

Cena 9

Dossiê Dança em Desdobramentos

PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
INSTITUTO DE ARTES | DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

CONEXÕES

UTOPIA E OUTROS LUGARES DO CORPO

Tradução de Mônica Dantas¹

Este artigo resulta da conjugação, ligeiramente modificada, de dois artigos publicados anteriormente: *Anatomie d'un projet* (2007) e *Utopie et autres lieux du corps* (2010). Visando a clareza e o respeito aos propósitos deste artigo, decidiu-se manter integralmente o título do primeiro artigo.

Andrée Martin

*Doutora em Estética pela Universidade da Sorbonne.
Professora na Universidade do Quebec em Montreal.*

UTOPIA E OUTROS LUGARES
DO CORPO

¹ *Doutorado pela Universidade do Québec, em Montréal, Canadá (2008). Professora Adj. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

RESUMO: Este artigo é uma reflexão livre sobre o corpo dançante, através do trabalho de pesquisa e de criação realizado dentro do *Abecedário do corpo dançante*. O projeto do *Abecedário* é apresentado na sua dinâmica relacional, enquanto o trabalho do corpo é abordado nas suas ligações com as palavras, o texto e a personalidade do bailarino, mas também na sua realidade (limite?) gravitária. Além disso, a multiplicidade e a complexidade do corpo dançante são iluminadas e perspectivadas através dos conceitos deleuzianos de *devir* e *alteridade*. Após ter convocado Nancy, Louppe, Didi-Huberman, Godard, Nouss, Pouillaude, Steiner, Anzieu, Cauquelin, Desprès, Schulmann e Foucault como suportes, o artigo traz, para sua conclusão, a dimensão utópica do corpo dançante, um corpo que não existe, mas que o bailarino sente prazer em fazer existir.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo Dançante; Processos de Criação; Devir; Alteridade.

ABSTRACT: This study is a free reflection on the dancing body, by means of the research and creation work carried out in the *Abecedário do corpo dançante*. The project of *Abecedário* is presented in its relational dynamics, whereas the body work is approached in its connections with the words, the text, and the dancer's personality, but also in its gravitating (limit?) reality. Besides, the multiplicity and complexity of the dancing body are illuminated and put into perspective by means of the Deleuzian concepts of *becoming* and *otherness*. After having convoked Nancy, Louppe, Didi-Huberman, Godard, Nouss, Pouillaude, Steiner, Anzieu, Cauquelin, Desprès, Schulmann and Foucault as supports, the study, for its conclusion, brings the utopian dimension of the dancing body – a body that does not exist, but that the dancer is pleased to make it exist.

KEYWORDS: Dancing Body; Creative Process; Becoming; Otherness.

ANATOMIA DE UM PROJETO. PRIMEIRO TEMPO

“Houve o cosmos, o mundo dos locais destinados (repartidos, rateados?), os lugares concedidos pelos deuses e para os deuses. Houve res extensa, cartografia natural dos espaços infinitos e de seu senhor, o engenheiro conquistador, lugar-tenente dos deuses desaparecidos. Vem agora o mundus corpus, o mundo como o povoamento em proliferação dos lugares (do) corpo” (NANCY, 2000, p. 36).

Em janeiro de 2005, iniciei um projeto de fôlego, no cruzamento entre a pesquisa e a criação em dança, que intitulei, de maneira pouco inocente, *Abecedário do corpo dançante*. Ele se apresenta, nem mais nem menos, como um duplo trabalho de reflexão e de criação sobre o corpo dançante elaborado a

partir das vinte e seis letras do alfabeto. Cada uma das vinte e seis letras é acompanhada de um conceito que permite interrogar, através do corpo, das palavras (texto) e do movimento, os múltiplos aspectos do corpo dançante. Cada um dos termos escolhidos — **A-action** (ação); **B-blessure** (lesão); **C-chute** (queda); **D-dressage** (adestramento); **E-expression** (expressão); **F-faille** (falha)², etc — serve como estímulo para a criação de performances que duram de trinta a sessenta minutos e que visam explorar diversas camadas (íntima, social, política, estética, histórica e artística) do corpo do bailarino. Simultaneamente reflexão teórica e performance dançada, o *Abecedário do corpo dançante* propõe-se tanto a teorizar sobre o corpo dançante e a pluralidade de conceitos que o sustenta — corpo técnico, expressivo, objeto/obra de arte, microfísica do poder e tecnologias de si (Foucault), *habitus* de corpo (Bourdieu), soma-estética (Shusterman), etc. —quanto a coreografá-lo e encená-lo.

Correspondendo, cada uma, a uma seção autônoma do *Abecedário*, as letras/termos suscitam uma reflexão teórica (sob a forma de ensaio) que evidencia práticas, hábitos e costumes, técnicas, pontos de vista e conceitos sobre o corpo dançante. Os vinte e seis ensaios dão lugar, simultaneamente, à criação de performances cênicas, na qual interagem o corpo, a dança e o texto, recitado por uma leitora presente em cena. Aqui, o corpo entra diretamente em ressonância com a reflexão teórica (e vice-versa), num jogo evidente de vai-e-vem entre as palavras e os gestos, o texto e o corpos em ação. De mais a mais, com a presença do corpo em movimento, não procuramos demonstrar nada, mas sim utilizar outros modos de expressão e de comunicação, outros saberes (saberes intuitivos, criativos e corporais do bailarino) a fim de tocar, de se aproximar da multiplicidade que caracteriza o corpo dançante, que se estende para além das palavras e engloba a presença do próprio corpo.

OS CORPOS

² Em português, o abecedário não seguiria, evidentemente, a mesma ordem que em francês; assim, traduzimos literalmente os conceitos que correspondem às letras em francês: **A-action** (ação); **B-blessure** (lesão); **C-chute** (queda); **D-dressage** (adestramento); **E-expression** (expressão); **F-faille** (falha) (Nota do tradutor).

Que fazem os corpos no *Abecedário*? Dançam. Por sua simples presença, eles exprimem a complexidade, a pluralidade e a sensualidade do corpo dançante em si — pele, carne, ossos e indivíduo misturados — sua presença e seu poder de sedução, sua sensibilidade, sua expressividade. Mais ainda, eles se exprimem eles mesmos, se representam, nem mais, nem menos, enquanto dançam. Trata-se, então, de procurar e de colocar em cena não mais a verdade do corpo, mas sim suas verdades. Falar com e através dele, jamais sem sua presença. Submeter o corpo à questão, explorá-lo, interrogá-lo, tanto na sua tecnicidade instituída e incorporada quanto na sua espontaneidade, sua dimensão intuitiva e sua capacidade de se colocar em representação, a interpretar tanto quanto a se interpretar. Mostrar o que se vê e se percebe sob nossos olhos, em nossos corpos e nos dos bailarinos.

No *Abecedário*, o corpo está lá, em cena, para presentificar o que ele é, presentificar sua multiplicidade ontológica, apresentar sua fisicalidade, suas sensações, sua expressividade, sua interioridade e seu imaginário corporal, como matérias não somente a ver e a apreciar, mas também a estudar, analisar e investigar. No *Abecedário*, o corpo não se limita a uma arquitetura dada, nem a um “volume fechado no qual a epiderme seria o último contorno” (LOUPPE, 1997, p. 67). Ele toca e explora tanto a *tekhnê* grega, a técnica, o famoso saber-fazer do corpo, que a *peira*, a experiência propriamente dita deste, seu saber-ser — saber anacrônico e seguindo inconsciente, como sublinha Georges Didi-Huberman (2006) em *Le danseur des solitudes*. Um trabalho longo — improvisado ou coreografado quase instantaneamente — todo em nuances e sutilezas, qualidades e tonalidades, entre estímulo, tensão e relaxamento do corpo, de suas posturas e dos gestos que o modulam.

Assim, é questão de corpos no *Abecedário*, tanto quanto de volumes, de planos, de curvas, de linhas, de texturas, de dinâmicas, de abandonos, de jogos, de dons de si — dons do corpo e do pensamento — e de trajetos que, deles mesmos, correm, param e repartem, não parando de iniciar um gesto, de adotar uma atitude, de afirmar uma postura. Corpos, masculinos e femininos, sensíveis, invariavelmente ajustados a sua realidade anátomo-fisiológica. Corpos tidos como objeto da dança, mas também como sujeitos do *Abecedário*, jogos humanos tanto quanto corporais, entre história e memória,

individual e coletiva.

O REENCONTRO DO DITO E DO DANÇADO

Qual é o lugar do corpo quando as palavras, o texto e o pensamento discursivo invadem uma parte do espaço mental e do imaginário do espectador? Em sua globalidade, o *Abecedário* se oferece não somente à visão e à compreensão, mas também à percepção e à reflexão. Ele cria uma dinâmica incessante, num tramar e destramar do sentido do texto, dos corpos, da dança e do movimento. Um vai e vem contínuo entre um projeto do pensamento e da matéria corporal, entre um pensamento da matéria corporal e uma corporeidade da matéria pensada. Interrogação do discurso pelo corpo e do corpo pelo discurso. Duplo alimento, dupla cultura, duplo diálogo, esse das palavras (a palavra colocada no texto) e da corporeidade dançante.

No *Abecedário*, as vias se desenham, os caminhos se traçam e se cruzam, uma circulação se estabelece entre o ouvido e o olhar, as palavras e os corpos. O dito e o dançado dialogam, se procuram e se observam mutuamente. Abertura dos corpos às palavras e respostas destas aos corpos. Performatizar a teoria e refletir através e com o corpo.

Aqui, tanto o corpo quanto o texto interrogam e orientam nosso olhar, nossa percepção e nossos pressupostos sobre o corpo dançante. A arte do corpo dançante faz existir o espaço e o tempo da leitura, dando-lhe volume e carne. Os corpos se encarnam em uma espécie de investigação física das palavras e do texto, para além da ilustração literal. Incorporação do dito pelos corpos dançantes, mas também pontuação, injunção, ordenação e suplantação. Há um prazer e uma revelação evidentes neste encontro entre o texto e a dança, as palavras e os corpos, nesta ideia de uma corporeidade atravessada pela linguagem. Os corpos são ações tanto como a ação prende corpo por meio e através das palavras, dos gestos, da dança. É possível falar de um investimento físico, dinâmico, carnal e motor das palavras e do texto.

Assim, no *Abecedário*, os corpos estão tanto no texto quanto completamente alheios a ele. Os corpos prescrevem suas regras e desposam

suas restrições, enquanto as palavras reclamam, elas também, suas regras, aceitando, ao mesmo tempo, seus limites. Duas entidades, duas modalidades, que se revelam, se prolongam, se articulam uma à outra, uma na outra. “Então a interpretação é possível, pois não há transparência da visão, mas utilização de uma imagem para falar de uma outra; então é útil a interpretação, pois permite que se prepare para um evento que não é imediato” (FOUCAULT, 1984, p. 24), mas mais do que imediato.

O *Abecedário* é, com efeito, um evento do presente, no qual todas as partes se investem. Se a presença do corpo é o seu diferencial, é a coabitação do corpo e das palavras que torna o *Abecedário* significativo. E é esta mesma coabitação que fornece às palavras todo seu valor, e lhes concede uma capacidade maior para escavar e revelar o corpo dançante. Trabalho de ressonância numa zona de passagem onde se atualizam, sem cessar, o reencontro do corporal, do dançado, do reflexivo e do discursivo, numa espiral de sentidos, um rizoma onde todos os elementos podem ser vistos como pontos de apoio, lugares de ancoragem, nos quais todos os componentes participam ativamente do *Abecedário*. Trabalho de sobreposições de proposições, expressões, sentidos e sensações, jogo espiralado de percepções, ao mesmo tempo incorporação do discurso e exposição do corpo ao discurso. O interesse se encontra, incontestavelmente, entre os dois, onde o jogo da retórica das palavras se articula àquele outro, feito de pele, de sangue e sopro, de corpos em movimento. Assim, o texto se diverte trabalhando os corpos, ao mesmo tempo em que os corpos se dedicam a provocar o texto. Dinâmica do diálogo e da desordem. O corpo torna-se matéria reflexiva, pensamento em movimento e os gestos, um jogo de articulações de ideias no corpo. Circulações de ações, do corpo e do discurso, vai e vem, ida e volta, reviravolta, retorno, desterritorialização/reterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1991). O *Abecedário* evolui assim num terceiro espaço (ROUX, 2007) entre as disciplinas, mas também entre dança e performance, espetáculo e conferência, prática corporal e prática reflexiva, e, é claro, entre pesquisa e criação.

O que não pode ser dito pelas palavras, o corpo se engaja a encarná-lo, a dar-lhe vida. Não é nem mais nem menos do que a questão deleuziana “o

que pode um corpo?” que se atualiza no *Abecedário*. Onde o pensamento discursivo e reflexivo encontra seus limites, o corpo se articula e múltiplos saberes corporais, mas também intuitivos e cinestésicos, de ações e de práticas se desenvolvem e se encarnam. Multiplicação das proposições que fazem emergir a obra entre caos, sensação, impressão, aparecimento, revelação, reação — direta ou indireta — sentimento, distanciamento, decisão, estrutura, recepção, retorno; para o espectador, isso é quase óbvio.

A sua maneira e de maneira própria, o *Abecedário* se regozija em filosofar e dissertar através do corpo; memória, carne e experiências todas misturadas. O lugar do corpo reencontra, nem mais nem menos, em pleno tormento, o do pensamento, para assim criar uma abertura a uma potência infinita de sentidos, permitindo tanto entender quanto ver a pluralidade prismática, rizomática do corpo dançante em toda sua beleza e em toda sua complexidade. “[...] o rizoma é precisamente este espaço que permite estar na profundidade e na superfície simultaneamente, só e múltiplo ao mesmo tempo, só na multiplicidade e múltiplo sem tornar-se massa, família, organograma, trupe ou corpo de baile” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 32).

A LEITORA

Parafraseando Julie Perrin e Barbara Formis, no *Abecedário*, mesmo a leitura não se faz apartada. “O texto prescreve sua regra, seus limites” (PERRIN; FORMIS, 2007), dá o tom. Para que a proposição seja completa, é preciso, inevitavelmente, que o corpo da leitora ocupe seu lugar na cena e que sua voz e seus gestos se ajustem. Texturas se liberam, um ritmo se instala, cores e uma atitude se impõem, uma postura corporal toma lugar. Postura, posicionamento, texto e palavra se ajustam um ao outro.

O corpo da leitora no *Abecedário* não é neutro. E nem pode sê-lo. E nem quer sê-lo. A leitora adota voluntariamente uma postura mental e corporal. O trabalho do corpo também aparece aqui, na presença física e expressiva da leitora, corpo pós-moderno da dança por excelência, um corpo que não dança, ou que não dança mais, corpo cotidiano em atitudes cotidianas. Há,

intencionalmente, no *Abecedário*, um ponto de vista. E um prazer certo em assumi-lo, em expressá-lo, colocá-lo na cena e no corpo. Ler torna-se aqui (como em toda circunstância) um ato gestual, uma realidade corporal e intelectual. Assim, a leitora dá corpo a sua voz, faz dela “o corpo do outro” (PERRIN; FORMIS, 2007). Ela responde, desse modo, à questão: Que fazem o texto e a leitora em cena ao lado do corpo e da dança, do corpo dançante? Não há passividade, mas sim atividade, participação completa, o corpo em cena em situação de leitura, às vezes diretamente direcionada para o público, podendo implicar em inclusão metafórica, imaginativa e associativa do mesmo.

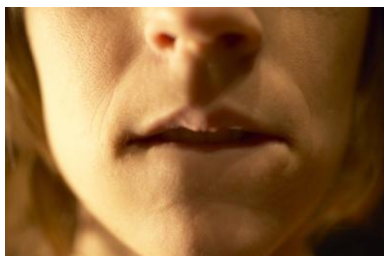


Fotógrafo: Dominique Malaterre

Na foto: Judith Lessard-Bérubé



Legenda das fotos: Não há uma só atitude postural, gesto, corpo ou modalidade de movimento que não seja interrogado no *Abecedário*. Não há questão ruim ou falsa questão. O corpo passou pelo crivo da teoria e da prática, para que todas as forças e todas as sutilezas pudessem ser melhor conhecidas e apreciadas.



CORPOS, QUE CORPOS? SEGUNDO TEMPO

“Que outro, no mundo, conhece alguma coisa como ‘o corpo’? É o produto mais tardio, o mais longamente decantado, refinado, desmontando e remontado de nossa velha cultura. Se

o ocidente é uma queda, como quer o seu nome, o corpo é o último peso, a extremidade do peso que bascula nessa queda. O corpo é a força da gravidade. As leis da gravitação concernem o corpo no espaço” (NANCY, 2000, p. 9-10).

De fato, no *Abecedário*, é a presença do corpo, “formidável instrumento de conhecimento e de sensação” (LOUPPE, 1997, p. 61) que faz a diferença. Corpo de músculo e de carne, sede de sua organização motora. Mas também corpos metafóricos e imaginários, corpos de sentidos, de sensação e de percepção, que, como sublinha Merleau-Ponty, atravessam o mundo, tornando-o possível, dando-lhe textura e realidade. Corpos de bailarinos, às vezes leves, relaxados, quase distraídos, às vezes quase imóveis, às vezes incrivelmente virtuosos, ágeis, nervosos, rápidos e articulados; jogo de grandes voos tanto quanto de micromovimentos. Corpos, sempre ligados ao ambiente e submetidos à gravidade, vestidos ou parcialmente desnudos, de acordo com as necessidade e com a letra de que se trata.

O corpo, no *Abecedário*, constitui-se então em um lugar de experiência e de experimentação extremamente vivo, mutante e fugidio³. Sempre em algum lugar onde menos se espera, inacreditavelmente variável, simultaneamente temporal e atemporal, sólido, fluido e muscular, às vezes impalpável e improvável. Terreno fértil de saberes; saber-fazer e sabe-ser, com certeza, mas também saber-existir, saber-interpretar, saber-procurar, saber (se) interrogar. Um, ou melhor, vários corpos, perscrutados por todas as partes, de A até Z, às vezes orgânicos e exprimíveis, estruturados e desordenados. Corpo reflexivo e refletido, onde a letra, a palavra, o discurso se colocam ao lado do corpo e do gesto, mas sem nunca os suplantarem (pois este não é o objetivo). Corpo invariavelmente mixado — misturado com prazer, superposto, justaposto, orientado, atravessado por outros tipos de corpos, mas também por objetos e acessórios, luzes, som, imagens (às vezes, mas nem sempre), pela música e pelo texto; muito texto. Enunciado então, ao mesmo tempo em que elabora sua própria enunciação, reafirmando assim sua autonomia preciosamente adquirida

³ Se, desde o início, constitui-se um terreno infinito de reflexão — que continua a se constituir, sem dúvida — rapidamente nos damos conta de que o trabalho do corpo seria a via de entrada para que esse projeto se realizasse na confluência entre a teoria e a prática, a pesquisa e a criação. Através deste trabalho é que seria possível nos aproximarmos verdadeira e concretamente do corpo dançante, de ficarmos mais próximos de sua realidade e de seus paradoxos, jamais negligenciando o inacreditável aporte, rico em desdobramentos, do pensamento teórico e reflexivo sobre ele.

ao longo de sua história.

Corpo trabalhado, atravessado por uma pluralidade de abordagens corporais e teóricas, atravessado por técnicas, pensamentos, ações... sempre com o objetivo de fazer alguma coisa; mas algo que não seja uma forma, ao menos não realmente — alguma coisa que não decorra de uma identidade fixa e completamente definida. Um *corpo fluido*, um *corpo movimento*, *movente*, apresentado e descrito como tal, que não cessa de reafirmar sua ligação com os conceitos deleuzianos de devir e de alteridade. “Uma operação de ruptura permanente, um questionamento constantemente reconduzido, uma inquietude, uma vigilância que obriga a nunca ficar no mesmo lugar, a nunca sucumbir à certeza. Pensar de outro modo para pensá-lo diferentemente” (NOUSS; LAPLANTINE, 2001, p. 54). Não poderíamos, visivelmente, trabalhar de outro modo que a partir de um pensamento do corpo que nos escapa. Um pensamento, como “um tecido frágil, que tende a se desfazer se nós o auscultarmos de muito perto e cuja consistência se aproxima precisamente da fluidez” (CAUQUELIN, 2006, p. 8). Creio que é isso, sobretudo, que nos estimula e que mais nos agrada.

E enfim, um corpo considerado não somente como pura experimentação na sala de ensaio, mas também confrontado a sua própria formatação e às possibilidades e limites do estar em cena. E, igualmente, um corpo confrontado aos acasos da composição, da organização espacial e temporal do lugar — real ou fictício — da cena. Nós o escolhemos e o desejamos assim. Para nós, importa que o corpo dançante encontre sua realização numa proposição finita, concebida como tal. Que ele encontre sua realização no seu confronto com o espectador; que ele se complete apresentando sua face ao mundo, se podemos assim dizê-lo. Que ele encontre seu sentido (último?) e sua completude. Do mesmo modo que precisávamos da presença em carne e em movimento do corpo para realmente poder pensar e falar do corpo dançante, numa dialética entre o fazer e o dizer, não poderíamos nos debruçar sobre o corpo dançante sem a participação ativa do espectador, apelando a sua sensibilidade e a sua própria gramática, quer dizer, “à organização articulada da percepção, da reflexão e da experiência, a estrutura nervosa da consciência quando ela comunica com si própria e como os outros” (STEINER, 2001, p.

14). Última fase do processo criador segundo Anzieu (1981), seu famoso “produzir a obra para o exterior” (p. 127) e fase do amor e do dom em Sibony (2005). Apresentar uma proposição completa, reencontrar o público para dizer as coisas de maneira mais simples, seria, para nós, o verdadeiro modo de abarcar o corpo dançante; ou, ao menos, de tentar fazê-lo. Corpo dançante entre o fazer e o apresentar, o representar “encontrando na forma do objeto o veículo mais ou menos adequado (mas, ainda assim, o veículo) de sua divulgação e reativação futura” (POUILLAUDE, 2009, p. 27). Uma ação que é testemunha, sem contestação, do desejo secreto e legítimo de reificação de todos que atuam com dança.

PERSONALIDADE(S)

Como todo corpo dançante, o corpo no *Abecedário* evolui com e através do corpo dos intérpretes que o portam, que lhe dão vida e forma; encarnação singular que traz consigo o colorido e a textura de uma personalidade, de uma morfologia e de uma fisionomia, de uma maneira de ser, de fazer e de pensar a dança, mas também porta uma infinidade de desejos, um grande domínio e alguns defeitos. Um corpo que não é genérico, mas sim carnal, pessoal. Um corpo dançante escolhido através de milhares de outros corpos dançantes⁴, para encarnar as forças e as falhas, para procurar a pluralidade do sentido e dos sentidos, explorar a infinidade de formas e sensações, entre grandezas e misérias, belezas, folias e paradoxos. Por isso, ele também é, de início, misturado/mixado; misturado/mixado à pessoa que dá corpo ao *Abecedário*. Pois, como afirma Nathalie Schulmann, um bailarino sozinho, isso não existe (SCHULMANN, 2005, p. 2).

Do mesmo modo, não há um só gesto do bailarino (mesmo mínimo) que não seja, conscientemente ou não, pensado, analisado, detalhado e, de certo modo, recomposto. Isso pode ocorrer no surgimento da ação, na sua

⁴ No *Abecedário*, trata-se, por princípio, de intérpretes e colaboradores: Judith Lessard-Bérubé et Nicolas Filion, puis par la suite de Johanna Bienaise, Catherine Gaudet, Caterina Farina, Caroline Gravel, Ariane Boulet, Jade Marquis et Sarah Dell’Ava et Manon Levac.

conclusão ou no instante mesmo de sua realização, como na improvisação. Um pouco mais rápido ou mais lento, mais à direita ou à esquerda, mais vivo, mais suave, mais brando ou menos seco, mais claro ou mais impreciso, mais fluido e assim sucessivamente. O corpo é trabalhado como uma massa, uma matéria óssea, muscular e nervosa, mas também profundamente humana, carnal, emotiva, espiritual (mística para alguns), afetada como todo ser pela vida, pela história e seu curso.

Conjugando no plural seus desejos, seus fantasmas e suas capacidades, dinâmicas corporais, relacionais e pulsionais, o bailarino é atravessado por uma quantidade de paradoxos. Procurando o natural e o autêntico como o animal procura seu alimento e sua segurança, mas encontrando, seguidas vezes, na formatação e no controle do corpo, sua via de salvação.

Entre corpo concreto e emanção mais sutil de intenções internas específicas, o bailarino hesita: ele duvida da confiança que pode ter no funcionamento de seu corpo e pressente a impossibilidade de confiar plenamente nas experiências que atravessa. Ele deve simultaneamente se apoiar sobre o modelo objetivo de um corpo anatômico e dissolver esse conhecimento abstrato aceitando a instabilidade do momento vivido. A escolha e a integração de modalidades expressivas são limitantes: longe da calma dos saberes adquiridos, ele está sempre vivendo o instante (SCHULMANN, 2005, p. 7).

Dúvida, incerteza, realização e abandono. Mas além da codificação da técnica, o que se procura e o que se trabalha especificamente? Como isto é trabalhado? Qual(is) caminho(s) os bailarinos e coreógrafos escolhem para atingir o que procuram com tanto ardor e suor?

Parece que a personalidade e a unicidade do bailarino se revelariam mais intensamente através de seu próprio peso, de sua própria organização gravitária. Nem tanto pela(s) sua(s) intenção(ões) expressiva(s), mas pela maneira pela qual ele aborda e abarca o movimento e o mundo com o seu corpo. Hubert Godard lançou, a partir dessa via de reflexão, os fundamentos de seu pensamento sobre a dança e assim revolucionou a análise, o ensino e as práticas em dança; ao lado ou seguindo Halprin, Reiner, Grotowski, Barba, Barbier, e com imenso aporte de todo o campo da educação somática. Segundo ele, o bailarino encontra os elementos fundadores de sua dança na

memória gravitária e no diálogo tônico; é no pré-movimento que acontece uma grande parte do trabalho sutil da presença e da expressividade do bailarino.

Retorna-se forçosamente ao mistério do que se passa antes do movimento: qual imagem do corpo (ligada à plasticidade?), qual geografia, qual história? E, sobretudo, qual intensidade? O pré-movimento é uma zona vazia, sem deslocamento, sem atividade segmentar. E, no entanto, tudo acontece lá, toda a carga poética, o colorido da ação. Breve passagem depressionária correspondendo a esse momento totalmente fundador: a anacruse gestual (GODARD, 1992, p. 141).

No entanto, quando trabalhamos com a letra S — sentido, sensação, percepção — intenso em tentativas, erros e experimentações de todo o tipo, parece que, ao fator peso, foi preciso acrescentar o fator sopro ou respiração. O sopro ou respiração como fator gerador e suporte do movimento, o qual permite acrescentar qualidade dançante ao corpo, fazer emergir uma certa poesia; da brandura à intensidade mais extrema. A respiração faria muito mais do que simplesmente acompanhar o movimento dos bailarinos ou facilitar-lhes a execução. Ela (a respiração, ou um certo trabalho da respiração) seria um dos elementos-chave que permitiria à dança existir, manifestar-se efetivamente no corpo do bailarino, tornar possível a circulação e o(s) transporte(s). Anne Cauquelin explica, nesse sentido, que, para os estóicos “o fluxo que atravessa o mundo e o mantém é chamado de *pneuma*, sopro, ar, ou ainda alma. O sopro é corporal, é quente, é um fogo artista, no trabalho, que gera o que existe. Esse sopro, também dito ‘alma’ (*psuchê*), é capaz de sensação e percebe” (CAUQUELIN, 2006, p. 24).

Está claro, hoje, que o corpo dançante se dedica, cada vez menos, a reproduzir um movimento, procurando, cada vez mais, produzi-lo, gerá-lo de seu interior. É evidente também que ele presta uma atenção particular às sensações vividas pelo bailarinos tanto quanto às sensações provocadas nos outros. É evidente, também, que o abandono da forma unicamente espetacular do corpo dançante autorizou o bailarino a investir cada vez mais no que se passa e se trama no seu próprio corpo, seus músculos e seus afetos, e que isso acaba por dar lugar a uma pluralidade de linguagens corporais e dançadas entre corpos misturados/mixados e remixados, vazios e plenos demais. Cotidiano e estilização, realismo e hiperrealismo, expressão de si e expressão

de si como um outro, etc. É nesse ponto que retornamos ao diálogo gravitário explicado por Godard, que se refere tanto à objetividade quanto à subjetividade do indivíduo dançante, a sua estabilidade e instabilidade corporal; ontológica.

Por que nos emocionamos quando alguém dança, quando ele se engaja a jogar com a estabilidade, quando começa a trabalhar o eixo gravitário? Porque isso faz referência a nossa história, que está completamente marcada em nosso corpo, nesses músculos que nos mantêm eretos. Essa história é o que foi registrado no “diálogo tônico”. É a história eterna de nossas relações com o primeiro objeto de amor. E é ainda essa história que nos é recontada cada vez que um ato autêntico de dança propõe equilíbrios errantes, quedas, recuperações que ecoam com essa reminiscência profunda das primeiras cristações. A força da dança está em atingir essas camadas sensitivas, que vão no mais longínquo de nosso imaginário e de nossa memória (GODARD, 1992, p. 143).

O bailarino não terá, então, outra escolha, a não ser dançar o que ele é, para o bem e para o mal. Dançar seu próprio corpo, sua história, antes de encarnar qualquer outra coisa. No entanto, será essa a marca real ou única (última) de um gesto artístico? Será isso o diálogo tônico, esse jogo gravitário que se retoma a cada movimento, às vezes próprio e comum a todo indivíduo, que faria do gesto do bailarino um gesto artístico? Pois o que se procura, é justamente esse gesto-corpo artístico. Não um gesto entre tantos outros, mas sim o gesto na sua sutileza e finalidade artística. Esse gesto que dizemos único, um pouco fora do tempo e que, ainda que se queira cotidiano, continua poético.

Se, como diz Heráclito, ‘não podemos atravessar duas vezes o mesmo rio, porque águas novas sempre correm’ se não podemos ‘tocar duas vezes uma substância perecível no mesmo estado, pois ela se dispersa e se reúne de novo pela prontidão e rapidez de sua metamorfose’, então, para a metafísica antiga mas também para o cartesianismo, o objeto, se ele é constantemente móvel, ele não é suscetível de ser ‘conhecido’ (DESPRÈS, 2001, p. 138).

O gesto artístico não seria unicamente a consequência do diálogo gravitário, nem mesmo a consequência de uma certa maneira de abordar o sopro/respiração. Ele emergiria, inicialmente, de um trabalho do imaginário se inscrevendo no corpo, mas também de uma rede complexa de elementos derivados da infinidade de interconexões possíveis no ser humano, os fundamentos de sua identidade e o valor do que o funda; do rizoma à

hecceidade. Assim, a questão está longe de ser simples. Continuamos bem, embora estejamos condenados a refletir constantemente sobre os parâmetros e mecanismos de construção/ desconstrução/ constituição da dança e do corpo dançante, sem jamais sermos tocados pela ‘divina’ certeza da verdade revelada. Essa é uma zona flutuante, muitas vezes redesenhada por praticantes e teóricos. Uma zona emergindo do “movimento sutil e complexo das separações, das variantes, das nuances muito mais difíceis a cernir segundo critérios de objetivação, mas sem alguma dúvida muito mais conforme à realidade da percepção do bailarino” (SCHULMANN, 2005, p. 5). Não uma resposta única, então, mas várias; milhares, talvez, todas fortes, válidas, enquanto correspondam à realidade do campo e ressoem no imaginário do bailarino e daquele que o olha. Fusão de pontos de vista internos e externos ao bailarino e à dança.

No entanto, de um ponto de vista mais objetivo, dizemos que o corpo dançante é ao mesmo tempo poético e estético, isento de toda funcionalidade; salvo aquelas de ser o que faz e porta a obra. Isso é inegável. Isto é o que faz uma arte, permite-lhe aceder ao degrau de linguagem artística, de práticas formativas, e de se distinguir de práticas corporais de formação e de bem-estar, de trabalho manual e físico ou de práticas esportivas. Ainda que exija uma mobilização completa do corpo, um esforço constante, um engajamento corporal qualitativa e quantitativamente significativos, como para o trabalho manual — agricultor, operário ou artesão — o corpo não compartilha mais a mesma finalidade, nem os mesmos limites, não projeta a mesma imagem aos olhos do mundo. Ele atravessa os campos da metáfora e do símbolo, do signo e da pluralidade dos sentidos. Corpo em ato, ele sugere e afirma, propõe e se expõe, é testemunha, sem estar comprometido com a necessidade de ter qualquer utilidade produtiva para nosso mundo; ao menos, é a posição que defende com muito ardor. De fato, é um corpo livre no qual a única coerção verdadeira continua a ser aquela de seus próprios limites, físicos e expressivos.

MIXADO OU REMIXADO? ALTERIDADE E DEVIR

Mixar ou remixar? Da mesma maneira que há para nós dois tipos de pensamento do corpo, um da ordem da *poiesis* e outro pertencendo ao campo da estética, há pelo menos duas maneiras de se fazer encontrar o corpo com o que o pontua e o cerca. No *Abecedário*, trata-se de pensar primeiro o corpo dançante (o que já se constitui em um amplo trabalho), e depois mixá-lo, ou de imaginá-lo como tal. Remixar para nós, subentende que já teria existido, num momento anterior, uma mixagem, uma primeira associação de elementos, um primeiro casamento que tentaríamos reproduzir, ajustar ou modificar; uma primeira trama face à qual nos posicionaríamos. Ora, nada permite supor uma primazia do reencontro ou da recombinação, salvo aquela do corpo com o espaço, do corpo com o lugar da dança. Se, nas artes visuais e midiáticas, esse pensamento faz sentido⁵, na dança, as coisas não acontecem desse modo e não são pensadas do mesmo jeito. Do corpo parte o trabalho, e com ele se cria a obra, mixada ou não. No caso que nos interessa, o *Abecedário*, o ato de mixar segue vias e caminhos atravessados, que recém começamos a decifrar. Mas se torna claro para nós que a mínima associação realizada — entre dois ou vários corpos, entre corpo e acessório, corpo e música, corpo e som, corpo e imagem — repercute naquilo que é oferecido para ser visto e percebido pelo espectador-testemunha. E não escapamos disso. Retornamos sempre a Merleau-Ponty, para quem o ser humano não está defronte a coisa, mas sim com ela, ele não olha para algo, mas sim através dele. Dessa maneira, Merleau-Ponty via através da espessura da água o quadriculado no fundo da piscina, e ele não via o quadriculado apesar da água, mas justamente através da água, atravessado por seus reflexos. O que fez dessa famosa piscina, assim observada, isso que ela é, e não outra coisa (MERLEAU-PONTY, 1985). E é essa maneira de se fundir e se confundir com a carne do mundo que faz do corpo o lugar privilegiado do devir e da alteridade.

O corpo dançante, como o rio de Heráclito, não pode jamais ser o mesmo. A efetividade de seu devir parece então incontestável, tanto no seu

⁵ *Mixer* é empregado em francês como termo técnico no campo do audiovisual (cinema, rádio, som) e significa a combinação de diversos elementos (REY, 2010, p. 1345). Nota do tradutor: Em português, mixar é empregado como o ato de fazer a mistura de sons ou imagens (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA).

devir-eu quanto no seu devir-outro e no seu devir-sensível. Para ser mais preciso, falaríamos de um tríplice estatuto do devir: devir-corpo do bailarino, devir-corpo da dança e devir-dança do corpo. Três devires (e mesmo mais, se considerarmos o devir-imaginário, devir-personagem, devir-sopro), tanto como variações de pontos de vista sobre a mesma entidade, que não cessam de ressoar umas nas outras, umas com as outras, como “um riacho, como o curso das águas oriundas da chuva ou do derretimento da neve, que aparece, desaparece, às vezes toma forma de um fio, às vezes de um lençol, às vezes de torrente ou rio” (NOUSS; LAPLANTINE, 2001, p. 99). Um devir que não é finalidade, mas percurso, processo, metamorfose, ancorado no passado, constantemente aberto para o futuro, mas se reatualizando no momento presente; nessa zona de intranquilidade, em algum lugar entre o que acabou de acontecer e o que está acontecendo ou a ponto de acontecer.

Com o conceito de devir, não se trata de contornar o problema do indefinível do corpo dançante e “as inúmeras relações, não localizáveis, do movimento como fato do corpo” (MARTIN, 2010), mas sim de fazê-lo, a exemplo do princípio da indeterminação em Heisenberg, um componente mesmo da sua realidade e de sua definição. Inserir no pensamento do corpo esse famoso “jogo perpétuo entre o que é o corpo, no hipotético tempo presente, e o que ele se torna e se transforma no seu percurso dançado” (MARTIN, 2010), na sua relação com si mesmo e com os outros.

O mesmo acontece com a alteridade, enquanto ser eu e ser outro ao mesmo tempo. O corpo dançante como “tessitura, textura, [...] entrelaçamento de elementos diversos, tomando emprestado vez por outra as tramas que ele encontra ou que são escolhidas no horizonte aberto dos possíveis”(NOUSS; LAPLANTINE, 2001, p. 54); eu mesmo e outro simultaneamente, alteridade e devir misturados. Não um, mas múltiplo, multiplicado e multiplicável.

CORPO UTÓPICO

Encontramo-nos, finalmente, na evidência de que o corpo da dança é

um corpo utópico. Não um lugar sem lugar, tal como imaginou Thomas More⁶, mas lugar sem lugar verdadeiro do corpo humano; país de utopia, ilha de todo o lugar e de nenhum lugar ao mesmo tempo, ilha feliz e harmoniosa, ao menos na fantasia do bailarino. Sem temporalidade, sem espaço, sem peso nem forma precisa, sem lugar definido, senão o do corpo ele mesmo, antes e depois da dança. Fascinante, então, mas utópico; simplesmente porque ele não existe em si, como entidade própria independente do lugar, do tempo, do espaço, do pensamento e da cultura onde se inscreve e evolui. Simplesmente, também, porque temos a possibilidade de fazê-lo dizer e exprimir quase tudo o que se quer⁷, ou quase, com a condição de dedicar tempo e energia, de trabalhar e de fazer trabalhar suficientemente. “A utopia, é um lugar fora de todos os lugares”, nos diz Foucault. “Mas é um lugar onde eu teria um corpo sem corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal no seu potencial, infinito na sua duração, liberado, invisível, protegido, sempre transfigurado” (FOUCAULT, 2009, p. 10). Mesmo se há muito tempo se superou o estágio da tecnicidade em dança, notadamente com o trabalho de pioneiros como Yvonne Rainer, Steve Paxton e Anna Halprin, e das práticas performativas dos anos 1990-2000, o bailarino sabe “que, enquanto bailarino, ele se beneficia de um certo domínio de seu corpo” (PEETERS, 2005, p. 9). E este domínio de seu corpo, a consciência que ele tem do seu corpo, de suas capacidades físicas, criativas e expressivas, é que fazem dele um bailarino que conhece a dança — sua dança.

O bailarino procura fazer de seu corpo alguma coisa que não existe; ou então não existe ainda. Enquanto ele não tiver dançado, a dança — sua dança, essa dança que ele se empenha em procurar — não existirá. Aliás, ele passará sua vida a perdê-la e a encontrá-la, a descobri-la. Por isso ele é portador de esperança (mas também de desesperança) e de utopia, de fantasia(s) e de sonho, de angústia e de desejo, mas também de loucura. É, a meu ver, o que lhe incita a trabalhar, a explorar e experimentar, a avançar, a constantemente olhar mais longe; ver em sonho seu corpo lhe preceder, surpreendê-lo,

⁶ Utopia, palavra forjada por Thomas Morus para nomear um país imaginário que significa propriamente ‘em lugar nenhum’, é construído a partir do grego *ou*, “não”, negação sem origem clara, mas provavelmente aparentada ao latim *ve*, e *topos*, “lugar”, palavra de origem desconhecida (REY, 2010, p. 2401; DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA).

⁷ No entanto, o corpo diz sempre o que ele quer dizer.

encantá-lo e impressioná-lo. Não um delírio, mas um desejo; intenso, nutrido pelo cotidiano. Corporalmente se reinventar, se descobrir a cada instante; prazer absoluto. Corpo fantasma e fantástico, relaxado e controlado, natural, sem resistência, deixando-se guiar pela demanda e pela saciedade. Corpo tanto conhecido como desconhecido e reconhecido, jogo sem fim entre corpo provável e improvável. “Fragmento de espaço imaginário” (FOUCAULT, 2009, p. 15), onde a cena e a dança — assim como a máscara, o signo tatuado e a maquiagem — depositam “ toda uma linguagem enigmática, cifrada, secreta, sagrada, que invoca nesse mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo” (FOUCAULT, 2009, p. 15). Nada de menos. Depois de tudo, questiona Foucault (2009), “ o corpo do bailarino não é justamente um corpo dilatado, segundo um espaço seu que lhe é interior e exterior ao mesmo tempo?” (p. 17)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZIEU, D. *Le corps de l'œuvre: essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris: Gallimard, 1981.

CAUQUELIN, A. *Fréquenter les incorporels*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit, 1991.

DIDI-HUBERMAN, G. *Le danseur des solitudes*. Paris: Éditions de Minuit, 2006.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <http://www.priberam.pt/DLPO>.

FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1984.

FOUCAULT, M. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

GODARD, H. Le déséquilibre fondateur: Le corps du danseur, épreuve du réel. Entrevista com Laurence Louppe. *Art press, hors-série*, n. 13, 1992.

LOUPPE, L. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997.

MARTIN, A. *Anatomie d'un projet*. *Cahiers de théâtre Jeu*, n. 125, Montreal, dezembro de 2007.

MARTIN, A. Utopie et autres lieux du corps. In: FÉRAL, J.; POISSANT, L. (org.). *Body MARTIN, A. Abécédaire du corps dansant : X... variable inconnu*, texto da versão cênica, não publicado, 2010.

Remix. Rennes: Presses de l'Université de Rennes, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1985.

NANCY, J-L. *Corpus*. Paris: Métailié, 2000.

NOUSS, A.; LAPLANTINE, F. *Métissages. De Arcimboldo à zombi*, Paris: Pauvert, 2001.

ROUX, C. *Danse(s) performative(s)*. Paris: L'Harmattan, 2007.

PERRIN, J.; BARBARA, F. *La lecture comme geste*. Conferência ministrada em *Repenser théorie et pratique*, Colloque international de recherche en danse, CORD/SDHS/CND. Paris, Centre national de la danse, junho de 2007.

PEETERS, J. Les corps sont des filtres. *Les éditions du mouvement*, 2005. Disponível em <http://www.mouvement.net/site.php?rub=8&id=100316>.

POUILLAUDE, F. *Œuvre, expérience, pratique*. La part de l'œil, n° 24. Bruxelles, 2009.

SIBONY, D. *Création : essai sur l'art contemporain*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

STEINER, G. *Grammaire de la création*. Paris: Gallimard, 2001.

SCHULMANN, N. Le danseur est une personne. *Sens Public: Revue*

Internationale International Web Journal. 2005. Disponível em <http://www.sens-public.org/spip.php?article170>.

REY, A. (org.), *Dictionnaire historique de la langue française*. Le Robert, 2010.