



Desmesuras da composição em dança

PRIMO, Rosa¹

Resumo

O texto que se segue tem como propósito discutir os processos de composição em dança considerando o corpo em estado de dança como ponto de partida para pensar seu sujeito dançante. Para tanto, a filosofia de Gilles Deleuze, em estreita conexão e afinidade com outros autores, é a referência que guiará os diversos atravessamentos à procura de uma construção do pensamento possível de dar conta das desmesuras que compõem as experimentações em dança.

Palavras-chave: corpo; dança; composição.

Abstract:

The following text aims to discuss the processes of composition in dance considering the body in state of dance as starting point to think it's dancing subject. Therefore, the philosophy of Gilles Deleuze, in close connection and affinity with other authors, is the reference that will guide the various crossings seeking a construction of thinking capable of the task of questioning the immeasurables that compose dance experimentation.

Keywords: body; dance; composition.

1. Professora dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora em Sociologia (UFC) | Dança (Paris 8). Foi coordenadora de dança da Secretaria de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR). É Coordenadora do Grupo de Pesquisa Concepções Filosóficas do Corpo em Cena (CNPq). Autora do livro *A dança possível: as ligações do corpo numa cena*.

Nos últimos anos a dança tem se distanciado de definições que a engendram como um estilo ou técnica; e cada vez mais se aproximado de perspectivas que a colocam como uma gama de estados de sensibilidade. De fato, a *orchésalité*, segundo o termo empregado por Michel Bernard (2001), ao pensar a corporeidade dançante, funda-se, sobretudo, no modo como se investe no sensível do gesto. Ou seja, no modo como o corpo dançante temporaliza singularmente sua relação com as sensações que o atravessam; ou ainda, na maneira como se compõe a especificidade sensoriomotora de um corpo em estado de dança.

Investir no sensível do gesto, não é investir em um gesto sensível. Mais do que criar aparatos ajustando-se a modelos, como se houvesse um termo aonde chegar, um corpo em estado de dança parece ser tomado por algo da ordem do desconhecido, um exercício de despersonalização, e, contudo, momento no qual se abre às multiplicidades que o atravessam – as intensidades que ali vibram e pedem passagem. Estar no sensível do gesto como exercício de despersonalização é, por sua vez, acontecimento no qual a corporeidade dançante adquire um nome – um nome como apreensão instantânea de uma multiplicidade intensiva. Tornando-se, assim, um conjunto de singularidades soltas, uma gama de estados sensíveis, nos quais se compõem como fluxo e não como código.

Um corpo em estado de dança reside, portanto, na apreensão desse estar no sensível de um gesto, nesse turbilhão de sentimentos, pensamentos e percepções dos quais a corporeidade dançante é síntese. Contudo, não se trata de uma experiência racional, ordenada em princípios, meios e fins, partidas e chegadas; tampouco algo sem lógica. Nas proximidades de David Lapoujade, diria que é próprio dessa “série dinâmica” aparecer como irracional, levando-se em conta “uma lógica subterrânea” que exprime uma espécie de “lei da curva”. Sim, “devem existir razões que são abismos, ultrapassando tudo o que as criaturas apreendem”. (2013: p.40).

Ainda em Lapoujade, essa curva é determinada por uma multiplicidade de pequenos sentimentos indistinguíveis – os quais ele ressalta a partir de Leibniz – ou por emoções cheias de mil sensações, sentimentos ou ideias que as penetram – agora partindo de Bergson. Em todo caso, experimentações para além da consciência – momento no qual a consciência do corpo pode se desprender dos ritmos corporais objetivos e instaurar a ubiguidade:

Abre-se, dilata-se uma sequência do tempo. A velocidade da passagem do tempo desacelera-se por isso. Por exemplo, abrandando-se a respiração, detém-se o pensamento, diminui-se o ritmo cardíaco, desprendemo-nos dos movimentos do mundo exterior: este, com

seus móveis, os seus trajetos, a sua agitação, já só passa como uma espécie de sombra ou de eco de si próprio – o tempo é amortecido; enquanto este desfasamento em relação aos relógios objetivos conduz a um ajustamento para consigo. Duas fases de um mesmo movimento: por um lado o tempo objetivo já não se manifesta senão como oco. A sombra do tempo instala-se no horizonte de negatividade sobre o qual se esboça agora a lentidão ontológica da formação. Por outro lado, a forma ou o gesto nasce do acordo total com o espaço e o tempo do mundo. (GIL, J. 1996: p. 197-198).

O processo de experimentação, que impulsiona esse amortecimento do tempo de que fala José Gil, parece ser uma espécie de disposição na qual a corporeidade dançante é chamada a entrar e compor segundo a lógica da própria obra. Por isso, não mediada por uma razão sistemática, mas agenciada aos processos aleatórios da obra – na qual o volume, o acaso, o peso, se misturam com a superfície, com a necessidade, com a imponderabilidade. Mais especificamente: parece que nesse processo de composição em dança, a experimentação, pouco a pouco, deixa-se formar numa crosta espessa recobrando os sentimentos – o que faz subir à superfície sentidos, resultando numa procura de si mesmo, no confronto com o hábito do eu. Da indiferenciação entre o ser e o vir-a-ser, o bailarino não assiste mais à vida, mas mergulha no que experimenta. Um outro estado de presença acontece, aquele que assiste a si mesmo: um corpo em estado de dança.

A ideia de corporeidade desenvolvida por Michel Bernard², sugere-nos que se temporalizando no movimento dançado, o corpo perde sua consistência de corpo real para tornar-se uma imagem significativa. “Os corpos perdem a evidência de seus traços, mas adquirem uma densidade” (FABBRI, 2007: 91). É essa densidade do tempo que faz do corpo dançante reserva ou potência de desdobramentos em composições coreográficas – agindo como junção de potencialidades indeterminadas, surdamente ativas e agenciadas segundo uma multiplicidade de tendências implicadas uma nas outras.

Nesse sentido, o processo de composição em dança parece ser imanente ao corpo em estado de dança – por isso difícil de caber exclusivamente em arranjos mediados pela formação, desenvolvimento e/ou organização; contudo, centrado nos movimentos possíveis de composição, combinação e/ou agenciamento. A matéria plástica, daí resultante, de modo algum é visível. Trata-se do trabalho com as sensações, com as forças.

Compreender essas forças é, para nós, ir ao encontro da temporalidade em dança – as forças do tempo. O que seria um tempo que se cobre e se (re)descobre em dança? Que movimentos e corporeidades podem ser acessados diante da duração desse processo dançante? A dança instala-se diretamente no

2. Michel Bernard define corporeidade como “(...) 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” (1990, p. 68). [Tradução nossa].

tempo. O presente reapropriado, que não existia ainda porque dissolvido nos estratos do passado e do futuro, certamente modifica em profundidade nosso sentimento do tempo. De que tempo diz-se dança?

Discutir a temporalidade em dança parece-nos, desde já, repensar o sujeito dançante não mais como um dado, mas como um porvir fruto da experimentação e da criação. A dança, radicada no sujeito dançante, torna-se, prioritariamente, um espaço de circulação de potencialidades e virtualidades, um espaço de tensão entre um corpo ainda por construir e um corpo fruto de uma interação complexa de forças. Em causa, estão, portanto, processos de construção de um corpo cuja referência compõe-se de estruturas complexas da subjetividade – e não um componente centrado no indivíduo enquanto sujeito pessoal. Entender o corpo dançante, nessa perspectiva, pode-se dizer somente possível em sua mobilidade, modificação e estrutura transitória.

Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer, Espinosa o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. Na aparência, são duas proposições muito simples: uma é cinética e a outra é dinâmica. Contudo, se a gente se instala verdadeiramente no meio dessas proposições, se a gente as vive, é muito mais complicado e a gente se torna então espinosista antes de ter percebido o porquê. (DELEUZE, 2002, p. 128).

Espinosa em sua *Ética* nos indaga o que pode o corpo. Talvez não possamos de fato responder a essa indagação. Contudo, como disse Alain Badiou, o corpo dançante “é um corpo-pensamento, jamais é alguém”. (2002, p. 87). Isso já nos coloca próximos à maneira de viver espinosista, cujos corpos não são substâncias nem sujeitos, mas modos. Sem nos darmos conta, envolvidos pelos estados dançantes convocados pelas imagens que um trabalho em dança nos coloca, somos parte desse acontecimento, modos e não sujeitos. Um modo, como disse Deleuze, “é uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento”. (2002, p. 129). Alain Badiou lembra-nos que muito possivelmente o que Nietzsche vê na dança, como imagem do pensamento e, ao mesmo tempo, como real do corpo, é o tema de uma mobilidade vinculada a ela mesma. Isso nos leva a afirmar que o corpo dançante não imita um personagem ou uma singularidade. “Nada representa”, diz

Badiou. (2002, p. 87). Do corpo dançante, somos intensidade diretamente – suas múltiplas potências de ser.

Espinosa dizia que tentamos saber o que é o pensamento, enquanto não sabemos nem mesmo do que um corpo é capaz. Diria que a dança é precisamente o que mostra que o corpo é capaz de arte, e a medida exata na qual, num determinado momento, ele é capaz de arte. Mas dizer que o corpo é capaz de arte não quer dizer fazer uma “arte do corpo”. A dança aponta para essa capacidade artística do corpo, sem por isso definir uma arte singular. Dizer que o corpo, como corpo, é capaz de arte, mostrá-lo como corpo-pensamento. Não como pensamento preso em um corpo, mas como corpo que é pensamento. É essa a função da dança: o corpo-pensamento mostrando-se sob o signo desvanecente de uma capacidade de arte. A sensibilidade para dança de todos ocorre porque a dança responde, à sua maneira, à questão de Espinosa. Do que um corpo é capaz como tal? É capaz de arte, ou seja, é mostrável como pensamento inato. (BADIOU, 2002, p. 94).

Essa potência do corpo dançante, capaz de arte, não invade uma matéria pronta. Ela invade o vazio do tempo, o vazio do caos, fazendo-se exercício de despersonalização, para daí extrair singularidades. Por isso, José Gil nos diz que a tarefa do bailarino é desembaraçar-se dos “modelos sensório-motores interiorizados”. (GIL, J. 2001: p. 73). Lidar com essa tarefa é da ordem do pensamento, diferente dos modos ligados ao uso “inteligente” de uma certa “consciência corporal”, que prima, sobretudo, por uma prontidão em dar respostas – ou seja, o bailarino empenha-se nessa tarefa, no mais das vezes, mobilizando recursos de que já dispõe, previamente construídos por ocasião de outros embates anteriores, com dilemas outros, em “espaços-tempos” diversos daqueles que vivenciou concretamente no presente. Em suma, o bailarino realiza o possível, agarra-se à semelhança, à identidade, na redundância de uma repetição uniforme (operação fadada ao fracasso, haja vista dar-se *sobre* o real e não *com* o real).

Desvencilhar-se dos “modelos sensório-motores interiorizados”, desde uma perspectiva *com* o real e não *sobre* o real, coloca o artista da dança diante de uma potência plástica inumana, possível de inventar novos afectos³. Trata-se, portanto, de *criar* o possível e não *realizar* o possível. Segundo François Zourabichvili (2000), essa é uma das principais apostas lançadas pela filosofia de Gilles Deleuze:

Na esteira de Bergson, Deleuze diz o contrário: quanto ao possível, você não o tem previamente, você não o tem antes de tê-lo criado. O que é possível é criar o possível. Passa-se, aqui, a um outro regime de possibilidade, que nada mais tem a ver com a disponibilidade atual de um projeto por realizar, ou com a aceção vulgar

3. De acordo com Daniel Lins, em nota de rodapé no livro *Juízo e Verdade em Deleuze*, páginas 15 e 16, afecto em Deleuze, ao contrário do afeto, é uma potência totalmente afirmativa. “O afecto, ao qual nada falta, exprime uma potência de vida, de afirmação, o que aproxima Deleuze de Espinosa: na origem de toda existência, há uma afirmação da potência de ser. Afecto é experimentação e não objeto de interpretação. Nesse sentido, afecto não é a mesma coisa que afeto: o afecto é não pessoal. (...) o afecto é um conceito deleuziano inseparável do plano de imanência”. (LINS, D. 2004, p. 15-16).

da palavra “utopia” (a imagem de uma nova situação pela qual se pretende, brutalmente, substituir a atual, esperando alcançar o real a partir do imaginário: operação sobre o real, e não do próprio real). O possível chega pelo acontecimento, e não o inverso; o acontecimento político por excelência - a revolução - não é a realização de um possível, mas uma abertura do possível. (ZOURABICHVILI, F., 2000.: 335)

Se “o possível é criar o possível”, essa criação, como mostra Sylvio Gadelha (2004) é sempre solidária a uma experimentação arriscada, perigosa, cujo ânimo deixa de lado o duvidoso conforto do que já se tem, cujo ímpeto não se coaduna com a mera conservação do já existente, com a mera conformidade ao já instituído e com a repetição do mesmo. Uma experimentação que aposta, ao contrário, num mais querer que potencialize a vida, diferenciando-a, multiplicando-a, tornando-a impulso que faz o corpo dançante vibrar desde e com as variações de sua amplitude.

Não raro presenciamos um corpo codificado pela técnica do balé clássico tentando responder demandas, intensas, de processos experimentais, munido com as ferramentas próprias desse mesmo corpo metrificado pelo clássico. Ou ainda, um corpo vivenciado com procedimentos contemporâneos da dança mas jamais se deixando correr risco – tomando o real de uma situação experimental como negação, como algo a ser evitado, sobretudo por abrigar forças e intensidades desestabilizadoras, insuportável, portanto, a esse mesmo corpo que se mostra “aberto” ao contemporâneo da dança.

Ao contrário, abrir-se à experimentação, possíveis de riscos, supõe uma atitude de escuta e acolhida às forças e intensidades que operam à sombra de movimentos atualizados (como sua parte inatural ou virtual), engendradas com e nos processos mutacionais do real, inclusive os que se dão no âmbito dos processos de subjetivação. Requer, além disso, que se afirme sua casualidade, sua contingência, em sua positividade, isto é, na sua virtual potência de dar abertura a novos possíveis.

Um corpo em estado de dança é sustentação para os processos de composição em dança – assim, “capaz de arte, mostrável como pensamento inato”. Contudo, *desde, no e através* da realidade concebida de forma múltipla e complexa (em seus rizomas, em seus complexos espaços-tempos) na qual as relações podem ser pensadas como exteriores aos seus termos. Trata-se de investir no sensível do gesto compreendendo-o em movimento, apreendendo-o em sua duração, sentindo-o fluindo – como efeito que o escoamento do tempo produz sobre a sensibilidade. Aqui, *pensar* e *ser* são coextensivos, imanentes entre si; aqui, portanto, o primeiro

pode acompanhar as vicissitudes do segundo. Recupera-se o movimento e a multiplicidade; recupera-se a aliança vital entre pensamento e vida: enquanto o primeiro afirma a segunda, esta o ativa.

Um processo de composição imanente ao corpo em estado de dança não procede em meio a prescrições, receitas; já não se trata de realizar (por imitação) um modelo ideal de composição, segundo um sujeito dançante já dado, com características essenciais já definidas de antemão. O que está em questão, agora, são as potências de conexão, de produção, de que são possíveis “o” *compor* e “o” *inventar*. Trata-se de averiguar, pela experimentação, o que podem, *composição* e *invenção*. Em vez de processos de composição com base em probabilidades, tendo como “coreógrafo” esse tipo de entidade estatística tão disputada pelas pesquisas de opinião, haja vista que absorvível e domesticável como provável consumidora de produtos e serviços, busca-se *compor/inventar*, com base no acaso, numa vida impessoal, indefinida, numa singularidade capaz de encarnar novos possíveis e, sobretudo, capaz de corporificar e fazer propagar atos de resistência.

Conhecer as engrenagens do corpo, pensá-lo, analisá-lo, é potencializar a vida. A tradição filosófica quase que inteiramente – com raras e honrosas exceções, como a de Espinosa (o que pode o corpo) – se construiu sobre a base da negação e aviltamento do corpo. Por isso, somos ainda rigorosamente ignorantes daquilo que nos é mais próximo. Nosso mais seguro solo de realidade, apenas tateamos às cegas, nas bordas de um si mesmo que nos permanece estranho. Para Nietzsche, há muito tempo o homem vive em profundo desconhecimento do corpo; e o que é pior, somos tão profundamente ignorantes desse estranhamento de nós mesmos, que sequer chegamos a senti-lo. É como diz Paul Valéry em sua obra “A alma e a dança”: “um corpo, por sua simples força, e por seu ato, é bastante potente para alterar mais profundamente a natureza das coisas que jamais o espírito, em suas especulações e seus sonhos, alcançou!”. (VALÉRY, Paul, 1944: 148).

Pensar a dança desde uma perspectiva que a coloque como uma gama de estados de sensibilidade é, portanto, de alguma maneira, engendrar-se em seu próprio devir: um corpo em estado de dança possível de entendimento somente em sua mobilidade, modificação e estrutura transitória. A dança, nesse sentido, torna-se um modo de pensamento em corpo, seu sujeito intensivo e múltiplo, operando a partir de interconexões, por entre percursos complexos e produção de subjetividades. O movimento, as imagens, os gestos e a temporalidade que atravessa o sujeito dançante, o faz colocar-se no seio

da própria mudança, tornando-se, ele próprio, mudança, auto experimentação e transmutação. Ele acolhe o intensivo, trabalhando em si a dinâmica intempestiva dos acontecimentos: um corpo, enfim, capaz de arte, mostrável como pensamento inato e, sobretudo, possível de viver as desmesuras da composição em dança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

DELEUZE, G. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

_____. *Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine*. In *La danse art du XXIème siècle?* Dir. J.Y. Pidoux. Lausanne: Payot, 1990.

FABBRI, Véronique. *Danse et philosophie. Une pensée en construction*. Paris: L'Harmattan, 2007.

_____. *Danse contemporaine et disparition*. In BROSSAT, Alain, DÉOTTE, Jean-Louis (Dir.). *L'époque de La disparition*. Paris: L'Harmattan, 2000.

GADELHA, Sylvio. *Três proposições sobre formação e invenção*. In Olinda, Ercília Maria Braga de (Org.). *Formação humana: liberdade e historicidade*. Fortaleza: Editora da UFC, 2004.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

_____. *GIL, José. Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

LINS, Daniel. *Juízo e verdade em Deleuze*. São Paulo: Annablume, 2004.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos, l'ame et la danse, dialogue de l'arbre*. Paris: Poésie-Gallimard, 1944.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e o possível: sobre o involuntarismo na política*. In: ALLIEZ, Eric. (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, Col. TRANS, 2000.