longtemps**. Age du corps, maturité de la danse. Alès: Le Cratère Théâtre.
- ESPINOSA, B. (1997). **Ética**. In Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural.
- FABBRI, Véronique. (2007). **Danse et philosophie: un pensée en construction**. Paris: L'Harmattan.
- FAURE, Sylvia. (2000). **Apprendre par corps: socio-anthropologie des techniques de danse**. Paris: la Dispute.
- FEBVRE, Michele. (1995). **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris, Editora Chiron.
- FONTAINE, Geisha. (2004). **Les danses du temps: recherches sur la notion de temps en danse contemporaine**. Paris: CND.
- FORSYTHE, William. (1999). **Observer le mouvement. Entretien avec William Forsythe**. Par Nik Haffner. In Nouvelles de danse, n° 40/41. Bruxelles: Contredanse.
- FREYDEFONT, Marcel. (2004). **Plateau souverain, sols fertiles**. In Boucris Luc, Freydefont Marcel (dir.), *Études théâtrales, Arts de la scène, scène des arts. Volume II. Limites, horizons, découvertes: mille plateaux*, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, n° 28/29.

GIL, José. (2001). **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água.

GIL, José. (1994a). **O espaço interior**. Lisboa: Editorial Presença.

GIL, José. (1994). **Monstros**. Lisboa: Quetzal.

GIL, José. (1995). **Corpo**. In: Enciclopédia Einaudi: soma/psique. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, v. 32.

GIL, José. (1997). **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GIL, José. (1989). **Le corps, l'image, l'espace**. In La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham, dir. L. Niclas. Paris: Armand Colin.

GIL, José. (1989a). **Le corps abstrait**. In La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham, dir. L. Niclas. Paris: Armand Colin.

GIL, José. (2000). **La danse, le corps, l'inconscient**. In Terrain n° 35. Paris: éd. du Patrimoine.

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

GIL, José. (1996). **A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D'Água.

GIL, José. (1988). **La danse naissance d'un mouvement de pensée**. Colloque Gestes de l'Histoire – influence de la danse organisé dans la "Carte blanche à Karine Saporta". Festival d'Avignon, p. 71-77.

GINOT, Isabelle. (2003). **Un lieu commun**. Adage 11, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne. Paris: Repères.

GODARD, Hubert. (1990). **A propos des théories d'analyse du mouvement**. In Marsyas n° 16.

GODARD, Hubert. (2001). **Gesto e percepção**. In PEREIRA, Roberto (Org.). Lições de dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade.

GOLDBERG, Roselee.(2001). **La performance du futurisme à nos jours**. Paris: Thames & Hudson.

GOUMARRE, Laurent. (2003). **Désobéissance et bricolage**. Bruxelles: Alternatives théâtrales.

GUATTARI, Felix. & ROLNIK, Suely. (1986). **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: ED. Vozes.

GUIGOU, Muriel. (2004). **La nouvelle danse française**. Paris: L'Harmattan.

HAAR, Michel. (2000). **A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras**. Rio de Janeiro: Difel.

HAMILTON, Julyen. (1997). **Conversation avec Julyen Hamilton**. In *Nouvelles de danse*, n° 32/33. Bruxelles: Contredanse.

HODGSON, John e PRESTON-DUNLOP, Valérie. (1991). **Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban**. Arles: Actes Sud.

HORST, Louis, RUSSEL, C. (1961). **Modern dance forms**. New York, Dance Horizons.

HOUGEE, Aart. (1997). **Conversation avec Aart Hougee**. In *Nouvelles de danse*, n° 32/33. Bruxelles: Contredanse.

JACQUES, Paola Berenstein. (2008). **Corpografias urbanas**. Acessado em 17 de dezembro de 2009, no <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq093/arq093_02.asp>.

JULIE, Perrin. (2005). **De l'espace corporel à l'espace public**. Tese de doutorado sob a direção de Philippe Tancelin. Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis. U.F.R. Arts, philosophie, esthétique.

KERKHOVE, Marienne Van. (1997). **O processo dramaturgico**. In *Dossiê de Dramaturgia*. Bruxelas, *Nouvelles de Danse*.

KUYPERS, Patrícia. (2001). **Introduction**. In *Nouvelles de danse*, n° 46/47. Bruxelles: Contredanse.

LAMARCHE-VADEL, Gaëtane. (1997). **La part commune**. In Younès Chris, Nys Philippe, Mangematin Michel (dir.), *L'Architecture au corps*; Bruxelles: Ousia.

LAPOUJADE, David. (2002). **O corpo que não agüenta mais**. In GADELHA, Sylvio (Org). *Nietzsche e Deleuze – que pode o corpo*. Ed. Relume Dumará, Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto.

LAUNAY, Isabelle. (1992). **Laban, ou l'expérience de danse**. In *La Revue d'Esthétique – La Danse*, n° 22. Paris: Jean-Michel Place.

LE BRETON, David. (2003). **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas-SP: Papirus.

LE BRETON, David. (2002). **La danse ou le questionnement par corps**. In *La danse, corps manifestes*. Lyon, Biennale de la danse. Dir. Stéphane Lebard. Lyon: Artha.

LE ROY, Xavier. (2002). **Partition pour une conférence-performance intitulée Produits de circonstances**. Paris: Art Press, número especial.

LEPKOFF, Daniel. (1999). **Le Contact Improvisation, ou: que se passe-t-il lorsque je concentre mon attention sur les sensations de gravité, sur la terre, et sur mon partenaire?** In Nouvelles de danse, n° 38/39. Bruxelles: Contredanse.

LESAGE, Benoit. (1993). **La danse – fondamental et universel: le corps (é)mouvant**. In Danse et pensée. Une autre scène pour la danse, colloque du Collège International de Philosophie. Paris: Germs.

LESSCHAEVE, Jacqueline. (1988). **Merce Cunningham, le danseur et la danse**. Paris: Pierre Belfond.

LINS, Daniel. (2009). **Nietzsche ou o elogio da beleza plástica**. In VI Simpósio Internacional Assim Falou Nietzsche: Nietzsche e as Ciências. Rio de Janeiro. UNIRIO, 17, 18 e 19 de novembro.

LINS, Daniel. (2003). **Prefácio**. In LE BRETON, David. Adeus ao corpo: antropologia e sociedade. Campinas-SP: Papyrus.

LINS, Daniel. (2009b). **A escrita rizomática**. In Revista Polichinelle, n° 10, Belém – PA / Palmas – TO.

LINS, Daniel. (2007). Org. **Nietzsche/Deleuze: imagem, literatura, educação**. Rio de Janeiro: Forense.

LINS, Daniel. (2004a). Org. **Nietzsche/Deleuze: arte e resistência**. Rio de Janeiro: Forense.

LINS, Daniel. (2004b). **Juízo e verdade em Deleuze**. São Paulo: Annablume.

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

LOUPPE, Laurence. (1998). **Avant propos, rendre lisible**. Alès: Le Cratère Théâtre.

LOUPPE, Laurence. (1998a). **Quelques visions dans le grand atelier**. In Nouvelles de danse, n° 36/37. Bruxelles: Contredanse.

LOUPPE, Laurence. (1994). **Etats de corps perdus: le voyage historique**. In Etats de corps. Revue Internationale de Psychanalyse n° 5, Paris : Erès.

LOUPPE, Laurence. (2000). **Corpos Híbridos**. In PEREIRA, Roberto (Org). Lições de dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade.

MALLARMÉ, Stéphane. (s/d). **Igitur, Divagations, Un coup de dés**. Paris: Poésie-Gallimard.

MARIN, Maguy. (1981). **May B**. Acessado em 22 de junho de 2008 no <<http://www.compagnie-maguy-marin.fr/pieces/mayb.html>>.

MARTIN, Jean-Clet. (1993). **Variations**. Paris: Payot & Rivages.

MARZANO, Michela. (2007). **Philosophie du corps**. Paris: Puf.

MATOS, Jean-Marc. (1999). **Danse avec technologie – le corps d'une utopie ou le corps d'un conflit?** In Nouvelles de danse, n° 40/41. Bruxelles: Contredanse.

MERLEAU-PONTY, M. (1975). **O olho e o espírito**. São Paulo: Editora Abril. (Os Pensadores).

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. (1998). **L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur**. Paris: CNRS Éditions.

NANCY, Jean-Luc. (2000). **De l'Ame, Corpus**. Paris: Métailié.

NANCY, Jean-Luc, MONNIER, Mathilde. (2001). **Dehors la danse**. Lyon: Rroz.

NELSON, Lisa. (2001). **A travers vos yeux**. In Nouvelles de danse, n° 48/49. Bruxelles: Contredanse.

NICOLAS, Bourriaud. (2001). **Esthétique relationnelle**. Dijon: Les presses du reel.

NIETZSCHE, Friedrich. (2000). **Assim falou Zaratustra – um livro para todos e para ninguém**. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

NOGUEZ, Dominique. (1992). **Si la danse est une pensée**. In & la danse. Paris: Jean-Michel Place.

NOVERRE, Jean-Georges. (1952). **Lettres sur la danse et les arts imitateurs**. Paris: Lieutier.

PAXTON, Steve. (1999). **Esquisse de techniques intérieures**. In Nouvelles de danse, n° 38/39. Bruxelles: Contredanse.

PAXTON, Steve. (1999a). **Chute, une transcription**. In Nouvelles de danse, n° 38/39. Bruxelles: Contredanse.

POELSTRA, Frans. (1997). **Conversation avec Frans Poelstra**. In Nouvelles de danse, n° 32/33. Bruxelles: Contredanse.

POUILLAUDE, Frédéric. (2004). **Scène et contemporaine**. In Rue Descartes n° 44 Penser la danse contemporaine. Paris: PUF.

PROST, Antoine. (1996). **Douze leçons sur l'histoire**. Paris: Éditions Du Seuil.

RAFFINOT, François. (2002). **A force de s'appuyer sur la barre on devient un homme du milieu**. Paris: Segquier Archimbaud.

RANCIÈRE, J. (2005). **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO/34.

ROCHAIS, A. (2003). **Repenser le corps: a partir de la pratique de danse contemporaine**. DEA de Philosophie (dir. Marlène Zarader). Ecole doctorale Langues, Littératures et Cultures: Université Paul Valéry, Montpellier III.

ROLNIK, Suely. (1989). **Cartografia Sentimental – Transformações contemporâneas do desejo**. 1ª ed. São Paulo: Editora Estação Liberdade.

ROBSON, Jacqueline. (1990). **L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)**, Paris: Bougé.

ROUSIER, Claire. (2002). **La danse en solo: une figure singulière de la modernité**. Paris: CND.

SAPORTA, Karine. (1996). **Impressions et notes diverses sur la question de l'espace**. Acessado em 19 de novembro de 2009, no <http://www.saporta-danse.com/ksaporta/Karine_Saporta.php?page=espace>.

SAPORTA, Karine. (1987). **Les nouvelles virtuosités**. In FEBVRE, Michele (Dir.). *La Danse au défi*. Montréal: Parachute.

SCHNEIDER, Pierre. (2001). **Petite histoire de l'infini en peinture**. Paris: Hazan.

SCHWARTZ, Elisabeth. (2002). **Les partenaires du solo**. In *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Paris: Centre National de la Danse.

SWEIGARD, Lulu. (1996). **Le mouvement imagine: un facilitateur idéokinétique**. In *Nouvelles de Danse n° 28*, Bruxelles: Contredanse.

TUCHERMAN, Ieda. (1999). **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega.

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

VALÉRY, Paul. (1996). **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago.

VINCENOT, Michel. (1999). **L'improvisation de la danse. Pertinence de la présence**. Alès: Le Cratère Théâtre.

WAVELET, Christophe. (1998). **Ici et maintenant, coalitions temporaires**. *Revue Mouvement*, Paris, n° 2, septembre/novembre.

WIGMAN, Mary. (1990). **Le langage de la danse**. Paris: Chiron.

WOLFZAHN, Felice. (1997). **Conversation avec Felice Wolfzahn**. In Nouvelles de danse, n° 32/33. Bruxelles: Contredanse.

ZAMBRANO, David. (1997). **Conversation avec David Zambrano**. In Nouvelles de danse, n° 32/33. Bruxelles: Contredanse.

ZOURABICHVILI, F. (1997). **Qu'est-ce qu'un devenir, pour Deleuze?** Lyon: Horlieu.

ZOURABICHVILI, F. (2004). **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

ZOURABICHVILI, François. (2000). **Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política)**. In ALLIEZ, Eric (org.). Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ACHCAR, Dalal. (1980). **Ballet: arte, técnica e interpretação**. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Artes Gráficas.

ALMEIDA, Marcus Vinícius Machado de. (2001). **A sagração da primavera ou a sagração de um corpo do artifício**. In PEREIRA, Roberto (Org.). Lições de dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade.

ALMEIDA, Marcus Vinícius Machado de, PEREIRA, Patrícia Gomes. (2000). **Da engenharia à arquitetura do movimento, do balé à dança contemporânea**. In CARDOSO, Liana da Silva (Org) et al. I Coletânea de artigo do departamento de arte corporal. Rio de Janeiro: Ed. Papel Virtual. (Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Ciências da Saúde. Escola de Educação Física e Desporto. Departamento de Arte Corporal).

ALMEIDA, Miguel. **Corpo presente**. (1996). In: ALMEIDA, Miguel (Org). Corpo presente, treze reflexões antropológicas sobre o corpo. Oeiras – Portugal, Celta.

ANSALDI, Marilena. (1994). **Atos: movimento na vida e no palco**. São Paulo: Maltese.

ARTAUD, Antonin. (1985). **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad.

ASSIS, Maria de. (1995). **Danças na cidade**. Lisboa: Printer.

BACHELARD, Gaston. (1988). **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes.

BARBA, Eugenio. (1994). **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec.

- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. (1995). **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas – SP: Hucitec.
- BATALHA, Ana Paula, XAREZ, Luís. (1999). **Sistemática da dança: projecto taxonômico**. Cruz Quebrada – Portugal: editora da Faculdade de Motricidade Humana – departamento de dança.
- CALFA, Maria Ignez de Souza. (2000). **A temática do corpo**. In CARDOSO, Liana da Silva (Org) et al. I coletânea de artigo do departamento de arte corporal. Rio de Janeiro: Ed. Papel Virtual. (Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Ciências da Saúde. Escola de Educação Física e Desporto. Departamento de Arte Corporal).
- CANTON, Kátia. (1994). **E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Ática.
- COHEN, Renato. (1989). **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva,
- COLOMÉ, Colomé. (1989). **El indiscreto encanto de la danza**. Madrid: Turner.
- CONNOR, Steven. (1996). **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola.
- CORDEIRO, Analívia. (1998). **Nota-anna: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método laban**. São Paulo: Annablume.
- COSTA, Mário. **Corpo e Redes**. (1997). In DOMINGUES, Diana (Org). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp.
- COSTA, Mário. (1995). **O sublime tecnológico**. São Paulo: Experimento.
- DANTAS, Mônica. (1999). **O enigma da dança**. Porto Alegre. Ed. Universidade/UFRGS.
- DOMINGUES, Diana (Org.). (1997). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- ECO, Umberto. (1997). **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva.
- FAZENDA, Maria. (1996). **Corpo naturalizado**. In: AMEIDA, Miguel (Org). Corpo Presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo. Oeiras – Portugal, Celta.
- FEITOSA, Charles. (2001). **Porque a filosofia esqueceu a dança?** In BARRENECHCEA, Miguel Angel (Org.) et. Al. Assim falou Nietzsche III: para uma filosofia do futuro. Rio de Janeiro, 7 Letras.
- FERNANDES, Ciane. (2000). **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações**. São Paulo, Hucitec.

FERNANDES, Ciane. (2002). **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume.

FOUCAULT, Michel. (1977). **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes.

FOUCAULT, Michel. (1990). **Microfísica do poder**. Organização, Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal.

FOUCAULT, Michel. (1998). **História da sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal.

FOUCAULT, Michel. (1992). **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes.

FRIDMAN, Luís. (2000). **Vertigens pós-modernas – configurações institucionais contemporâneas**. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

GARAUDY, Roger. (1980). **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GEHRES, Adriana de Faria. (2001). **Corpo-dança-educação na contemporaneidade ou da construção de corpos fractais**. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa – Faculdade de Motricidade Humana. (Tese de doutorado em motricidade humana - dança).

GLEICK, J. (1990). **Caos: a criação de uma nova ciência**. Rio de Janeiro, Campus.

GLUSBERG, Jorge. (1987). **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva.

GRAHAM, Martha. (1993). **Uma autobiografia - memória do sangue**. São Paulo: Siciliano.

GREINER, Christine. (2008). **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume.

GREINER, Christine. (1998). **Butô: pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras.

GREINER, Christine. (1999). **A cultura e as novas dramaturgias do corpo que dança**. Cadernos do GIPE, (8): 50-61.

GREINER, Christine, AMORIM, Claudia. (Org.). (2003). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume.

GUATTARI, Felix. (1992). **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed 34.

HANNA, Judith Lynne. (1999). **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco.

HELDEN, Maria Waleska Van, FREIRA, Ana Luiza Gonçalves. (2002). **Anais do Condança: qual o futuro da dança**. Porto Alegre: Movimento.

- JEUDY, Henri-Pierre. (2002). **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade.
- KANT, I. (1989). **Crítica da razão pura**. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- KATZ, Helena. (1999). **O coreógrafo como DJ**. In PEREIRA, Roberto (Org). Lições de dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade.
- KATZ, Helena. (1994). **Um dois três: a dança é o pensamento do corpo**. São Paulo: PUC – SP. (Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica).
- LABAN, Rudolf. (1990). **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone.
- LABAN, Rudolf. (1978). **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus.
- LANGER, Susanne K. (1980). **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva.
- LAUNAY, Isabelle. (2003). **O dom do gesto**. In GREINER, Christine, AMORIM, Claudia. (Org.). Leituras do corpo. São Paulo: Annablume.
- LE BRETON, David. (2006). **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes.
- LE MOAL, Philippe. (1999). **Dictionnaire de la danse**. Paris: Larousse.
- LINS, Daniel. (1999). **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- MACARA, Ana (Org.). (1998). **Continents em movimento: novas tendências no ensino da dança**. Oeiras – Portugal: editora da Faculdade de Motricidade Humana – departamento de dança.
- MACHADO, Roberto. (1990). **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- MANDELBROT, B. (1998). **Objetos fractais: forma, acaso e dimensão**. Lisboa: Gradiva.
- MAUSS, Marcel. (1974). **As técnicas corporais – sociologia e antropologia**. São Paulo, EPU – EDUSP, v.2.
- MENDES, Miriam Garcia. (1985). **A dança**. São Paulo: Ática.
- MEYER, Sandra. (2002). **Os corpos que dançam na contemporaneidade**. Florianópolis: UDESC, Revista Nupeart, v. 1, n. 1.
- MEYER, Sandra. (2009). Org. et. Al. **Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?** Joinville: Letradágua.
- MEYER, Sandra. (2008). Org. et. Al. **Seminários de dança: historias em movimento: biografias e registros em dança**. Caxias do Sul: Lorigraf.
- MIRANDA, Regina. (2000). **Dança e tecnologia**. In: PEREIRA, Roberto (Org). Lições de dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- MONTEIRO, Marianna. (1998). **Noverre: cartas sobre a dança**. São Paulo: Edusp.

- MONTEIRO, Marianna. (1999). **Balé, tradição e ruptura**. In : PEREIRA, Roberto (Org). Lições de dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1992). **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras.
- NORA, Sigrid. (2004). **Húmus 1**. Caxias do Sul: Lorigraf.
- NORA, Sigrid. (2007). **Húmus 2**. Caxias do Sul: Lorigraf.
- NORA, Sigrid. (2007). **Húmus 3**. Caxias do Sul: Lorigraf.
- PARENTE, André (Org.). (1993). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- PASI, Mario. (1991). **A dança e o bailado: guia histórico das origens a Béjart**. Lisboa: Editorial Caminho.
- PELBART, Peter Pál. (2007). **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva.
- PELBART, Peter Pál. (2000). **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras.
- PELBART, Peter Pál. (1999). **Deleuze, um pensador intempestivo**. In GADELHA, Sylvio (Org.). Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- PELBART, Peter Pál. (2003). **O corpo do Informe**. In GREINER, Christine, AMORIM, Claudia. (Org.). Leituras do corpo. São Paulo: Annablume.
- PELBART, Peter Pál. (2003). **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras.
- PEREIRA, Carmem C. Gadelha. (2002). **Corpora: investigação sobre a poética do espetáculo**. Rio de Janeiro: UFRJ. (Tese de doutorado em Comunicação e Cultura).
- PORTINARI, Maribel. (1989). **História da Dança**. Rio de Janeiro, Nova fronteira.
- PRIMO, Rosa. (2006). **A dança possível: as ligações do corpo numa cena**. Fortaleza: Expressão Gráfica.
- RAJCHMAN, John. (2002). **As Ligações de Deleuze**. Lisboa: Temas e Debates.
- RAJCHMAN, John. (2000). **Existe uma inteligência do virtual?** In ALLIEZ, Eric (org.). Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34.
- RIBEIRO, Antônio Pinto. (1997). **Por exemplo a cadeira: ensaio sobre as artes do corpo**. Lisboa: Edições Cotovia.
- RIBEIRO, Antônio Pinto. (1994). **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Vega.

- RIBEIRO, Antônio Pinto. (1997). **Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica**. Lisboa: Edições Cosmos.
- RODRIGUES, José Carlos. (1979). **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro, Achiamé.
- RODRIGUES, José Carlos. (1999). **O corpo na história**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.
- ROUSIER, Claire. (2001). **Oskar Schlemmer: l'homme et la figure d'art**. Paris: CND.
- ROUSIER, Claire. (2005). **Anthropologie de la danse: gênese et construction**. Paris: CND.
- SANT'ANA, Denise Bernuzzi de (Org.). (1995). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade.
- SANT'ANA, Denise Bernuzzi de. (1993). **Corpo e História**. In: Cadernos de Subjetividade do programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo, v.1, n.1, p. 243-266.
- SANT'ANA, Denise Bernuzzi de. (2002). **Transformações do corpo: controle de si e uso dos prazeres**. In: ORLANDI, Luiz B. Lacerda (Org.) et al. *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A.
- SASPORTES, José. (1983). **Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- SERVOS, Nobert. (1987). **Le corps est une fabrique d'émotions**. In FEBVRE, Michele (Dir.). *La Danse au défi*. Montréal: Parachute.
- SIBILIA, Paula. (2002). **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- SILVA, Ignácio Assis (Org.). (1996). **Corpo e sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. (2000). **Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- SIMONDON, Gilbert. (1998). **Sobre a tecno-estética: carta a Jacques Derrida**. In ARAÚJO, Hermetes Reis de (Org.) et. Al. *Tecnociência e cultura: ensaio sobre o tempo presente*. São Paulo, Estação Liberdade.
- SOARES, Carmem (Org.). (2001). **Corpo e história**. Campinas – SP: Autores Associados.
- STUART, Izabel. (1999). **A experiência do Judson Dance Theater**. In ROBERTO, Pereira. (Org.). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade.

TÉRCIO, Daniel (Org.). (1999). **Continentes em movimento: o encontro de culturas na história da dança**. Oeiras – Portugal: editora da Faculdade de Motricidade Humana – departamento de dança.

VAZ, Paulo. (1999). **Corpo e risco**. In VILLAÇA, Nízia (Org) et al. Que corpo é esse? Rio de Janeiro: Mauad.

VIANNA, Klauss. (1990). **A dança**. São Paulo: Siciliano.

VILLAÇA, Nízia (Org.). (1999). **Que corpo é esse?** Rio de Janeiro: Mauad.

VILLAÇA, Nízia. (1998). **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco.

VILELA, Eugénia. (1998). **Do corpo equívoco. Reflexões sobre a verdade e a educação nas narrativas epistemológicas da modernidade**. Braga – Portugal: Ângelus Novus.

VIRILIO, Paul.(1996). **A arte do motor**. São Paulo: Estação Liberdade.

OUTRAS FONTES

BRITTO, Fabiana. Interação e transformação – atrações internacionais das mostras, as obras de Jérôme Bel, Thomas Lehmen e Felix Ruckert desarticulam, cada um à sua maneira, a sociedade de consumo de arte. **Revista Bravo**. São Paulo: Editora D'Avila Ltda, ano 6, nº 62, p. 122, novembro 2002.

GIL, José. O corpo do bailarino. **Revista Contracampo**, publicada pela Universidade Federal Fluminense, no Instituto de Arte e Comunicação Social , do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação. Niterói – RJ: Editores: Afonso Henriques de Guimarães Neto e Simone Pereira de Sá, nº 5, p. 7-19, julho/dezembro 2000.

KATZ, Helena. Em dança, materialidade do corpo é o limite. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 30 abr. 1995. Caderno 2, p. D7.

Manifesto for an European performance policy. In Maska. *Performing Arts Journal*, Ljubljana, vol. XVIII, nº 74-75, spring 2002, p. 72.

MARTINS, Ana Cecília. Coreografias no limiar do risco. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29 de agost. 2001. Caderno B.

Nouvelles de danse. Bruxelles: ed. Contredanse, printemps, n. 31, dossier "Danse et Dramaturgie", 1997.