UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO/UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES /CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC

O CHAMADO DA QUEDA

ERRÂNCIAS DO CORPO E PROCESSOS DE DESCONSTRUÇÃO DO MOVIMENTO DANÇADO

Por Maria Alice Cavalcanti Poppe

Rio de Janeiro
Abril de 2018

MARIA ALICE CAVALCANTI POPPE

O CHAMADO DA QUEDA:
ERRÂNCIAS DO CORPO E PROCESSOS DE DESCONSTRUÇÃO DO MOVIMENTO DANÇADO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora, sob orientação do Prof. Dr. Roberto Charles Feitosa de Oliveira

Linha de Pesquisa: Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e Culturas – PCI

Rio de Janeiro 2018

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

P831

Poppe, Maria Alice Cavalcanti
O chamado da queda - errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado / Maria Alice Cavalcanti Poppe. -- Rio de Janeiro, 2018.
200 f.

Orientadora: Charles Feitosa.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018.

1. Dança contemporânea. 2. Queda. 3. Desconstrução. 4. Angel Vianna. 5. Linhas de Errância. I. Feitosa, Charles, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

"O CHAMADO DA QUEDA."

por

Maria Alice Cavalcanti Poppe

Tese de Doutorado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Roberto Charles Feitosa de Oliveira (Orientador)

Profa. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso (UFC)

Prof. Dr. Paulo Cesar Duque Estrada (PUC-RIO)

Profa. Dra. Hélia Maria Oliveira da Costa Borges (FAV)

Profa. Dra. Joana Ribeiro da Silva Tavares (UNIRIO)

Profa. Dra. Ana Maria de Bulhões Carvalho (UNIRIO)

A Banca Considerou a Tese: aprovada com recomendação para publicação.

Rio de Janeiro, RJ, em 30 de abril de 2018.

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22.290-240
Tel.: 21-2542-2565
http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgac
clappgac@gmail.com

MARIA ALICE CAVALCANTI POPPE

O CHAMADO DA QUEDA:
ERRÂNCIAS DO CORPO E PROCESSOS DE DESCONSTRUÇÃO
DO MOVIMENTO DANÇADO

Tese apresentada para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; linha de Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e Culturas – PCI.

Banca Examinadora:

_____
Prof. Dr. Charles Feitosa – UNIRIO – orientador

_____
Profa. Dra. Thereza Rocha - UFC

_____
Profa. Dra. Ana Maria de Bulhões-Carvalho – UNIRIO

_____
Prof. Dr. Paulo César Duque-Estrada – PUC-Rio

_____
Profa. Dra. Joana Ribeiro – UNIRIO

_____
Profa. Dra. Hélia Borges – Faculdade Angel Vianna

Suplentes:

_____
Prof. Dr. Marlon Miguel – Paris-8

_____
Prof. Dr. José da Costa – UNIRIO

Rio de Janeiro, abril de 2018.

Para minha mãe Martha Poppe que
tanto me ensinou sobre os traços e afetos
me conduzindo a tecer laços do
movimento e da vida

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meus alunos que há longos anos me possibilitam partilhar dúvidas e elucubrações acerca do corpo, da dança e do pensamento

À minha família pelo apoio e amor incondicionais

Aos meus colegas do Departamento de Arte Corporal da UFRJ pelo acolhimento, em especial Felipe Ribeiro pela amizade e Sérgio Andrade pelo compartilhamento de saberes profundos acerca de Jacques Derrida, pela parceria e amizade

Aos meus parceiros de vida e dança Alexandre Bhering, Esther Weitzman, Fred Paredes, Marcia Rubin, Luciana Bicalho, Marcia Feijó, Paulo Mantuano, Teresa Taquechel e Alexandre Franco, pela escuta do corpo e por me ensinarem tudo sobre a dança e o amor pela arte de ensinar

A João Saldanha por me provocar, me acolher e introduzir modos de desapropriação do movimento na dança e na coreografia

Aos professores do PPGAC/UNIRIO que, ao longo do doutoramento, auxiliaram de forma irrestrita essa pesquisa

Aos colegas do doutorado em especial Saulo Silveira pela troca ao longo da estada em Coventry

À Capes pela concessão da Bolsa Sanduíche do Doutorado que tanto me enriqueceu com novos saberes

À minha supervisora no exterior Susanne Foellmer pela leitura atenciosa e pela oportunidade de troca, por ocasião da bolsa sanduíche realizada em 2017 na Universidade de Coventry (CU)

Aos professores Emma Meehan e Sarah Whatley por terem disponibilizado um ambiente profícuo para a fermentação da pesquisa no *Center for Dance Research* (*C-DaRE*)

Aos membros da banca de qualificação Marcus Vinícios Machado e Joana Ribeiro pela troca e generosidade imensuráveis

A Celso Poppe pela revisão preciosa feita com amor e alegria

Aos membros da banca de defesa Thereza Rocha, amiga e parceira de vida que tanto me ensina e me emociona sempre, Paulo César Duque-Estrada, que me abriu sem condição o pensamento de Jacques Derrida, Joana Ribeiro pela escuta sempre atenta, Hélia Borges por ter me incitado à procura de outros saberes, Ana Bulhões pela recepção afetiva e frutífera no doutorado, Marlon Miguel, pela leitura, acolhimento e ensinamentos preciosos a respeito de Fernand Deligny e José Da Costa pela franqueza e respeito

À minha mestra Angel Vianna pelas danças vividas e pelas ainda por vir

Ao meu orientador Charles Feitosa amigo e parceiro, pelo afeto, pela escuta, pelo cuidado, pelos saberes preciosos e por sempre me dar condição de voar com o pensamento

A Tato Taborda pela leitura/escuta irrestrita e pelo amor sempre

Aos meus filhos, Léo e Luíza, por me transformarem sempre em uma pessoa melhor, amores eternos.

RESUMO

A presente pesquisa busca investigar processos de desconstrução do movimento a partir de noções como o peso, a gravidade e a queda. Sob a ótica da dança contemporânea em sua interface com a filosofia, a queda serve como fio condutor que, para além de seu aspecto físico-gravitacional, se dá pelo que cai — isento de cálculo ou determinação. Trata-se da queda como ação não prevista, tal como a noção de acontecimento em Jacques Derrida e, principalmente, como impossibilidade da transposição movimento dançado em escrita coreográfica. Supõe, também, a queda como desejo pelo que não se sabe na busca pelo que é alheio à apropriação do movimento ou pela desestabilização das formas ideais e do modelo verossimilhante da bailarina frente ao espelho. A pesquisa problematiza a noção de coreografia e propõe um corpo que pesa, cai, em contraponto à concepção da bailarina clássica que almeja controle e ascensão. Nesse sentido, convocar o pensamento da dançarina e educadora Angel Vianna como proposição de uma filosofia do corpo traz à reflexão perspectivas acerca do acolhimento do peso e da queda como valor, em seus processos pedagógicos e metodologias de criação. Os aspectos de sua filosofia do corpo são correlacionados ao pensamento do educador francês Fernand Deligny cujo conceito de linhas de errância contribui na formulação de um agir-dança que vem desafiar o plano coreográfico prévio e codificado. Apoiada na peça coreográfica *Qualquer coisa a gente muda,* sob a perspectiva de um agir deligniano*, essa* pesquisa procura traçar de forma analítica e criativa a possibilidade de procedimentos coreográficos ao confrontar-se com o corpo do dançarino que, por sua vez, não teme o peso e a queda.

PALAVRAS-CHAVE: **Dança contemporânea**; **Queda**; **Coreografia**; **Desconstrução**; **Angel Vianna**; **Linhas de Errância.**

ABSTRACT

The research investigates movement deconstruction processes from notions such as weight, gravity and fall. From the perspective of contemporary dance in the interface with philosophy, the fall serves as the guiding thread which, beyond its physico-gravitational aspect, is given by what falls upon us - free of calculation and determination. It is the fall as a not foreseen action, as the notion of *event* in Jacques Derrida and, mainly, as impossibility to transpose the dance movement into a dance writing. It also supposes the fall as a desire for what is unknown in the pursuit of what is foreign to the appropriation of the dance movement or the destabilization of the ideal forms and verisimilitude model of the dancer in front of the mirror. The research problematizes the notion of choreography when associated with a body that weights, falls, in counterpoint to the classic dancer who aims control and ascension. In this sense, the dancer and pedagogue Angel Vianna brings to the reflection body perspectives that embraces weight and fall as values in her modes of creation and pedagogical processes. Her body philosophy is connected to the french educator Fernand Deligny thought and its "wandering lines" in the formulation of a dance-act that, however, challenges the idea of a previous choreographic plan and its codification. Supported by the piece *Qualquer coisa a gente muda,* from the perspective of the notion of acting in Deligny methods, the research traces analytically and creatively the possibility of choreografic procedures applied to a dancer's body that doesn't fears the weight and the fall.

KEY-WORDS: **Contemporary Dance**; **Fall**; **Choreography**; **Deconstruction**; **Angel Vianna**; **Wandering Lines**

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1. Simo Kellokumpu .....pg. 22
Figura 2. Simo Kellokumpu.....pg. 24
Figura 3. Simo Kellokumpu.....pg. 25
Figura 4. Simo Kellokumpu.....pg. 25
Figura 5. Trisha Brown.....pg. 28
Figura 6. Pina Baush.....pg. 31
Figura 7. Pina Baush.....pg. 32
Figura 8. Pina Baush.....pg. 32
Figura 9. Pina Baush .....pg. 33
Figura 10. Pina Baush.....pg. 33
Figura 11. Pina Baush.....pg. 33
Figura 12. Pina Baush.....pg. 33
Figura 13. Orchésographie .....pg. 79
Figura 14. Orchésographie.....pg. 80
Figura 15 Método Benesh.....pg. 85
Figura 16 Método Sutton.....pg. 85
Figura 17. Rudolf Laban.....pg. 86
Figura 18. Rudolf Laban.....pg. 87
Figura 19. Balé.....pg. 89
Figura 20. Balé.....pg. 90
Figura 21. William Forsythe .....pg. 90
Figura 22. William Forsythe .....pg. 90
Figura 23. William Forsythe .....pg. 90
Figura 24. William Forsythe .....pg. 91
Figura 25. William Forsythe .....pg. 91
Figura 26. William Forsythe .....pg. 92
Figura 27. Fernand Deligny .....pg. 140
Figura 28. Fernand Deligny (mapa).....pg. 141
Figura 29. Fernand Deligny (mapa).....pg. 146
Figura 30. Fernand Deligny (mapa).....pg. 146
Figura 31. Fernand Deligny (mapa).....pg. 151
Figura 32. Le moindre Geste.....pg. 152
Figura 33. Qualquer coisa a gente muda.....pg. 155
Figura 34. Qualquer coisa a gente muda.....pg. 159
Figura 35. Qualquer coisa a gente muda.....pg. 173

SUMÁRIO

PREÂMBULO 17

APRESENTAÇÃO 19

CAPÍTULO 1 - GRAVIDADE 24

1.1 POÉTICA DO CHÃO 25
OUTROS CHÃOS | OUTRAS DANÇAS 31
O CHÃO QUE SE DANÇA 36

1.2 POÉTICA DO PESO 40
PESO | MORTE 40
PESO | PAUSA 41
PESO | PENSAMENTO 43
PE(N)SAR 48
PESO | MOVIMENTO 52
PESO | QUEDA | GRAVIDADE 59

1.3 POÉTICA DA GRAVIDADE 62
GRAVIDADE 62
GRAVIDADE | DANÇA 65
DESEQUILIBRIO | QUEDA 76

CAPÍTULO 2 - QUEDA 79

2.1 COREOGRAFIA | O PLANO 80

2.2 POSSÍVEIS FERRAMENTAS DE NOTAÇÃO 88

2.3 DESCONSTRUÇÃO | CONSTRUÇÃO 99

2.4 O CHAMADO 106

2.5 O Chamado da Queda 112

Capítulo 3 – Errância ou A Queda Do Plano 121

3.1 Filosofia do Corpo de Angel Vianna 122
o corpo filósofo | modos de angel 134

3.2 Linhas de Errância 143
a rede 144
método deligny 149
o agir 152

3.3 Agir-Dança em Qualquer coisa a gente muda 159
substituir 163
coreografar | cartografar 167
agir-cartografar | dançar-coreografar 174

(in)Conclusão 179

Referências Bibliográficas 184

Anexo 1 194

Anexo 2 199

l(a
le
af
fa
ll
s)
one
l
iness

e.e.cummings

Entregar-se ao amor pelo saber ou por alguém exige uma certa disposição para a vertigem, para a perda provisória do autocontrole. Na vertigem corre-se perigo de queda, mas abre-se também a possibilidade de ter prazer com o movimento. Só é capaz de amar quem tem coragem de perder o prumo.

CHARLES FEITOSA

Toda a história do Platão é o corpo impedindo o pensamento de pensar. E o que eu estou mostrando pra vocês é que aqueles pensadores que conquistaram o tempo – não importa em que área – Cassavetes no cinema, Bacon na pintura, Rimbaud na poesia, e assim por diante, vão tornar o corpo, não o obstáculo do pensamento; mas o corpo como aquilo que força o pensamento a pensar. E quando o pensamento for pensar, o que ele pensa é o corpo. Ou seja, a única matéria do pensamento é o corpo, com as suas categorias da vida. Quer dizer: a única função que o pensamento tem é pensar a vida – o que força esse pensamento a pensar… é o corpo. Esse corpo que força o pensamento a pensar… O que um corpo faz? Um corpo dorme, um corpo tem insônia, um corpo fala, um corpo se droga… Então, são essas forças do corpo, não importa qual – o sono, a insônia, a droga, o álcool, a poesia, o amor, a exaltação – essas forças é que fazem o pensamento pensar. (São essas forças que levam o pensamento a pensar). E quando o pensamento é forçado a pensar… ele se volta para o impensado – que é o próprio corpo, que é a vida.

CLAUDIO ULPIANO

PREÂMBULO

A poesia concreta de Cummings cai sobre mim sem previsão. Há cerca de 19 anos dançava sozinha no palco do Teatro Carlos Gomes sob a luz da poesia de Cummings[1] projetada ao fundo que, suavemente, arremessava e acolhia minhas quedas, ao som do silêncio laborioso da coreografia *Estudo #1*, de Paulo Caldas. Hoje, depois de tantas quedas e suspensões vividas, permito-me tratá-las de outro modo, imbuída de processos cujos princípios prescindem da ideia de coreografia tal qual me foi apresentada nos tempos das melódicas aulas de balé clássico com Bertha Rosanova e Tatiana Leskova. A queda mencionada acima, e convocada como epígrafe dessa reflexão, não se refere somente ao ato de cair pensado em seu aspecto físico-gravitacional, mas sim, à expansão da noção de queda de modo a problematizar relações hierárquicas de controle e ascensão. Além disso, a queda é também um modo de tratar a relação do corpo do dançarino com aspectos caros à dança contemporânea como o chão, o peso e a gravidade. Nesse viés importa o quanto o corpo agencia entrega e disponibilidade simultâneos à desestabilização de superfícies que antes se apoiavam no aplainamento invariável e impassível. A discussão habita a interface da dança contemporânea com a filosofia e suscita uma perspectiva da queda como o que cai sobre nós isento de cálculo ou determinação. Talvez, seja possível, também, reconhecer a queda como desejo pelo que não se sabe, na busca pelo que é alheio à apropriação do gesto dançado. Seria uma espécie de elogio ao desequilíbrio assim como à desestabilização das formas ideais e do modelo verossimilhante da bailarina frente ao espelho.

Desse modo, a enunciação do gesto da queda alavanca processos de desprendimento, de desapropriação como condição do corpo que dança sem expectativas prévias. Trata-se, portanto, do gesto do dançarino que cede ao não previsto tanto quanto aceita a impossibilidade da grafia de seu movimento enquanto tal. No contexto histórico do pensamento coreográfico, a queda é normalmente tida como acidente, fissura no plano ou, ainda, ação passível de previsão e controle mediante procedimentos de recuperação. A queda, em suas muitas possibilidades, seja

[1] Poesia concreta E. E. Cummings de 1958 que serve como uma das epígrafes desta tese de doutorado.

no âmbito político, social ou religioso, é demonizada, associada à perda de poder, à ruína, ao desprestígio, à decadência e, por isso, motivo de repulsa: cair é perder. Há uma outra particularidade da queda que é o fato de ela ocorrer de forma inesperada e despertar em quem investiga o movimento, o interesse no que há ali de imponderável, como é o caso dessa pesquisa de doutorado. Nesse sentido, a surpresa da queda cria laços com a escuridão. Em primeiro lugar, porque não se pode antever a queda, não há preparação para ela. E em segundo, pelo fato de que quem cai não vê a própria queda.

Nesse ponto, todo esforço se volta à criação de uma perspectiva corporal e coreográfica que conjecture a queda como lacunas no plano, como intervalos de não-saber ou como fissuras na construção em um processo cartográfico cuja paisagem é descrita à medida que se apresenta. Ao invés de uma partitura lacrada pelo determinismo do autor/coreógrafo, essa investigação prevê as indeterminações surgidas ao longo do processo no corpo singular do dançarino que, como na cartografia, caminha de acordo com os relevos e rachaduras que lhe convêm, tendo, paradoxalmente, a referência dos trajetos como uma espécie de traçado tênue.

APRESENTAÇÃO

A forma final da tese compõe-se de três partes : *Gravidade; Queda; Errância ou a Queda do Plano*. *O chamado da queda – errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado* busca traçar reflexões acerca do peso, da gravidade, da queda e do chão, sob a ótica da dança em diálogo com a filosofia de modo a levantar questões relativas à coreografia, assim como problematizar as ferramentas de notação vigentes, incitando novos modos de inscrição provenientes de artistas da dança contemporânea. A tese ressalta a abordagem metodológica da dançarina e educadora Angel Vianna como prognóstico de uma filosofia do corpo de forma a entrelaçar modos pertinentes ao pensamento de Angel e de Fernand Deligny, na suposição de um agir-dança por parte do dançarino e, correlativamente, de uma cartografia de trajetos no lugar da coreografia.

Como ponto de partida para uma reflexão cuja prerrogativa é tratar a queda de forma ampliada, para além do seu aspecto físico-gravitacional, na direção de campos de significado poéticos, imagéticos, políticos e sensoriais, o convite da tese consiste em conjugar peso e pensamento ou, como propõe Marie Bardet, "pe(n)sar" dançando. Trata-se do deslocamento da queda a uma desapropriação do movimento dançado. O interesse de *O chamado da queda: errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado* consiste em problematizar a apropriação, tendo em vista o aspecto da desapropriação do movimento pelo corpo do dançarino. O que surge é a tensão entre apropriar-se e desapropriar-se do movimento, um "entre" apropriação e desapropriação.

Trata-se, também, de investigar a queda como ação não prevista, tal como a noção de acontecimento em Jacques Derrida e, principalmente, como marca da impossibilidade de grafar o gesto *enquanto tal*[2]. Derrida afirma que o acontecimento vem de cima, de onde o olho não alcança, como irrupção do que não se pode prever. São muitas as analogias possíveis ao movimento da queda que, com seu precipitar imponderável na direção da força gravitacional, acende a verticalidade como linha de indeterminação. Segundo ele, desconstrução nada tem a ver com destruição mas sim

[2] Diz respeito à noção de alteridade no pensamento do filósofo. Termo recorrente em Derrida, como acepção de um outro sempre porvir disseminante, que nunca se instaura na sua totalidade, em si, enquanto tal.

com construção, com o estar junto, com a afirmação da reunião. Para Derrida "a desconstrução é a condição da construção, da verdadeira invenção, da verdadeira afirmação que mantém alguma coisa junta, que (portanto) constrói" (DERRIDA, 2012, pg 50, 51). Partindo desse pressuposto, provoco a reflexão de que o gesto na dança contemporânea também se dá assim: para desconstruir é preciso que se perceba que isso é parte da construção e, análoga e reciprocamente, para construir é preciso que se perceba a desconstrução vindo junto. O ponto chave dessa pesquisa seria lidar com as forças que regem o movimento na dança contemporânea, tendo em vista, ainda que não notemos, o lastro que carregamos da tradição clássica. Por isso, é comum ouvirmos que "dança melhor quem tem uma base clássica". No viés da tradição, a construção e a desconstrução se dão de forma sucessiva - construímos para, então, descontruirmos – e, não simultânea – desconstruímos construindo. O meu desejo, o nosso desejo, é o de quebrar esse paradigma, usando a noção de desconstrução em Derrida como fonte impulsionadora. O movimento na dança, desse modo, é resultado de um processo de construção e descontrução não sucessivo mas simultâneo, ou seja, construímos e desconstruímos ao mesmo tempo.

O sentido do gesto desprovido de finalidade, próprio do movimento sem destino prévio, propõe um deslocamento proporcional ao de um corpo que dança em desequilíbrio, como em Café Müller de Pina Bausch, no qual a dançarina, de olhos fechados, sem saber para onde vai, anda, corre, gira em um ambiente repleto de cadeiras, que é desbravado no instante de sua ação, por um homem que as empurra para criar-lhe espaço. Nesse movimento, simultaneamente dançante e dançado, trôpego e irregular, cego e errante, pode ser identificada uma das substâncias elementares de que trata essa investigação: dançar sem uma partitura prévia, tendo em vista o esboço do traçado – uma cartografia de trajetos. Este é o chamado que escapa ao gesto planejado, que faz o corpo desequilibrar, que leva à queda. A queda iminente traz a promessa do próximo gesto, não previsto, que se anuncia no corpo no instante do desequilíbrio. Desconhecer, perder, errar, cair. Queda, ou como assinala o dicionário ato de cair, perda de poder, ruína, fim. A palavra provoca movimento mesmo que esta não seja ditada pela(o) ação/agente, uma vez que fala de perda do controle e acaba por se flexionar sobre a sua real oposição. Elogio ao desequilíbrio. Queda.

É importante dizer que a entrada no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio é imediatamente posterior a minha defesa de mestrado realizada junto ao

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ ocorrida em 30 de janeiro de 2014. Isso não somente propiciou o desencadeamento da pesquisa de dissertação como também uma certa contaminação, reconhecida posteriormente por mim, um tanto quanto perversa à pesquisa de doutoramento. A dissertação *O corpo imaginado – em busca de uma cartografia do espaço interior* propunha a investigação sobre mecanismos proprioceptivos inerentes ao corpo do dançarino, conjuminando análise e criação, pesquisa e invenção em um trabalho teórico-prático que envolvia uma série de experimentações de dança (sem a dança propriamente) através de suportes oriundos das artes visuais. Por meio de experimentos, feitos por mim junto aos meus alunos do Curso de Dança da UFRJ, pude coordenar uma pesquisa que reunia um inventário de inovações práticas coadunadas à reflexão do trabalho de Conscientização do Movimento de Angel Vianna. A pesquisa, que tinha como proposta habitar a interface da dança com as artes visuais, resultou na problematização de certos parâmetros agenciados na dança dita tradicional, como a busca da forma ideal e de estruturações coreográficas previamente delineadas.

O projeto inicial de doutorado buscava o aprofundamento do *modus operandi* dos Vianna, especialmente de Angel Vianna, como proposta de investigação do corpo do dançarino e, sobretudo, das subversões advindas do diálogo com a coreografia. Decorrente da experiência como sua parceira de cena, na peça *Qualquer coisa a gente muda,* dirigida e coreografada por João Saldanha, fui impulsionada a investigar os modos de operação de Angel em sua receptividade irrestrita às demandas do presente, dadas as formulações pedagógicas que a cercam, seja na vida, na cena ou em sua atuação institucional. Representante viva do legado dos "Vianna", Angel tornou-se figura chave do pré-projeto de doutoramento intitulado *O corpo (im)pensado: o agir-dança como escrita coreográfica*. Tratava-se primordialmente da perspectiva do trabalho de Angel Vianna sob a ótica da dança e da cena, atravessada pelo pensamento de Fernand Deligny. A proposta cartográfica oriunda da prática de Deligny, feita através da criação de um meio comum calcado no cruzamento do agir autista com o do fazer costumeiro, alargou as possibilidades de cruzamento e diálogo com a prática artístico-pedagógica de Angel, à qual estou diretamente ligada ao longo da minha carreira. Para além de uma perspectiva do tratamento e da cura, a prática de Deligny deflagra a cartografia como forma de análise que, mais do que um processo de "correção", promove a observação e a contaminação recíproca de formas de vida

tão distintas, como as dos autistas e dos adultos, o que, para mim, vem corroborar com uma perspectiva cartográfica na associação com questões relativas ao fazer/agir coreográfico.

A ideia inicial dessa pesquisa propôs, então, a reflexão do *modus operandi* de Angel na perspectiva de um agir deligniano, como meio de traçar, de forma analítica e criativa, procedimentos coreográficos na dança contemporânea, apoiada principalmente na peça de Saldanha *Qualquer coisa a gente muda*. Nesse sentido, a proposta tonificaria o processo de criação em dança, problematizando a própria ideia de coreografia, uma vez que a formulação de Angel Vianna, na perspectiva do corpo e da dança, faz tremer as bases de um plano ideal codificado. Dessa forma, o imbricamento dos pensamentos dos dois educadores, Angel e Deligny, vem potencializar a reflexão acerca de estruturações que não seguem um plano enclausurado em suas proposições. Se por um lado, Deligny cartografa o gesto em seu "agir puro" desprovido de antecipação, de outro, Angel provoca o corpo em suas forças multidirecionais, na busca incessante pela pesquisa do corpo e do movimento.

Ao longo do processo de doutoramento, novas contaminações e outras fontes foram surgindo, o que ocasionou o deslocamento do objeto principal da pesquisa na direção de um panorama mais abrangente acerca do pensamento coreográfico de dança contemporânea. Um dos autores que mais me impulsionaram rumo a uma expansão da compreensão da dança contemporânea foi o filósofo Jacques Derrida que, apesar de não se dedicar à dança propriamente, promove o questionamento das bases fundadoras da filosofia por meio da perspectiva da desconstrução. Como desde o princípio havia o desejo de um diálogo da dança com a filosofia, apesar de não saber como isso se daria, concentrei esforços na busca por disciplinas relacionadas à filosofia que pudessem viabilizar e gerar ferramentas estrangeiras ao pensamento da dança propriamente dita. Além dos cursos com Charles Feitosa na Unirio, acompanhei por 3 semestres seguidos as aulas sobre Jacques Derrida do professor Paulo César Duque-Estrada de filosofia da Puc-Rio. A primeira monografia de doutoramento apresentada a Duque-Estrada e a Charles Feitosa, em julho de 2014, intitulada *A queda iminente,* deflagrou os primeiros indícios a respeito do corpo do dançarino em confronto com estruturações coreográficas e seus planos preestabelecidos. O trabalho subdividia-se em 3 partes: 1. O chamado da queda; 2. Da queda do plano; 3. Da dança cega, e apresentava as primeiras formulações que

tornaram a pesquisa menos centrada na figura de Angel Vianna, em direção a reflexões relativas ao corpo do dançarino contemporâneo, ao peso, à queda e à gravidade, friccionadas com outras vigências acerca do pensamento coreográfico.

Para tanto, tornaram-se necessários à pesquisa reflexões acerca de um corpo que cai, que pesa, submetido ao chamado da força gravitacional. O pensamento originado na dança moderna, da bailarina americana Doris Humphrey, pode fomentar percepções que, em momentos posteriores, foram retomadas em novas abordagens, por configurações pós-modernas, como as de Steve Paxton e sua técnica de Contato Improvisação. Nesse sentido Laurence Louppe e Marie Bardet inspiraram-me a buscar os meios de reverberação de uma poética do peso, formulada por artistas da dança ao longo do último século. Do mesmo modo, e como fonte primária dessa investigação, Angel Vianna e seu legado fornecem ferramentas para a reflexão de um corpo que aprende a cair e não mede esforços ao lidar com as forças da queda. Para dialogar com esses corpos e quedas em diferentes instâncias, a pesquisa convoca o pensamento do educador Fernand Deligny, responsável por introduzir um método não interferente no gesto autista provido de "agires" por natureza, que possibilitam a busca de um corpo comum. A dança nesta pesquisa é, novamente, friccionada pelo pensamento da desconstrução de Jacques Derrida, como meio de não dar forma à construção destes corpos e quedas. André Lepecki contribui ao problematizar a noção de coreografia, tanto quanto os coreógrafos Simo Kellokumpu, Trisha Brown, William Forsythe e João Saldanha propiciam ferramentas coreográficas pertinentes, tornadas indispensáveis à discussão.

CAPÍTULO 1

GRAVIDADE

A dança contemporânea visa escapar do dualismo corpo/mente ao assumir positivamente o peso do corpo humano. O dançarino já não se movimenta para fora do solo, mas se deixa pender, rolar ou cair nele. A aceitação do peso é um gesto de retorno à terra e à natureza.

CHARLES FEITOSA

1.1. POÉTICA DO CHÃO

FIGURA 1 (RESIDÊNCIA O ESPAÇO DO TEMPO EM PORTUGAL 2016[3])

> A ideia de um chão firme a sustentar os nossos passos, conformando as bases seguras sobre as quais se assenta estavelmente o edifício do futuro, não para de produzir e reproduzir a ideologia, pelo chão, literalmente sustentada. Para trazermos esta ideologia à vista, basta observar a própria construção desta frase cuja lógica não se põe senão e propositadamente por uma sequência de termos repetitivos que, isolados do restante, por si, permitiriam a leitura de uma frase outra na qual a tautologia torna-se mais explícita: "Chão firme a sustentar bases seguras assenta estavelmente". (…). …é importante questionar, digamos, até o talo, a pregnância da palavra "chão", ou mais certeiramente, da palavra "base", metaforizando tantos aspectos no uso corrente da linguagem, também e sobretudo, em dança. (ROCHA, 2014, pg. 34)

Muito me impressionou a performance Dancemat[4] (2015-) do coreógrafo finlandês Simo Kellokumpu[5], que fez parte do evento *Dance and Somatic Practices*

[3] http://www.oespacodotempo.pt/#sthash.SD9RcUQZ.dpbs

[4] Trata-se do projeto pesquisa artística de doutorado em andamento de Simo Kellokumpu intitulado *Choreography as a reading practice,* iniciado por ocasião de um *workshop* no evento *Carpa4*

Conference[6] realizado na Universidade de Coventry (Coventry University), a qual frequentei por ocasião do meu estágio doutoral sanduíche em 2017. O *performer* adentra um jardim de terra abandonado, em direção a uma superfície que parece ter sido um lago, carregando nas costas um pedaço grande de linóleo dupla-face[7] enrolado, equipamento este tão cobiçado por dançarinos em seus pisos de dança. Simo Kellokumpu o transporta como faz um lavrador na colheita, passa das costas para o chão de terra, reergue-o sobre a cabeça e o lança longe, fazendo-o raspar o solo de terra do antigo lago já seco e deteriorado pelo tempo – o que outrora fora pisado, gasto pela dança, se metamorfoseia em um plástico roçado, surrado pela poeira, que acaba por voar sobre nós, espectadores da cena. Aquele aglomerado, aparato caro material e metaforicamente, fora ejetado, amassado, maculado e, no entanto, pousado ali como um resíduo improvável. A imagem ressoa no espaço como a ruína de um

---

Colloquium em 2015, e que continua em circulação até hoje. Release da obra: "A dance-studio is a place, which is considered as one of the places where a choreographer works. The focus of this project is in one particular material object often used in the dance-studios: a dancemat. *A dancemat* offers a techno-industrial plane, which rubs off and erases the characteristics of the surface beneath it attempting to homogenize the surface of the space. It offers a feeling of safety and it is an ideal plane to work. It separates the bodies above the messy and noisy ground. The dancemat offers an apparent neutralized and atemporal topography in which the body is put, thrown and positioned on. The dancemat is a place, which is nowhere and at the same time it has a possibility to interact with many spheres e.g. ballet, butoh and belly-dance. Literally, the sensuous body is rubbed against a dancemat. It is also a by-product of oil. In this project a choreographer examines the materiality of the dancemat by displacing it from its appropriate use. The project oscillates through on-going metamorphosis that proliferate simultaneously to living sculpture, dance, choreography, installation, performance and live-art". Tradução minha: "O estúdio de dança é um espaço considerado como um dos lugares onde um coreógrafo trabalha. O foco deste projeto incide sobre um material específico frequentemente utilizado nos estúdios de dança: um linóleo (a dancemat). O linóleo (dancemat) oferece um plano tecno-industrial, que limpa e apaga as características da superfície do que está abaixo dele, na tentativa de homogeneizar a superfície do piso. Oferece uma sensação de segurança e funciona como um pouso ideal para o trabalho de dança. Ele cria uma separação entre os corpos e o chão confuso/bagunçado e ruidoso. O linóleo (dancemat) oferece uma topografia aparentemente neutra e atemporal onde o corpo é colocado, jogado e posicionado. O linóleo é um lugar, que é, ao mesmo tempo lugar nenhum e um lugar que cria a possibilidade de interação com muitas outras esferas, como por exemplo o balé, o butoh e a dança do ventre. Literalmente, o corpo sensual é friccionado contra um linóleo (dancemat). Ele é também um subproduto do petróleo. Neste projeto, o coreógrafo examina a materialidade do linóleo, deslocando-o de seu uso apropriado. O projeto oscila pela metamorfose contínua exposta simultaneamente na escultura, na dança, na coreografia, na instalação, na performance e na arte viva."

[5] Ver em: https://simokellokumpu.org/2016/03/12/dancemat/

[6] Ver em http://www.coventry.ac.uk/Global/DSP%20Programme.pdf. A performance era parte de um espaço de trabalho em progresso que envolvia os artistas Paula Kramer, Nigel Clark & Simo Kellokumpu ao longo dos 3 dias de conferência e intitulada como *Open human/non-human work space*. A proposta é construída num viés interdisciplinar da *AHRC network Rock/Body* (2016-2017). Mais informações em: http://rockbody.exeter.ac.uk.

[7] Utilizado para cobrir o piso de uma sala ou de um palco de dança. É uma espécie de tecido impermeável, extremamente resistente e flexível, normalmente usado para nivelar a superfície do chão.

chão rachado pelo tempo. Nesse caso, o chão rachado é força potencial de uma dança por vir enquanto o tempo assola a possibilidade que uma dança que jamais venha a acontecer.

FIGURA 2 (COVENTRY UNIVERSITY - SIMO KELLOKUMPU 2017)

A matéria é corrompida pela ação vigorosa de Kellokumpu e o piso sobre o qual uma remota dança se passou incita à desapropriação de seu uso habitual: o movimento do artista lança o chão da dança para fora dela mesma. O chão zunido, agora ali como matéria plástica, sobrepõe o solo de terra e vem atritar a plainagem topográfica à qual a dança é submetida como meio de se assegurar de um acidente ou desvio qualquer. O coreógrafo afirma que:

> O linóleo (a dancemat) oferece um plano tecno-industrial, que limpa e apaga as características da superfície do que está abaixo dele, na tentativa de homogeneizar a superfície do piso. Oferece uma sensação de segurança e funciona como um pouso ideal para o trabalho de dança. (...). O linóleo oferece uma topografia aparentemente neutra e atemporal onde o corpo é colocado, jogado e posicionado. (KELLOKUMPU, 2016, pg. 1)[8]

A alegação de Kellokumpu acerca do corpo posicionado em uma topografia neutra e atemporal atesta um sentimento vigente na dança. O chão aplainado – e o piso coberto

[8] Ver em: https://simokellokumpu.org/2016/03/12/dancemat/.

pelo linóleo seria uma tentativa nessa direção – antecede qualquer movimento da dança propriamente dita. O ensaísta, crítico e dramaturgo André Lepecki fomenta a discussão da dança com a coreografia esburacando metafórica, ontológica e politicamente o chão que ela (a dança) vem habitar. Lepecki evidencia este chão, relacionando-o com a folha de papel, superfície supostamente branca e lisa, como representação de uma coreografia que, por sua vez, suportaria a inscrição de uma dança por vir. O que ele faz, na verdade, é problematizar a ilusão de que o chão da dança seria um espaço branco, neutro, liso, além de promover a reflexão sobre o que de fato seria a "condição primeira para a dança acontecer" (LEPECKI, 2010, pg. 14), conforme o pensamento trazido por Paul Carter acerca da relação entre bailarino e topógrafo, por sua vez, estabelecida por Paul Valery. Segundo Valery, "para que a dança possa se dar, e, ao se dar, dar-se soberanamente, sem tropeços, interrupções e escorregões, seu chão tem de ser antes de mais nada um chão liso, terraplanado, calcado e recalcado" (*Idem*).

FIGURAS 3 E 4 - RESIDÊNCIA O ESPAÇO DO TEMPO EM PORTUGAL 2016 (SIMO KELLOKUMPU)

Em seu trabalho, Simo Kellokumpu provoca a suspensão de um chão/solo fértil, potente e receptivo à dança, corrompendo a imagem de uma superfície adequada e a serviço da própria dança. Foi possivelmente por isso que seu trabalho tanto me mobilizou, trazendo à tona o modo como a lida com o chão pode ou não interpelar o pensamento da dança, com a dança e sobre a dança. Nele, o piso treme, se avoluma, se cristaliza, se move e se revela simultaneamente como um chão-escultura, chão-instalação, chão-coreografia, chão-vivo, chão-corpo. O piso-escultura agora movente e movido convoca à dança outros movimentos que não os passos da dança propriamente dita.

A dança sem chão, aqui, se reestabelece e é projetada distanciando-se de si. Sem o piso, e tendo o piso (linóleo) fora da superfície do chão, tal qual um objeto a ser manipulado, lançado, que outros modos surgem no contexto coreográfico? A pesquisa

de Dancemat surge no contexto de uma oficina dada por Kellokumpu, mas expande-se em outras formas de investigação que não propriamente a performance, trazendo à cena questionamentos e provocações a partir do objeto *dance-mat* (linóleo de dança). Enquanto objeto relacional, o linóleo é matéria divergente e desafiadora que, para além de um piso para a dança, é pensado como um piso que dança – que inspira a dança, que toma a dança, que resulta em dança[9]. Assim, Simo Kellokumpu argumenta acerca das experimentações feitas na lida com o objeto e o contexto escolhido:

> A coreografia é pensada nessa pesquisa em andamento como uma prática de leitura e escrita, ambas em atividade simultaneamente. Na oficina, gostaria de explorar como a leitura-escrita acerca do linóleo de dança ocorre e que tipo de possibilidades coreográficas e performativas se desenvolvem através desta abordagem? Pensado assim, o projeto de pesquisa Contextual Choreography busca traçar um entrelaçamento experimental entre o vivido e o conceitual em um fazer-sentir através do contexto escolhido. A pesquisa tenta traçar modos de estruturação coreográfica a partir das seguintes questões: Como multiplicar a percepção desse contexto? Quais movimentos relacionais, que fazem parte da minha experiência em tal contexto, são escondidos? Como minha experiência vivida e o conhecimento conceitual sobre o conflito performance-ambiente se dão no e com o contexto escolhido? Quem ou o que nos move e como nos move? [10] (KELLOKUMPU. 2018. Acesso em fevereiro de 2018: http://nivel.teak.fi/carpa4/contextual-choreography-a-dance-mat-workshop-simo-kellokumpu/)

O linóleo é, por sua vez, restituído no arco entre sua condição primeira como objeto e sua disposição como lugar/piso de uma suposta dança. De subproduto do petróleo enrolado em sua plasticidade até o aplainamento sobre a superfície lisa apta a receber e distribuir estabilidade, o chão é zunido, amassado, deformado, relançado a outros lugares. Retomo aqui a pergunta feita por André Lepecki: "Pergunta ético-política para o plano de composição da dança contemporânea: que chão é esse que danço? Em que chão quero dançar?" (LEPECKI, 2010, pg. 15). Lepecki vem problematizar o estigma da mobilidade incessante imposta e sobreposta à dança como

---

[9] Ver trechos da experimentação em: https://www.researchcatalogue.net/view/275876/275877.

[10] Tradução minha de: "Choreography is thought in the ongoing research as a reading and writing practice, both being active simultaneously. In the workshop I wanted to explore how the reading-writing of the dance-mat happens and what kind of choreographic and performative possibilities are unfolded through this approach? Thought like this, the research project *Contextual Choreography* aims to bring out the experiential entanglement of the lived and the conceptual in a meaning-making process of a chosen context. The research attempts to bring out material choreographic forms to the following questions: How to multiply the perception of a chosen context? Which relational movements, which are part of my experience of the chosen context are hidden? How does my lived experience and conceptual knowledge about the performance-environment conflict in and with the chosen context? Who or what moves and how?

força motriz identitária e, com isso, desperta distintas perspectivas sobre outros chãos para a dança que não os lisos, terraplanados, calcados e recalcados de outrora. Para isso, sugere pensar "a dança contemporânea como proposta de planos de composição de uma política do chão" (LEPECKI, 2010, pg. 15). Seria esse piso suspenso – liberado de seu uso próprio na direção de um uso impróprio – e zunido como em Dancemat, de Kellokumpu, metáfora de uma dança cujo coeficiente indica uma outra ontologia, uma política do chão tal qual se refere André Lepecki?

> Seria possível ensinar/aprender a dança, qualquer dança, a partir de um chão que escapa a si; de um chão que não foi terraplanado; sobre uma base cujo princípio é nunca principiar propriamente, mas encantar-se desde sempre com a potência do desvio; a partir de nenhum fundamento, de nem um fundamento um que se desdobraria no dois, no três e assim sucessivamente? (ROCHA, 2014, pg. 36)

Figura 5 - Trisha Brown, *Man Walking Down the Side of a Building*, 1970. (Photo by Carol Goodden)

A intimidade criada pela relação entre corpo e chão na dança contemporânea sugere uma ética da horizontalidade não prevista no contexto histórico-social no qual vivemos que, em geral, potencializa as relações verticais, hierárquicas. A coreógrafa norte-americana Trisha Brown (1936-2017) inverte, reverte e subverte o chão ao apresentar a performer Elisabeth Streb descendo a fachada de um prédio em Nova York na peça Man Walking Down the Side of a Building[11] (1970), parte da sua série Equipment Pieces que inclui também as peças Walking on the Wall (1971), Floor of the Forest (1970) e Roof Piece (1973). A série de Brown incide na investigação sobre as leis da física, a gravidade e o corpo em situações extremadas através de estruturas onde o corpo sofre alterações com relação às referências de lateralidade, de em cima e em baixo e, sobretudo, com relação às formas hierárquicas ditadas pelas ações de poder na dança e no contexto político da época. A performance Man Walking Down the Side of a Building resulta da investigação de Trisha Brown junto ao movimento *Judson Dance Theater*[12] que problematiza a codificação do movimento na dança, revelando, assim, gestos do cotidiano como o próprio ato de caminhar. Na performance, o corpo de Streb caminha por um outro chão e abandona o espaço vertical do centro da metrópole imperativa de Nova York por meio de um outro posicionamento espacial sobre a parede da fachada de um prédio no *Soho* em *Manhatan,* antes ocupado por uma fábrica. Com a utilização de equipamentos como cordas, andaimes, plataformas e roldanas, o chão é deslocado e isso, para Brown, decorre de:

> uma recusa de territorialidade: por um lado, o bailarino não é cúmplice das operações imperialistas de ocupação de território , na América dos anos 1970, que assistiu às últimas guerras intercontinentais do colonialismo econômico; por outro lado, estes mesmos territórios, investidos culturalmente, recusam-se ao bailarino, dado que este não volta a pisar um "palco" dominado e ordenado pela ideologia da representação. Restam-lhe apenas lugares impossíveis de ocupar e inúteis, os espaços-lixo que não têm qualquer mais-valia para a sociedade nem para o sistema: telhados, muros e braços de rio abandonados pelo homem. Nestes espaços,

[11] A peça *Man Walking Down the Side of a Building* é um trabalho criado pela coreógrafa norte-americana Trisha Brown da década de 1970 parte da série *Equipment Pieces*, onde explora o peso, a gravidade e outras perspectivas da relação entre corpo e espaço a partir de movimentos do cotidiano. Ver a remontagem em https://www.youtube.com/watch?v=9kxWm31jh3Q.

[12] Movimento de vanguarda reunindo artistas na cidade de Nova York da década de 1960 que vai repercutir fortemente na concepção da dança pós-moderna e contemporânea.

> não somente o corpo escapa à lei como inverte os dados dessa lei, marchando sobre fachadas e redistribuindo, em simultâneo, a organização gravítica e a relação geral do corpo com o horizonte (LOUPPE, 2012, pgs. 204, 205).

O corpo vertical é contestado pelo que se impõe enquanto ética do poder e da soberania, tanto no que diz respeito à relação entre dançarino e coreógrafo (pois ali o que se faz é um movimento cotidiano de andar que vem confrontar o virtuosismo da dança), como na relação entre o público e a dança. Nas performances (*equipment pieces*) de Brown, o corpo é convocado a um chão revirado e, portanto, vigorado em uma outra ênfase que não a da verticalidade. Ali, em Trisha, a ética é outra: o corpo se mostra através de um chão/parede atravessado pela conformação de uma cidade determinada por seus arranha-céus, que confronta toda a situação político-social americana dos anos 1970. Mais do que isso, ali revelam-se outros chãos possíveis como forma de sugerir novas bases e novas espacialidades para a dança, que escapa da projeção binária criada entre dançarino e espaço. O chão que emerge convoca à dança, vigentes parceiros por vir: o solo/chão não é mais tratado como matéria passiva por onde o corpo do dançarino se movimenta.

Thereza Rocha reaviva as danças de Pina Bausch com uma noção oriunda de sua correlação com a cenografia de Rolf Borzik – o então cenógrafo e também dançarino da companhia (*TanzTheater Wuppertal*), na década de 1980. Conjuminadas, elas compõem um todo. *A room to move* designa um espaço movente que dissolve as fronteiras entre o espaço onde é produzida a dança e a própria dança. Essa perspectiva atravessa a maior parte das obras de Pina: "*room to move*, o seu lugar à dança: um espaço no qual os bailarinos são obrigados a empenhar toda a fisicalidade para poder dançar, lidando concretamente com interrupções, impedimentos e riscos" (ROCHA, 2014, pg. 35). O que antes era calcado na perspectiva segura e impassível de todo movimento dá lugar à oscilação permanente "de um chão atravessado de tempo, um chão que acontece; que não é palco dos acontecimentos, mas acontecimento dentre os acontecimentos" (ROCHA, 2014, pg. 39). Tal perspectiva vem gerenciar modos outros, iminentes na fisicalidade do dançarino, motivando uma espécie de confrontamento necessário ao corpo que dança, a qual, paradoxalmente, vai auxiliar na percepção fina da/com (a) gravidade. Em *Café Muller* de Pina Bausch, por exemplo, o espaço é tomado por cadeiras que trazem a emergência instável e imprevisível de um chão sempre por vir. As cadeiras caem, deslizam, rolam e até

quebram pela mobilidade com que corpos e espaço se conectam e se transformam todo o tempo. Não há ali a preocupação de se organizar o espaço onde a dança acontece ou para a dança acontecer, tudo se dá ao mesmo tempo: o movimento gerado pela interrupção da cadeira acaba por interpelar o movimento seguinte de quem já tropeçou. Segundo Rocha:

> Não há literalmente como tomar este chão acidentado, irregular, indeterminado como base segura para um livre e leve avançar. O tropeço é iminente e inevitável. A hesitação, a topada, o titubeio; o escorregão, o deslize; errar, vacilar, cambalear, enfraquecer, cair, conformam entre si um errar dos pés que convocam uma dança, e por que não, um modo de existência movidos por outros verbos, por outros motivos. (ROCHA, 2014, pg. 35)

Figura 6 - Nazareth Panadero, Rolf Borzik, Dominique Mercy em *Café Muller* de Pina Bausch. Copyright Graziano Arici

Assim como em Café Muller, em outras tantas peças de Bausch, o chão/espaço é ardente, pujante, vigoroso. Movente e movido, o chão/espaço motiva a dança que vai acontecer. Na peça A Sagração da Primavera (Das Frühlingsopfer), de 1975, a cena de Pina Bausch se desenvolve sobre um chão de terra no qual todo tempo há certa possibilidade de cair, escorregar, tropeçar, mesmo que todos os movimentos sejam estritamente coreografados e determinados na partitura musical de Ígor Stravinsky. Além disso, os acidentes tornam-se não somente assunto à dança como também a constituem enquanto potencial expressivo. Do mesmo modo, acontece com a água que recobre o chão em Vollmond (2006), com os cravos espetados no chão em

Nelken (1982), ou com as folhas secas em Blaubart (1977). O que ocorre é que a coreografia sofre constantemente alterações em um viés positivo, através do esforço dado pelo seu atrito incessante aos objetos e/ou aos elementos da cena como a terra, a água, as flores, as folhas secas, as cadeiras, as paredes… .

> O "quicar", na linguagem mais comum das salas de dança no Brasil, deixa de ser o outro da dança – o indesejável, a vergonha fatal, aquilo a ser desesperadamente evitado –, para tornar-se a própria condição ética e política do dançar. Se aceitarmos a proposta de Giorgio Agamben (1993) acerca "do que vem" e, nesta, de que o que vem é o "qualquer", chegaremos a dizer, com Lepecki, que a uma política do chão corresponde uma ética do tropeço. (ROCHA, 2014, pg. 35)

Figura 7 - Sagração da Primavera de Pina Bausch. Foto de Ulli Weiss, copyright Pina Bausch Foundation.

Figura 8 - Nelken (1982) de Pina Bausch. Foto de Tony Lewis

Figuras 9, 10, 11 e 12 - *Vollmond* (Lua cheia) de Pina Bausch.
Fotos de Ari Rossner

O CHÃO QUE SE DANÇA

> Pensar com os pés, errar, vacilar, cambalear, enfraquecer, deslizar, hesitar, titubear, tropeçar, cair, em resumo, perder o chão talvez possa significar, em dança, aventurar-se na luminescência tremeluzente e delicada do amor. (ROCHA, 2014, pg. 41)

O chão da dança é matéria viva, potente suporte e parceiro incondicional, que fornece impulso vital para que o movimento surja. Empurramos o chão. Apoiamos o corpo no chão. Carimbamos as vértebras no chão. Enraizamos[13] os pés no chão. Projetamos calcâneos e metatarsos ao chão. Deslizamos os pés ou as mãos no chão. Lambemos[14] a planta do pé no chão. Entramos no chão. Pressionamos a bacia contra o

[13] Enraizar aqui de forma alguma remete à acepção de uma *arché* no âmbito filosófico pela noção de origem ou de um caráter de fixidez mas, sobretudo, aos modos utilizados pela Escola Angel Vianna através de imagens mentais para subsidiar o movimento que se conecta ao chão.

[14] Essa expressão é uma metáfora utilizada por alguns professores de dança contemporânea como forma de induzir um deslizamento mais profundo dos pés no chão. A professora Luciana Bicalho, por exemplo, costumava usar muito essa expressão em suas aulas de Laban, por ocasião da minha formação no curso Técnico para Bailarinos na Escola de Angel Vianna.

chão. Olhamos para o chão. Nos projetamos pelo chão. Percebemos os pés no chão. Pousamos o sacro no chão. Pisamos no chão. Deitamos no chão. Pausa.

Uma outra pausa, mais longa, seria necessária aqui. Entretanto, sigamos.

Na dança, nos lançamos ao chão como um mergulhador na água, e fazemos isso sem medo, pois nele confiamos mais do que confiaríamos em nós mesmos. Com as frases acima, remonto a minha experiência nos idos de meu primeiro ano no Curso Técnico para Bailarinos no Espaço Novo, atual Escola e Faculdade Angel Vianna[15], quando a dança contemporânea ainda chegava a mim lenta embora profundamente. As expressões, muitas vezes ditas e reditas de diferentes maneiras pelos professores do curso, traduzem todas as possibilidades e impossibilidades da relação do corpo com o chão. As raízes que ali foram plantadas não destoam muito das de um antigo carvalho: os pés eram arraigados tanto quanto libertos de seus espartilhos apertados, resquícios dos sapatos de ponta de outrora. O chão de madeira da famosa sala A[16] fincou na minha pele o desejo de uma sabedoria do deslize remoto mas reluzente. O suor emprestou às tábuas o viço de uma dança cujo protagonismo não passava da marcação e reprodução de passos. Não me lembro quantas tardes gastei rolando ao chão daquela sala, ao ponto de estranhar quando via novamente o mundo de pé. O chão me fez íntima de mim mesma. Gozei do deslize da dança dançada no chão aplainado daquela sala. Diziam até que aquele chão era solo fértil, em virtude de muitas mulheres terem engravidado ao longo da trajetória do curso surgido em meados da década de 1980.

A passagem descrita no curso data de 1992, ano da morte de Klauss Vianna (1928-1992), quem infelizmente não cheguei a conhecer, apesar de colher todos os frutos da dança do casal através de Angel Vianna (1928-) e dos atributos deixados pela Escola Vianna[17] (os "Vianna"). Por intermédio deles, aprendi o que seria realmente o contato

---

[15] Escola e Faculdade sob a direção de Angel Vianna, localizada em Botafogo no Rio de Janeiro, que reúne Cursos Livres, o Curso Técnico em Bailarino Contemporâneo, os cursos de Bacharelado em Dança e de Licenciatura em Dança, além de várias Pós-Graduações *Lato Sensu,* tais como "Conscientização do Movimento e Jogos Corporais – Metodologia Angel Vianna", "Corpo, Educação e Diferenças", "Prepapração Corporal nas Artes Cênicas", entre outras. Ver em http://www.escolaangelvianna.com.br/blog/.

[16] Sala de aula da Escola e Faculdade Angel Vianna onde fiz grande parte das aulas na minha formação. Talvez famosa pelo fato de que naquela época todos o encontros e mostras de trabalhos dos alunos ocorriam ali, naquela sala cuja área não é muito avantajada entretanto, possuindo muitas janelas, abre-se com facilidade para muitos.

[17] Atualmente esse pensamento já é referido como Escola Vianna pela própria Angel, no prefácio do

com a *pele do chão*[18], com a gravidade. Segundo Klauss Vianna: "À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, que à medida que se expandem, me obrigam a uma projeção para o exterior" (VIANNA, 1990, pg. 78). O chão também empurra, é ativo à medida que provoca conflito, oposição. Pela oposição nasce a intenção do gesto, do movimento, o que implica na constante avaliação da forma com que se apoia (n)o chão e, portanto, o quanto o chão é também colocado como ativador nesse processo. Assim, sugere Laurence Louppe: "Na dança moderna e contemporânea, o solo tem um papel ao mesmo tempo orgânico e filosófico. Como diz Iréne Hultman, o solo 'é o nosso primeiro aliado contra a gravidade'. A dança contemporânea não dança no solo, dança com ele" (LOUPPE, 2012, pg. 203).

A potencialização da estrutura corporal se dá, puramente, pela conexão da pele com o chão, ou melhor, da pele com a pele do chão. Nada permanece, a não ser o cumprimento de uma economia do desmoronamento de todas as partes e do corpo como um todo. A construção privilegia o nível baixo, abaixo, sob, ante, debaixo de nós mesmos. Para isso, torna-se necessário se desocupar do ininterrupto fluxo de ordenações mecânicas que nos levam à verticalidade e à sustentação. Ou, "a integrar espaços de desabamento: primeiro, pelo trabalho do corpo que faz ressoar as cavidades corporais, o 'subsolo' como lhe chama Daniel Dobbels, e que dá voz às suas qualidades de 'cratera'" (LOUPPE, 2012, pg. 203).

Sobre "empurrar o chão", expressão inúmeras vezes repetidas por professores de dança aos quais me referi acima, a pesquisadora de dança Thereza Rocha pousa argumentos que vêm apoiar os pés sobre a superfície de um pensamento oriundo do corpo, enquanto corpo, desde formulações provenientes da origem da dança moderna:

> 'Empurrar o chão', no caso, significa ensinar o bailarino-aprendiz a pensar com os pés. E, se seguirmos a máxima de Isadora Duncan: não existe outra dança senão 'a dança de cada um', uma vez que 'a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas' (apud LOUPPE 2004: 44), os pés não poderiam ser outros senão os próprios. Assim, empurrar o chão significa ensinar o bailarino-aprendiz a

livro "Qual é o corpo que dança" de Jussara Miller (2012). Em nossa pesquisa, entretanto, o intuito é o de focar na prática da própria Angel, apesar de esta ser apoiada no lastro de uma pesquisa que teve surgimento com ela e Klauss Vianna e ter sido, posteriormente, desenvolvida com a contribuição de seu filho Rainer.

[18] O termo pele do chão é utilizado por mim nas aulas de dança contemporânea como forma de provocar o deslocamento da imagem de um chão duro e isento de elasticidade a uma superfície que, assim como nossa pele, é porosa e maleável.

> pensar com os próprios pés. (ROCHA, 2014, pg. 39)

Pensando com os próprios pés, quem dança coordena entrega e oposição simultaneamente, criando relações pertinentes ao confronto harmônico das superfícies. Segundo Klauss Vianna:

> Duas forças opostas geram um Conflito, que gera o Movimento. Este, ao surgir, se sustenta, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço. No corpo este fenômeno se inicia no momento em que descubro a importância do solo e a ele me entrego e respeito (VIANNA, 1990, pg. 78).

A relação aprofundada do corpo ao chão nos leva a uma intimidade quase despudorada que nos convoca a produzir pensamento com as costas, com os cotovelos, com os pelos do braço e até mesmo com a cabeça (ironia do destino). Pensar com os pés é desierarquizado da relação com o intelecto, e a estruturação horizontal se inicia aí, deslizando os pés, deslizando as mãos, deslizando as costas no chão. Isso é o que fomenta novas possibilidades de conhecimento do corpo, como corpo, no corpo. O desafio é dado: o corpo se entrega, mas respeita, conforme ressalta Klauss Vianna.

Peso, pé, pedra, grave, gravidade, tudo cai pelas paredes, pelas bordas do pensamento que gira e se expande. Para subir torna-se necessário descer, para mover vive-se a queda. O chão, em parceria com a gravidade, nos prende ao prazer nada fortuito do deslize incessante em direção à morte. O que resta é nos entregarmos a condescendência do atrito pungente do solo/chão, que nos assombra tanto quanto nos orienta. Como forma de se fazer uso impróprio do piso que sempre esteve a serviço da dança, Simo Kellokumpu lança o linóleo para um lugar qualquer, Trisha Brown subverte as superfícies, Pina Bausch escava outros chãos. Assim, o conflito é dado e a dança emerge de outro lugar para cair sobre si mesma.

1.2. POÉTICA DO PESO

PESO | MORTE

> E nós... arrastamos fielmente aquilo com que nos carregam sobre duros ombros e por áridos montes! Se suamos, dizem-nos: 'É verdade: a vida é uma carga pesada!' (...) A única coisa pesada, porém, para o homem levar é o próprio homem!
> (NIETZSCHE, 2002, pgs. 39, 62)

Há com frequência a associação entre peso e morte. Fardo inútil, *peso morto* é uma expressão utilizada para nomear alguém que não colabora com um trabalho em equipe e sobrecarrega os demais, uma espécie de parasita que faz com que o movimento do todo não flua. Peso-morto, desse modo com hífen, é também um termo aplicado em economia, designando perda de eficiência nos mercados. Para além disso, são muitas as analogias entre peso e morte que, juntas, convergem no sentido de constrangimento ou perda. No âmbito do movimento, o peso supostamente suscita estagnação, prostração e, por isso, provoca sensação de limite (espacial), o que impede a norma imperativa do fluxo. Nesse sentido, fluxo e movimento implicam certa resistência às forças que constantemente nos prendem ao solo: a própria ação da gravidade. O corpo relaxado é, de fato, muito mais pesado que o corpo em plena ação, com sustentação e tonicidade. Na prática, quando o corpo perde todas suas funções vitais torna-se muito pesado; o corpo morto é pesado. A morte é sempre pesada. Costumamos ouvir: – Carrego o peso da morte do meu pai! A morte pesa literal e simbolicamente sobre o corpo, sobre nós humanos. A expressão "meus pêsames" usada como manifestação de alento a alguém ao perder um ente querido demonstra, assim, **o pesar** em relação à morte de uma pessoa. A morte é um peso. Vida, em geral, é associada à leveza e, sobretudo, ao movimento. Estamos sempre em movimento para estarmos vivos. Podemos pensar inúmeros modos de qualificação do peso no movimento de dança, além de o fator peso[19] se mostrar como catalisador dos preceitos básicos que vão fundamentar a dança moderna, pós-moderna e contemporânea. Ainda assim, morte e

[19] No Sistema Laban de Análise em Movimento de Rudolf Laban há o desenvolvimento dos fatores Peso, Tempo, Fluxo e Espaço no segmento que leva o nome de A Cruz dos Esforços, conforme será visto mais à frente.

peso costumam estar associados por um lado, e movimento e leveza por outro. Como subverter tais características e incitar novos cruzamentos entre peso, morte, leveza e vida, no sentido de possibilitar tramas mais complexas de tais atributos no corpo e na dança? Será o movimento sempre um mote para a dança?

PESO | PAUSA

Pesar sobre algo ou alguém nem sempre é atraente. Pesar, ao que lhe concerne, provoca de imediato certa sensação de paralisia, causa incômodo, pânico, perturba a mobilidade desde sempre imposta sobre nós: para estar vivo é preciso estar em movimento. Habitualmente, somos direcionados à leveza e repudiamos o peso, preconizamos o movimento e repelimos o não movimento. Somos dirigidos a aprender a engatinhar, andar, pular, correr, a nos mover em todas as instâncias. O processo de desenvolvimento, supostamente, dirige-se para cima e para o avanço. Isso, obviamente, contempla o processo evolutivo humano. A vida nos empurra para frente e temos muita dificuldade para lidar com a falta de movimento.

Ver o corpo parado não é tarefa simples, é preciso parar de alguma maneira, mesmo que internamente, para que se veja realmente o outro parado. Por um lado, parar é motivo de afrontamento com nós mesmos, com o outro, diante do outro. Não nos sentimos confortáveis ao ficar em silêncio com alguém, em geral temos a necessidade de falar, de mover, de manifestar algo. Por outro lado, a expressão normalmente é tida pelo movimento de algo ou alguém. Os nossos modos de expressão no cotidiano clamam pelo movimento, em diferentes ordens e condutas. A maior demonstração de intimidade entre duas pessoas é quando estas consegue ficar juntas, por horas às vezes, sem falar nada. Assim também quando se pesa sobre o corpo do outro[20].

É reafirmada aí uma conduta na qual o mover está constantemente associado à certa leveza; quem move, quem corre, quem pula é, de alguma forma, leve e o peso, por conseguinte, encontra-se associado ao não movimento. O peso, talvez, instauraria no corpo um certo estado de inércia ou, forçando um pouco mais, um estado de

[20] O outro aqui também é entendido como espaço e objeto, sobretudo na ideia de se pesar o corpo no chão, no solo.

paragem[21]. De fato, para pesarmos o corpo no chão, ou melhor, para aprendermos a pesar o corpo no chão, torna-se necessário exercitar a paciência de parar. Como incitar movimento sem que se percam qualidades de peso que nos são inerentes enquanto potência *pesante*? Como a lida com o peso pode instaurar outras possibilidades expressivas? Como o peso interpela o movimento? De que maneira o movimento pode acionar peso?

Aqui, uma outra pausa.

Depois de um tempo desde que o corpo para e pesa, parece que há um resgate de certos modos intrínsecos à sua própria natureza. Isso se dá na forma como se redimensiona a cada instante o contato do corpo com o chão, com a gravidade e no agenciamento das possibilidades de conciliação entre pesar e estar em movimento, quase como se houvesse uma oscilação do corpo entre estas aptidões ou, talvez, conforme dito pelo filósofo Jean-Luc Nancy, "uma oscilação do equilíbrio de si para si mesmo" (NANCY, 1997, pg. 77). De qualquer forma, há uma memória no corpo sobre o peso, um registro sobre o pesar na estrutura do nosso esqueleto que é referente à massa em relação ao eixo gravitacional. O que acontece é que a tendência de pesar vai sendo mascarada pelo fato de estarmos sempre resistindo à gravidade e buscando ascensão. Para aprender a pesar (ou a entrar em contato com a força da gravidade) é necessário também o encorajamento e o prazer de estar parado. Como dissociaríamos essas duas categorias (parar e pesar) no corpo? Persevera o mantra de que para estar vivo é preciso estar em movimento. A pausa pode ser perturbadora. Quando pesamos nosso corpo no chão por algum tempo, entramos em contato com a falta de movimento e, paradoxalmente, observamos tudo que se move o tempo todo dentro de nós – orgãos, batimento cardíaco, circulação sanguínea – sem que normalmente tomemos consciência disso. Sem querer impor nenhuma lógica ou preceito ideais, o corpo que dança pode parar, pode pesar e, ao mesmo tempo, ser leve, com todas as implicações sensíveis nele retidas, o que não deixa de ser também um paradoxo.

---

[21] Paragem, do original em inglês *Stillness*, é o termo trazido por André Lepecki para falar de uma dança que pára. André Lepecki nos coloca diante da forma com que a dança, representada por muitos artistas/coreógrafos da década de 1990, problematiza e interroga a própria dança sobre o seu impulso por ser-para-o-movimento conforme Lepecki argumenta. "Being-toward-moving" é expressão utilizada pelo autor em *Exausting Dance* (2006), a partir do pensamento do filósofo Peter Sloterdjik sobre o exaurido projeto ontopolítico da modernidade. O termo *Stillness* (Paragem) é mencionado pela primeira vez pelo autor em "Stillness and the Microscopy of Perception", em um artigo para a 5ª Conferência de Estudos da Performance no País de Gales (5th International Performance Studies Conference, Aberysthwyth, Wales, 1999). Paragem seria uma forma de tratar positivamente a pausa e, por outro lado, negativamente a ideia de paralisia.

Na tradição, o corpo que dança almeja a leveza, o fluxo e, por isso, talvez não se permita parar. O corpo do bailarino(a)[22] está sempre se elevando, ávido pelo ar, muito mais ao céu do que ao chão; enseja movimento, leveza, velocidade, fluxo. Especificamente no balé clássico, o corpo tende a provocar tal virtude. O *plié*[23], passo base de ligação na técnica clássica mas também utilizado e revisitado em outras técnicas posteriores, como na dança moderna, pode servir como um bom exemplo para caracterizar e, sobretudo, distinguir abordagens sobre o movimento em cada uma delas:

> O plié, na sua tradição, é acionado pelas pernas gerando a flexão dos joelhos como possibilidade de impulso para uma suspensão, um salto, um giro ou mesmo uma transferência de peso. O balé clássico prioriza a elevação do corpo sempre na vertical buscando neutralizar a ação da gravidade com a ilusão de flutuação. No caso da aula de Lúcia[24] o plié era, ao contrário, um movimento de aproximação com o chão, de encontro às forças gravitacionais. Enquanto o plié do balé almeja o céu, o plié de Lúcia flerta com o chão, entrega-se a ele para que surja o impulso para a elevação. A amplitude da suspensão é proporcional ao peso da queda. Pesar para suspender. (POPPE, 2014, pg. 59)

---

[22] Torna-se necessário aqui fazer a distinção entre o corpo do(a) bailarino(a) e o corpo do(a) dançarino(a), apesar de ter encontrado pouca referência a respeito. Contudo, vou tratar a questão juntando alguns cacos que possam promover algum sentido. A meu ver, bailarino(a) é aquele pertencente ao balé, que dança a técnica clássica, enquanto dançarino(a) serve para designar aquele que está vinculado à dança contemporânea, que pratica a dança contemporânea. Apesar disto, muitas vezes o termo bailarino(a) está associado também ao que pratica dança contemporânea, embora isso não seja evidenciado. O autor José Gil apresenta o termo "O Corpo do Bailarino" em seu livro "Movimento total: o corpo e a dança" (2001) referindo-se aos artistas da dança pós-moderna e contemporânea. Em inglês, o termo *contemporary dancer* refere-se, de fato, ao dançarino(a) contemporâneo(a). No entanto há, também, o termo *ballet dancer* (que refere-se à bailarina ou ao bailarino clássico), ou seja, o termo *dancer* é comum aos dois. O que os distingue são as palavras *ballet* e *contemporary*. Como em português, a designação se restringe a uma só palavra – "bailarino(a)" ou "dançarino(a)" –, não se torna possível tal distinção. Pelo dicionário bailarino(a) é definido como homem/mulher que dança por profissão e dançarino(a) como homem/mulher que dança em público ou que gosta de dançar. De todo modo não se chega a um esclarecimento definido. Talvez fosse necessário um estudo mais aprofundado do assunto. Opto por distinguir como dito acima para melhor compreensão ao longo da tese.

[23] Trata-se da flexão ou dobra dos joelhos, e serve como passo básico na técnica clássica. Ele pode ser feito em todas as posições do balé e é utilizado como passo de ligação. Existem dois tipos de *plié*, o "*demi-plié*", que é a flexão os joelhos ao meio sem que os calcanhares levantem do chão e o "*grand-plié*" onde a flexão dos joelhos fazem levantar os calcanhares do chão.

[24] Lucia Aratanha fora professora do Curso Técnico para bailarinos do então Espaço Novo, atual Escola e Faculdade Angel Vianna, por ocasião da minha formação entre os anos de 1991 e 1993. Em minha dissertação de mestrado, intitulada *O Corpo Imaginado: em busca de uma cartografia do espaço interior* (PPGAV/UFRJ 2014), desenvolvo uma reflexão acerca da minha descoberta sobre o peso em suas aulas.

Será que é necessário ralentar a força motriz que nos leva à vida, ao movimento, para pesar? Como se dá a prática de estar em contato com a gravidade? Cabe aqui ressaltar que o bailarino clássico possui, claro, relação com a gravidade, portanto, ele opera sob outra regência de movimento. Assim, a lida com a inexorável força da gravidade atuando sobre nós dá-se seja em que dança for. Chegamos, agora, a um dos questionamentos cruciais dessa investigação, que é a reflexão sobre um corpo que dança, pesa, para e se coloca em jogo com a gravidade. Esse ato generoso de se disponibilizar às forças gravitacionais nada mais é do que uma forma de ceder aos pontos de contato que temos com o mundo, além da sua realização como potência. Portanto, a favor daquilo a que o mundo nos conduz. Não obstante, "quando o corpo se utiliza da força gravitacional e da entrega dos seus apoios em sua interligação com o outro e com o espaço, criam-se relações vetoriais pelas linhas de força que surgem entre os corpos e entre estes e o espaço, não por relações psicologizadas." (POPPE, 2014, pg. 29).

PESO | PENSAMENTO

> A imagem mais famosa e mais marcante do filósofo está materializada na obra em bronze do escultor francês Rodin (1840-1917) intitulada O Pensador (1881). Durante muito tempo especulou-se sobre qual deveria ser a questão que o intrigava tão profundamente. Observe que, embora o seu corpo seja de um homem jovem e saudável, o pensador repousa imóvel, absorto em suas reflexões. Todos os músculos concentram suas forças em dar apoio à cabeça, que pende sob a gravidade das suas indagações. Os braços não agem, as pernas não andam, como se o movimento da carne pudesse atrapalhar a circulação das ideias da mente. (FEITOSA, 2004, pg. 21)

O filósofo e orientador dessa pesquisa de doutorado Charles Feitosa, em seu livro *Explicando a Filosofia com Arte* (2004), expõe o que historicamente seria a imagem do filósofo: aquele que pensa e, portanto, não move, "não precisa do corpo para pensar e, inversamente, porque ele pensa muito, seu corpo acaba definhando, por absoluta falta de uso" (FEITOSA, 2004, pg. 20). Mais do que isso, a sua imagem estaria, então, encerrada na cabeça e seu corpo seria doente. Em contrapartida, a imagem do dançarino estaria fadada a um corpo movente que não pensa, que não sabe falar, que não articula seu movimento ao pensamento e, com isso, sua mente definha. Isso se desfez ao longo da história da filosofia e, também, da dança. Essa imagem que

pressupõe a dicotomia entre corpo e mente, pensamento e movimento, desmorona e assopra possibilidades à dança de filosofar, fomentar pensamento, articular palavras e à filosofia de andar, correr, saltar, voar, assim falou Zaratustra. Espaços são esburacados no corpo e no pensamento, na filosofia e na dança. Segundo Sofia Karam: "Pesar as coisas é cavar espaços dentro do ato de pensar. Mas afinal por que dançar?" (KARAM,2014, pg. 93)

O peso é, também, assunto caro à filosofia, e isso se propaga quando o pensamento move, quando o movimento penetra o pensamento ou, melhor ainda, quando corpo e pensamento não se distinguem mais e se dispõem vulneráveis um ao outro, enquanto toque, amalgamando-se em uma entidade indissociável e indistinta. Segundo o filósofo Jean-Luc Nancy: "Eles[25] existem apenas por se tocarem um no outro, o toque da desintegração deles, e dentro, de cada um deles mesmos. Esse toque é o limite e o espaçamento da existência"[26] (NANCY, 2008. Pg. 37). Em *The gravity of the thought* (1997), Nancy mostra-se verdadeiramente intrigado com a temática do **peso**. O autor expõe sua obsessão e se questiona acerca de sua persistência sobre o tema: "Por que isso para mim funciona como uma 'metáfora obsessiva'? De fato, eu devo admitir que há algo nisso que me obstina – eu devo dizer: algo que pesa sobre mim. (...). Pensar ou querer pensar é pesado."[27] (NANCY, 1997, pg. 1, 2). O filósofo introduz a ideia de que o pensamento é pesado assim como o corpo é pesado e que, então, pela condição humana, somos involuntariamente investidos de um pensamento que pesa sobre nós. Segundo Nancy, "isso diz que nós carregamos esse peso. Ou melhor, nós não o carregamos, nós somos esse peso"[28] (*Idem*). Então, o que seria esse peso? O peso, inexoravelmente, tem correlação com o que é material, tangível, concreto, corpóreo; por outro lado, o pensamento é associado a imaterialidade, abstração, intangibilidade. Portanto, questiona o filósofo: "Quem poderia pesar, e em que escala, a

[25] No caso, "eles" refere-se a corpo e pensamento.

[26] Tradução minha do original em inglês: "They are only their touching each other, the touch of their breaking down, and into, each other. This touching is the limit and spacing of existence".

[27] Tradução minha do inglês: "Why does it function for me as an 'obsessive metaphor'? In fact, I have to admit it, there is something in it that obsesses me – I might just as well say: something that weighs on me. (...). To think, or to want to think, is heavy."

[28] Tradução minha do original em inglês: "This said, we all carry this weight. Or, rather, we do not carry it: we are this weight."

'materialidade' do peso, de um lado, e a 'imaterialidade' do pensamento de outro?"[29] (NANCY, 1997, pg. 75). Assim, temos não só pensamento e peso, mas o peso do pensamento e, também, o pensamento do peso. Seriam os dois, o peso do pensamento e o pensamento do peso uma força gravitária que expõe o limite da nossa existência? "Nós não temos mais acesso ao peso do significado do que (consequentemente) ao significado do peso"[30] (NANCY, 1997, pg. 76). Nancy afirma que o peso em geral consiste em estar fora de si mesmo, em ter fora de si mesmo algo pousando no solo, na terra ou no vazio, no abismo. Ao meu ver, seria como se o pesar fosse o deslocamento de si e uma passagem para o outro[31]. No entanto, pesar (para baixo) não seria fora de si mesmo (*outside-of-itself*[32]), mas "um exílio, uma errância, uma oscilação do equilíbrio de si para si mesmo"[33] (NANCY, 1997, pg. 77). Partindo dessa hipótese, não haveria um lugar em si sobre o qual o corpo pesa, mas um deslocamento em que o corpo trata de se projetar constantemente.

O pensamento pesa exatamente o peso do significado, portanto este não pode ser nunca totalizado, não há sentido em tentar totalizá-lo. O significado, como parte de uma cadeia sígnica incessante, é um evento provisório, em trânsito, não um fim e por isso dotado de incompletude, de inacabamento, de um ainda por-vir (*yet-to-come*[34]). Desse modo, há somente intervalos entre eventos que, por sua vez, constituem os lugares como lugares e o peso de cada lugar. Ali onde não há lugar em si senão como peso que instaura espaços dados pelo próprio deslocamento do peso. Tudo isso encontra-se diretamente relacionado a uma certa noção de finitude, a um sentido moderno de finitude, não como negação do infinito ou privação do que é infinito, mas como exposição do limite de uma nova era atribuída à opacidade do significado, certa

[29] Tradução minha do original em inglês: "Who could weigh, and on what scales, the 'materiality' of the weighing, on the one hand, and the 'immateriality' of thought on the other? On what unit of the weight, on what law of gravity (*pesanteur*), would such an operation be based?"

[30] Tradução minha do original: "We have no more access to the weight of meaning than (consequently) to the meaning of weight".

[31] Esse outro designaria espaço ou objeto sobre o qual o corpo pesa.

[32] Expressão utilizada em *The gravity of the thought,* de Jean-Luc Nancy (1997).

[33] Tradução minha do original em inglês: "...it is an exile, an errancy, a balancing oscillation *from oneself to one self*".

[34] NANCY, 1997, pg. 77.

resistência ao próprio significado. Por isso, a necessidade de um pensamento que, como uma *queda*[35], escape à noção de verdade e possibilite a criação de novos mundos, estes até então inexistentes. Isso não seria a própria ideia da obra de arte? Como o corpo, o movimento, o pensamento e a dança incluiriam tal noção?

Não seria o caso de tratar o corpo pesado, material, em oposição à metáfora do pensamento leve, imaterial. Trata-se de identificar uma tensão que se dá **entre** o leve e o pesado "escapando do binarismo primário". Desse modo, "a efetuação, a prática da dança, de um gesto, desfaz concretamente essa oposição por meio da experiência sensível da gravidade" (BARDET, 2014, pg. 56, 57).

A partir do que Jean-Luc Nancy trata acerca do peso e do pensamento (do peso do pensamento e do pensamento do peso), Marie Bardet, filósofa e bailarina, cunha o neologismo *pe(n)sar*, cujo sentido esburaca o próprio pensamento e faz contaminar o que talvez antes na filosofia fosse tratado com certa assepsia. Portanto:

> Nancy não quer que o pensamento seja uma consequência de uma ação física, e sim, que ele seja o físico mesmo, o fazer-se pe[n]sar dentro do corpo. Esta distração que areja, modifica, ocupa e cria espaços, uma dissolução que engendra sentido. E esta origem comum estaria talvez na questão do peso. A dança lida com o peso. O pensamento lida com o peso. Na dança se trata de arrancar o peso do corpo, pesando sobre o corpo. No pensamento, pesamos as coisas ao pensar. Não podemos fugir da gravidade. (KARAM, 2014, pg. 90, 91)

De todo modo, não ficamos presos a uma avaliação específica, sempre há uma reavaliação do peso que ocorre tanto no dançar quanto no pensar. Reconsideramos o nosso peso a cada passo dado (pensando-dançando). Assim temos a percepção do espaço e, sobretudo, mensuramos a nossa relação com o mundo. O pensamento também é sempre reavaliado, pode-se dizer que deslocamos peso ao pensar. Pensar é, de todo modo, avaliar. A cada momento colocamos o peso do que pensamos em algo, em uma situação, em uma pessoa.

O diálogo entre a coreógrafa francesa Mathilde Monnier[36] e o filósofo Jean-Luc Nancy reverberam correspondências entre dança e pensamento[37]: "Não se trata assim

---

[35] O termo *queda* nessa tese vai se desdobrar para além de seu sentido literal e é a partir dessa perspectiva que a palavra se apresenta aqui neste contexto.

[36] Nascida em 1959 em Mulhouse, Mathilde Monnier dirige o *Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon* em Montpellier na França.

[37] Em *Allitérations – Conversations sur la Danse* de Mathilde Monnier e Jean-Luc Nancy, Galilée, 2005.

do fato de que a dança possa desencadear algum pensamento, mas sim, que o próprio pensar possa ter as qualidades da dança" (NANCY, MONNIER *apud* KARAM, 2014, pg. 93). Para dançar, pe(n)samos. Há no pe(n)sar, também um ir e vir, uma tropeçada, um fluxo que não deixa de ser dança: um movimento do pensamento. "Nancy fala de um pensamento que vai além do trabalho intelectual, reflexivo e discursivo, que se faz também no movimento, e em movimento pensa como pesa qualquer coisa" (*Idem*).

PE(N)SAR

> "Uma das maiores descobertas da dança moderna", recorda Cunningham, "é a utilização da gravidade do corpo a partir do seu peso, isto é, ao contrário de negar (e, por isso, afirmando) a gravidade na sua ascensão, o corpo obedece à gravidade deixando-se conduzir para o chão. "Aceitar o peso e trabalhar com ele como se trabalha uma matéria viva e produtiva têm constituído o principio fundador da modernidade da dança. (LOUPPE, 2012, pg. 104)

O convite, então, é pe(n)sar – pensar **e** pesar –, como sugestão da filósofa da dança Marie Bardet, tanto a relação da dança com o chão, quanto os modos com que as forças gravitacionais atuam sobre o corpo do bailarino/dançarino. Bardet conjumina o peso ao pensamento: com o neologismo pe(n)sar afirma uma política da dança contemporânea que confronta a Dança[38] com o próprio peso para, assim, responder ao seu vasto período histórico em que o corpo almejou a elevação diáfana. Contrariamente à conjectura de que a dança é a metáfora do pensamento e para além do binarismo leve e pesado, segundo Bardet "O encontro entre a dança e a filosofia força a pensar essa experiência sensível da gravidade como ancoragem no mundo, e o pensamento seria, então, força de deslocamento dos conceitos" (BARDET, 2014, pg 56). Assim, a dança convoca o peso à reflexão na lida do corpo com forças gravitacionais multidirecionais que o cercam. Para tanto: a tensão entre os dois (o leve e o pesado), e não mais a oposição que alicie a dança como refém de uma "metáfora leve para um pensamento abstrato" (BARDET, 2014, pg. 61). Pesamos, pensamos, simultaneamente. O peso coloca o pensamento em movimento gravitacional, pois determina um eixo em torno do qual ele transita. No cerne da tensão entre o leve e o

---

[38] Dança com "D" maísculo como forma de denominação do amplo guarda-chuva que abrange todas as danças e onde a dança contemporânea se insere.

pesado, o corpo cede atenção ao chão e põe-se a dançar pensando e deslizando sobre as forças que o aterram: novos rumores aos corpos dançantes "pe(n)santes". A dança lida com o peso, o pensamento lida com o peso. Em ambos há uma necessidade de escavação, de esburacamento, que demanda do corpo um esforço na lida com a gravidade que pesa, que cria peso e que se especializa dançando e pensando: "Dançar e pensar são uma espécie de gasto, de dispêndio, que está ligado a um esforço, de algo que se libera em movimento. (…). Pensar e dançar se ocupam deste espaço abstrato que nos toca e que tocamos" (KARAM, 2014, pg. 92).

O contexto efervescente criado pelos precursores da dança moderna, especialmente a linhagem americana que conta com nomes como Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, entre outros, reconhece o peso como matéria expressiva do gesto diante de corpos cujos princípios de movimento não eram mais o da elevação e da leveza puramente. O corpo, ali, necessitava de novos modos de inscrição e de inserção no espaço que o circundava. Isadora Duncan, precursora e figura ícone dessa nova era, tira as sapatilhas e dirige-se à natureza para dela extrair suas motivações. Do atrito com a terra promove a experiência do movimento livre e poroso aos ventos que o carregam. O peso e a gravidade são aspectos fundamentais da formulação de Duncan, configurada não como técnica mas "como uma nova concepção da dança e da vida" (GARAUDY, 1980, pg. 57), cujos princípios referem-se à força necessária para empurrar a terra, o solo, o chão. Martha Graham alude ao centro do corpo como fonte primordial de qualquer movimento, o que inverte o pensamento vertical da imagem da bailarina que eleva-se na ponta dos pés antepondo-a a uma outra, fletida agora sobre sua bacia. Como forma de revelar as emoções humanas, Graham criou uma técnica baseada na respiração, na contração e no relaxamento do movimento (*breathing, contraction and release*), associados ao seu enraizamento no solo. Em sua técnica, "a queda é o conhecimento do poder da gravidade" e seus bailarinos "são criaturas da terra que respeitam o poder da gravidade" (GIGUERRE, 1998, pg. 50).

Outra figura da dança moderna americana, talvez a mais operante na relação com as forças gravitacionais, Doris Humphrey, perturba o controle sobre ao qual bailarinos por séculos se agarraram, encorajando a queda (*fall*) como propulsora do movimento. Da queda (*fall*) à recuperação (*recovery*), Humphrey, em uma analogia ao ciclo da vida, propõe a arte da dança como um arco entre duas mortes, agenciando a gravidade como eixo primordial do movimento:

> Toda vida flutua entre resistir e entregar-se à gravidade. A criança está embaixo o máximo possível; a gravidade mantém a criança facilmente no solo. Os mais velhos vão gradualmente assumindo o controle, e a força vital vai desaparecendo, até a entrega final, a morte. Há dois pontos estáticos na vida: a imobilidade vertical, na qual os milhares ajustes feitos para manter-se de pé são invisíveis, e a horizontalidade, a última quietude do corpo. A vida e a dança operam entre esses dois pontos e, portanto, formam o arco entre duas mortes. O espaço do tempo da vida é preenchido com milhares de quedas e recuperações – tudo altamente especializado e exagerado na dança – que resulta em acentos de todas as qualidades e temporalidades. (HUMPHREY, 1987, pg. 106)[39]

Ditado pelo controle e verticalidade, aspirando à ascensão por séculos, o corpo é convocado a pesar sobre o denso tecido da história. Até então, seguindo uma lógica da elevação, o sentido da dança era privado do cair e, portanto, da liberação dos tensores musculares. A modernidade na dança inicia um trabalho que vem reverberando nos corpos da atualidade, constituído por uma perspectiva desafiadora aos preceitos sedimentados pela estabilidade e controle da estrutura física e emocional.

Em sua teoria do movimento, Doris Humphrey elabora uma reflexão sobre a vida e a morte ao evidenciar a verticalidade e a horizontalidade como pontos de repouso (*still points*[40]) e o arco entre os dois como mobilidade. Segundo Humphrey, isso determina o ritmo do gesto caracterizado por sua batida potencial, classificado por ela como o momento da queda. "No animal humano, a caminhada é a chave da queda e recuperação, minha teoria do movimento – isto é, a entrega à gravidade e sua repercussão. Este é o cerne de todo o movimento, na minha opinião." [41] (HUMPHREY, 1987, pg. 106). No entanto, Humphrey destaca o ritmo como algo que permeia todos os aspectos do ser humano e, de certa forma, como uma matéria ainda pouco explorada na dança. A consciência do acento rítmico, que está primeiramente

---

[39] Tradução minha do original: *All life fluctuates between the resistance to and the yielding to gravity. Youth is "down" as little as possible; gravity holds him lightly to Earth. Old age gradually takes over and the spring vanishes from the step until the final yielding, death. There are two still points in the physical life: the motionless body, in wich the thousand adjustments for keeping it erect are invisable, and the horizontal, the last stillness. Life and dance exist between these two points and therefore form the arc between two deaths. This lifetime span is filled with thousands falls and recoveries – all highly specialized and exaggerated in the dance – wich result in accents of all qualities and timings*.

[40] A tradução seria ponto de repouso ou ponto de paragem como em André Lepecki.

[41] Tradução minha do original: *In the human animal, the walk is the key pattern of fall and recovery, my theory of motion – that is, the giving in to and rebound from gravity. This is very core of all movement, in my opinion*.

na transferência de peso do corpo, aprofunda e motiva seu pensamento acerca da queda e recuperação. A seguir, ela pondera:

> Refletindo mais profundamente sobre o ritmo da transferência de peso, o mecanismo da caminhada consiste no equilíbrio em uma perna enquanto a outra se levanta e avança pelos músculos. Quando a descida da perna começa, a força não é mais necessária. A gravidade assume o controle, e o pé atinge a superfície com somente a ação de frear, que resulta na familiar "pisada". Essa descida pode ser enfatizada e reforçada pela energia, de fato isso pode ser realmente muito pesado, como a virada do palácio da guarda inglês, ou pode ser controlado e suavizado, com os dedos substituindo os calcanhares, como na dança. (HUMPHREY, 1987, pg. 106)[42]

A bailarina e coreógrafa distingue quatro vetores de organização rítmica em sua teoria: o primeiro é o que ela designa como aparatos da respiração-canto-fala (*breathing-singing-speaking*) que condicionam o estilo linguístico e a rítmica da frase; o segundo é o ritmo inconsciente, presente nos movimentos peristálticos, como a batida do coração, a contração e o relaxamento dos músculos do corpo, entre outros; o terceiro é o mecanismo propulsor da transferência de peso propriamente dita, de suportar o peso do outro e deslocar-se no espaço; e o último é o ritmo emocional, o fluxo e refluxo das emoções. No caso da dança, o vetor mais utilizado é o terceiro, que determina a mecânica do gesto. Porém, convém ressaltar que o bailarino conjuga todos ao estar em movimento. Na queda e recuperação estão em jogo as diversas modulações rítmicas das quais se pode extrair o movimento, e a gravidade é o seu principal parceiro. Dela, o corpo potencializa as texturas, o colorido e as nuances do gesto dançado. Porém, segundo Humphrey, não é só na queda e na recuperação, "energia contra a matriz da gravidade incorporada em todo o movimento humano" (HUMPHREY, 1987, pg 107), que se pode localizar a potência do gesto. Para a coreógrafa, o aspecto mais potente do movimento situa-se na forma como o bailarino organiza-se ritmicamente. As modulações rítmicas com as quais o bailarino lida na entrega e resistência à gravidade definem o que Doris Humphrey preconiza em seu pensamento sobre a queda e recuperação, afirmando uma política da gravidade restituída ao tempo.

Retornemos, contudo, ao arco entre duas mortes, com que Humphrey refere-se ao

---

[42] Tradução minha do original: *Thinking further about the rythms of change of weight, the mechanism of the walk consists of a balance on one leg while the other is lifted and advanced by the muscles. As the descent of this leg begins, force is no longer necessary. Gravity takes over, and the foot strikes the surface with only a braking action, wich results in the familiar "footfall". This down stroke can be emphasized and reinforced by energy so that it is very heavy indeed, like the turn of the English palace guard, or it can be controlled and softened, with the toe substituting for the heel, as in dancing.*

ciclo da vida e do movimento para elaborar sua teoria. A abordagem complexifica-se na medida em que Doris Humphrey indica a ascendência e a descendência como movimentos, mas desconsidera a possibilidade de que há movimento em estar de pé, na vertical, ou deitado, na horizontal, posto que os classifica como "morte". E completa que existem inúmeros ajustes corporais quando se está de pé, ao afirmar que "há dois pontos estáticos na vida: a imobilidade vertical, na qual os milhares de ajustes feitos para manter-se de pé são invisíveis, e a horizontalidade, a última quietude do corpo" (HUMPHREY, 1987, pg 106). Porém, ainda assim, a bailarina não classifica isso como movimento, primeiramente por identificá-los como estáticos e, ainda, por evocá-los como invisíveis. Assim, entendemos que, na sua abordagem, para que seja movimento é necessário que este seja visível. Temos aqui, talvez, a chance de refletir a respeito do que é compreendido como movimento na dança.

PESO | MOVIMENTO

Se dermos um pulo à frente no tempo, de aproximadamente 50 anos, pousaremos ao lado do coreógrafo, também norte-americano, Steve Paxton e seu conceito de *small dance*, pequena dança. Paxton, em sua perspectiva, afirma que mesmo de pé, parado, existe uma dança, mínima, que se dá exatamente pelos inúmeros ajustes que o corpo faz para estar na vertical, na resistência à gravidade. Nessa instância, o corpo é capaz de criar inumeráveis nuances qualitativas referentes ao movimento por intermédio das quais, se estivermos em um estado de consciência corporal (*awareness*), temos a possibilidade de extrair ritmo, cadência, dança. "A pequena dança é o movimento efetuado no próprio ato de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado" (PAXTON *apud* GIL, 2001, pg. 134). Steve Paxton é criador do pensamento que o faz fundador de uma técnica que não se baseia em movimentos coreografados mas, sobretudo, nos modos como o corpo estabelece diálogo com o outro através do contato receptivo e sensível. *Contact Improvisation* (CI), em português Contato Improvisação ou Improvisação de Contato, é o nome dado ao trabalho iniciado em 1972, por ocasião de uma residência artística de Steve Paxton dirigida a estudantes da Grand Union em Oberlin College. O desenvolvimento do trabalho de Paxton, hoje disseminado mundo afora, frutifica mentes e corpos pe(n)santes formando, assim, um caldo repleto de substâncias que

vem auxiliando dançarinos e pesquisadores do movimento na investigação acerca do movimento em seus processos coreográficos.

O Contato Improvisação é uma prática de movimento com base no corpo físico e sensorial, que busca uma dinâmica corporal experimentada através do outro, em um ímpeto compartilhado, cujos desejos e iniciativas individuais dissolvem-se na partilha. Dito de outro modo, o que está em jogo no CI é o que se constrói a dois no momento presente, conectando expressão e consciência corporal. Trata-se de um modo de compartilhar do movimento que se origina da comunicação entre os corpos em contato, dispostos a se entregarem um ao outro irrestritamente, assim como a receber um o peso do outro. A dança que surge ali decorre do contato dos corpos agenciados pela fricção, pelo ímpeto, pela inércia, pela força centrífuga e pela gravidade. Para isso, Paxton desenvolveu uma série de exercícios preparatórios, entre eles estar de pé parado de olhos fechados em uma prática de auto-observação. No vídeo *Fall after Newton*[43], Paxton discorre sobre os princípios básicos do CI a partir de imagens colhidas no momento em que iniciava as formulações da técnica, junto aos seus parceiros Nancy Stark-Smith, Kurt Sidall, entre outros. No vídeo, Paxton comenta: "Estar de pé parado tornou-se uma das nossas disciplinas, mantendo a mente atenta ao corpo no momento presente" (PAXTON, 1987). Dessa forma, Paxton introduz uma noção de movimento que nos informa questões caras à dança contemporânea, situadas para além do visível[44] na direção do sensível[45], subsidiando práticas e reflexões teóricas emergentes a partir de então.

Assim como Doris Humphrey, o coreógrafo Steve Paxton também se refere aos inúmeros ajustamentos que o corpo faz para estar de pé, porém suas reflexões divergem. Paxton associa esse instante à pequena dança (*small dance*), afirmando que "Estar de pé parado não é realmente parado. Equilibrar-se nas duas pernas demonstra para o corpo do bailarino que este se move contra a gravidade, sempre." (PAXTON, 1987). Já Humphrey aponta a mesma ideia como paralisia, "morte", ao assegurar "a imobilidade vertical, na qual os milhares ajustes feitos para manter-se de pé são

---

43 A transcrição traduzida do inglês para o português do vídeo Fall after Newton encontra-se no Anexo 1.

44 Visível aqui designa a protagonização da visão como captura do movimento.

45 E sensível como forma de nomear uma prática que lida com movimentos que nem sempre são externalizados como a small dance cunhada por Steve Paxton.

invisíveis" (HUMPHREY, 1987, pg. 106). Talvez, o que se consolida como diferença esteja ligado ao que a dança moderna, no caso de Humphrey, preconiza sobre o gesto na coreografia e, sobretudo, na relação do corpo com o que é visto e percebido.

Steve Paxton integra um grupo de artistas denominados como pós-modernos[46] que, provenientes de diferentes instâncias artísticas, circulavam por um ambiente comum de constante experimentação através da invenção de novos métodos e procedimentos de criação em dança na Nova York da década de 1960. Esse grupo, batizado como *Judson Dance Theater*, tem surgimento na vanguarda dessa época como um movimento de negação dos preceitos da dança moderna, elegendo a improvisação como um dos elementos protagonistas de seus ideais. A improvisação lhes informava diretamente pelo fato de proclamarem pela liberdade, espontaneidade, autenticidade, tendo a experiência como foco e um fim em si mesma. Desse modo, a técnica de CI assegurava o rompimento com a estética da dança ditada pela beleza e pelas formas preestabelecidas, priorizando a socialização dos corpos em um movimento desprovido de modelo. Paxton refere-se à *small dance* como instância deflagradora de processos imaginativos que se irradiam a partir da observação, percepção e conscientização do corpo:

> Por exemplo, eu dei um exercício mental enquanto as pessoas estavam de pé, como se estivessem fazendo: "imagine mas não faça, imagine que você está para dar um passo a frente com o seu pé esquerdo. Qual é a diferença? Como se você fosse. Imagine...(repita). Imagine que você dá um passo com o seu pé direito. Seu esquerdo. Direito. Esquerdo. Pare de pé." Nesse momento, pequenos sorrisos algumas vezes apareciam no rosto das pessoas e eu suspeitei que eles sentiam o efeito. Eles estavam em uma caminhada imaginária e sentiram seu peso respondendo sutilmente (mas realmente) à imagem. Assim, quando "pare de pé" era dito, os sorrisos revelaram que eles perceberam a brincadeira. Eles se deram conta que eu sabia sobre o efeito. Nós tínhamos chegado a um lugar invisível (mas real) juntos. (PAXTON, 1992, pg. 62)[47]

[46] Pela autora Sally Banes em Terpsichore in sneakers (1987).

[47] Do original: *For instance, a mental exercise I gave while people were standing, in wich they were to 'imagine, but don't do it, imagine that you are about to take a step forward with your left foot. What is the difference? As you were. Imagine...(repeat). Imagine that you are about to take a step with your right foot. Your left. Right. Left. Standing.' At this point, small smiles sometimes appeared on peopele's face and I suspected they felt the effect. They had gone on an imaginary walk and had felt their weight responding subtly (but really) to the image; so when 'Standing' was said, the smiles revealed that they got the small joke. They realized that I knew about the effect. We had arrived at an invisible (but real) place together.*

Como elaboração das *técnicas do interior*, propostas por Paxton no texto *Drafting Interior Techniques*[48], o coreógrafo alude aos processos de sensibilização do corpo quando argumenta que o movimento nunca parte do zero, ao mesmo tempo que aponta para uma interdependência entre a imagem mental do movimento e sua efetivação: "Pareceu-me que antes que eu pudesse treinar os sentidos dos alunos, alguma coisa tinha que acontecer em seus cérebros." (PAXTON, 1992, pg. 62). Nesse viés, Paxton previa a necessidade de um trabalho que pudesse ampliar o sentido do movimento alargando suas esferas físicas e mecânicas. Paxton percebeu o quanto o efeito das imagens propostas aos alunos efetivamente extravasava do plano imaginal para o físico, a ponto de a resposta vir como uma efetiva extensão do pescoço e um alongamento postural. A imagem mental lhe parecia de tal modo fascinante que adotou a expressão imagem-ação como meio para estimular a conexão entre sentir/pensar e agir, concluindo que o hábito da observação, externa e interna, instaurava-se imediatamente nos corpos. O efeito era a emergência de habilidades nunca vistas antes naqueles corpos em disponibilidade irrestrita ao outro e ao espaço. "Essa prática simples é a preparação para a complexa interação que vai se desenvolver com o parceiro, como a prática de se arremessar e pegar, que eles chamam a resposta do instante" (PAXTON, 1987[49]). Decorrente de processos em que a dança é colocada em questão acerca do que pode ou não ser considerado movimento dançado, aliado ao que se espera de uma dança exaurida[50] de seus preceitos técnicos e estéticos: O que pode a dança quando pesa?[51]

Retornando ao pensamento de Humphrey, cabe ressaltar que sua teoria partia do princípio que o equilíbrio e a estabilidade absolutas são inalcançáveis, posto que o corpo está todo tempo no trabalho de resistência à gravidade. "Para Humphrey, a gravidade é algo que indica a vida e o movimento, na medida em que viver é mover, e

---

[48] Texto publicado na revista Contact Quarterly, referência para estudiosos e praticantes do CI, que serve como base para José Gil em "Movimento Total - o corpo e a dança" (2001), no capítulo dedicado a Paxton "A comunicação dos corpos: Steve Paxton".

[49] (Acesso em maio de 2016 https://www.youtube.com/watch?v=k768K_OTePM https://www.youtube.com/watch?v=_iGtJSxNUpI https://www.youtube.com/watch?v=vMj3Coktu40),

[50] Exaurida não é referência genérica mas de André Lepecki em *Exausting Dance* traduzido recentemente para o português como *Exaurir a Dança*.

[51] Refere-se a formulação do filósofo Spinoza "o que pode o corpo". Ver em: Espinosa, Baruch. Ética. São Paulo: Abril cultural (Os Pensadores), 1983.

mover é estar em resistência contínua contra a gravidade" (MACHADO, 2015, pg. 93). Seu trabalho desenvolve-se com base nos modos de tratamento do peso, tendo como pressuposto que este é "matéria viva e produtiva" (LOUPPE, 2012, pg. 103), tal como o corpo encontra-se em constante aliança ao chão que habita. Como parceiros incondicionais na aventura da queda, o peso e o chão promovem a liga fundamental para que tal "matéria viva e produtiva" possa de fato atuar, em decorrência da aceitação da força da gravidade. A atuação do peso em Humphrey, comporta mecanismos de descendência (*fall*) e ascendência (*rebound*) por meio dos movimentos de balanço (*swing*) que, por sua vez, promovem um ritmo, aspecto caro à coreógrafa americana: "o corpo liberta-se da morte vertical quando o peso do corpo se abandona à sua própria inclinação. Encontra-se sempre próxima de um balanço, mas carece do seu movimento de retorno" (LOUPPE, 2012, pg. 105). O retorno sugerido pela crítica e filósofa Laurence Louppe indica que no trabalho de Doris Humphrey a queda não é um fim, uma vez que o corpo, em sua técnica, está sempre a aguardar a suspensão, o que é qualificado por Louppe como uma estética da flexibilidade, "na qual a elasticidade do espaço é criada num arco de suspensões" (LOUPPE, 2012, pg. 107).

A ação da queda imbricada (e que aspira) à sua recuperação difere em muitos aspectos de uma queda da qual não se tem previsão de retorno. O corpo que cai ansiando por sua suspensão tende a não pontuar tão claramente o movimento da queda, o que provoca certa circularidade entre o arco descendente e o ascendente, um sempre subsequente do outro. O movimento assemelha-se à imagem de uma onda cuja continuidade é reforçada pelo prolongamento arredondado que liga o movimento de descida (a queda propriamente dita) ao de subida (recuperação). Do arredondamento não se espera regularidade e simetria pois, na estética da elasticidade proposta por Louppe a respeito de Humphrey, o que é previsto é exatamente o que não está previsto, uma vez que "cada movimento é uma queda diferida, e é no modo como se difere essa queda (por sinal absolutamente aguardada) que nasce a estética do movimento" (LOUPPE, 2012, pg 105, 106). Ou, como disse Humphrey acerca das quedas e recuperações na vida e, de forma mais especializada, na dança, o resultado se dá "em acentos de todas as qualidades e temporalidades".

O peso introduz na dança um processo investigativo profundo a respeito do que (não) se espera do movimento e, portanto, traz indagações aos impulsos impostos pela ação da gravidade. Do mesmo modo, a força da gravidade sobre a matéria corporal,

promove o questionamento acerca do controle e, sobretudo, da fixidez do corpo no espaço. O corpo é convocado a pe(n)sar e, com isso, a lidar com a variabilidade das forças que o (de)compõem:

> O peso se coloca como o ponto de interrogação da dança, a inquietude que atravessa e põe em movimento os corpos dançantes, cruzando a questão das massas, na fronteira entre o singular e o plural (...). O reconhecimento de uma situação comum, o peso, que atravessa – e até mesmo constitui – os corpos através de seus movimentos e das forças em jogo, leva a conhecer que o "problema" se situa neste caso de peso, às vezes dito de massas, mas que em todos os casos identifica o contexto e a matéria: uma relação, movente e cambiante, na qual a única constante é a gravidade como relação de forças. (BARDET, 2014, pg. 65)

Tal como Bardet, Louppe aponta o peso como aspecto incondicional à dança, não só "como fator de movimento, de uma perspectiva biomecânica mas como desafio poético primordial" (LOUPPE), dedicando a ele um capítulo inteiro de seu livro *Poétique de la danse contemporaine*[52] intitulado: *Les quatre facteurs – poids* (Os quatro fatores – o peso). Louppe, logo na abertura, apresenta o pensamento de Rudolf Laban, criador de uma Sistematização de Análise do[53] Movimento (*Laban Movement Analysis* - *LMA*), cujo ponto de partida é o corpo em movimento. Segundo a autora, Laban introduz uma noção fundamental para se pensar corpo em movimento: os dois termos não mais se ligam pela conjunção "e", mas com a preposição "em", caracterizando-se em uma perspectiva na qual o corpo que dança não é mais concebido como forma estática no espaço. Isso revela o corpo do dançarino atravessado por aspectos caros à dança moderna e contemporânea, tais como o próprio peso, o desequilíbrio, a queda e a gravidade. O peso, parte tão profícua na sistematização de Laban, inaugura uma concepção que, desdobrada para além de seu aspecto físico, estabelece-se em sentido simbólico, não apenas como um dos fatores constituintes de sua classificação do movimento mas, sobretudo, como a base de seu sistema. Dentro da teoria de Laban, o peso é um dos quatro fatores da Teoria dos Esforços, fator que designa as qualidades de movimento, junto ao tempo, fluxo e espaço. Denominado, então, como Esforço (*Effort*) em seu sistema, o peso não se restringe somente a isso mas, segundo Laban, amplia-se como instância definidora de

---

[52] Livro traduzido por Rute Costa para português (de Portugal) como "Poética da Dança Contemporânea".

[53] O uso da preposição "do" é atualmente substituída pela preposição "em". Contudo, o termo utilizado é *Sistema de Análise em Movimento* o que designa o movimento acontecendo e não finalizado.

todo movimento, na medida em que a transferência de peso é capaz de determiná-lo como forma singular de expressão. O fato de Laban pressupor que o corpo está constantemente em movimento, e não estático, agencia o pensamento ao movimento. O corpo pesa porque resiste, e resiste porque está em movimento. Ou, como nos disse Bardet acima, "O encontro entre a dança e a filosofia força a pensar essa experiência sensível da gravidade como ancoragem no mundo, e o pensamento seria, então, força de deslocamento dos conceitos" (BARDET, 2014, pg. 56).

Graças ao peso, o bailarino é capaz de experimentar as inúmeras possibilidades do gesto, no que concerne a direções espaciais e temporalidades e cabe a ele optar pela forma como vai resistir ou não à gravidade. Diante disso, Steve Paxton afirma:

> Quando temos massa em movimento, elevando-se contra a constante força da gravidade, somos convidados às direções circulares da força centrífuga. A dança cavalga e joga com essas forças. Mais além da terceira lei de Newton, descobrimos que para toda ação muitas reações e oposições equivalentes são possíveis. Nesse lugar, temos **linhas de oportunidade**[54] para improvisação. (PAXTON, 1987)

As *linhas de oportunidade* às quais se refere Paxton dizem muito acerca de um corpo preparado para cair. Para tal disponibilidade, torna-se necessário um conhecimento corporal que vai além dos ensinamentos de uma dança dita tradicional, como o balé clássico por exemplo. A referência ao corpo preparado para cair prevê a queda para além de seu sentido etimológico, na direção de uma poética corporal que não a restrinja como tal. Desde as práticas presentes nas técnicas acima citadas, entre outras, às abordagens distintas das técnicas somáticas[55] como Feldenkrais, Eutonia, Técnica Alexander, etc, o corpo deita, cede, penetra na pele do chão, liberando tensões e aprendendo com elas formas de distensionamento. Seria o corpo da dança contemporânea atribuído de um peso maior?

---

[54] Grifo nosso.

[55] Entende-se por técnicas somáticas, aqui, os métodos de educação somática que surgiram na Europa e na América do Norte entre os séculos XIX e XX. É um campo teórico-prático que se baseia na consciência corporal reunindo diferentes métodos e que tem como objetivo a recuperação e manutenção da saúde de seus praticantes trabalhando o corpo e levando em conta as características e limites individuais. Destacam-se entre eles os métodos: Antiginástica, Técnica Alexander, Método Feldenkrais, Eutonia, Ginástica Holística, Método Danis Bois, Método das cadeias musculares e articulares G.D.S., Body-Mind Centering, Bartenieff, algumas correntes do Método Pilates, Análise do Movimento e, no Brasil, o Método Angel Vianna que ainda é pouco difundido fora do Brasil mas, substancialmente, irradiado em nosso país. No 3º capítulo da tese me deterei em mais detalhes sobre o método e seu avanço nas áreas da dança, da educação e da saúde.

PESO | QUEDA | GRAVIDADE

A questão incide no fato de que nós humanos, desde que aprendemos a andar, quando pequenos, somos preparados para cair, no entanto, ao longo da vida perdemos tal habilidade. Sobre isso, a teoria de Doris Humphrey é esclarecedora ao associar a verticalidade aos adultos e a horizontalidade às crianças e aos velhos. Nesse sentido, o corpo vai enfraquecendo as possibilidades horizontalizadas presentes nas relações e no contato com o outro. Na perspectiva da dança, pode-se dizer que a dança moderna e a contemporânea vêm propagar, tanto o pensamento horizontal quanto a queda, como modos de relação possíveis entre os corpos e deles com o espaço. Apesar do enredamento de todos os termos aplicados na concepção do peso na dança, cabe aqui distinguir: pesar e cair, peso, queda e gravidade, além dos termos **peso** em Laban, **queda** em Humphrey e **relação com a gravidade** em Paxton.

Para cair torna-se necessário a desobstrução dos canais por onde as relações vetoriais se estabelecem, no entanto, a queda está diretamente ligada ao quanto se pesa sobre o outro, seja pessoa, objeto ou chão. Talvez não haja uma medida possível para a queda como para o peso de um corpo, porém há de haver modos qualitativos de se tratar o peso que permita mensurar o quanto o corpo que dança tem ou não disponibilidade para cair. Esse "peso", que nada mais é do que a forma como o corpo se relaciona com a força da gravidade, pode ser então mensurado qualitativa e não quantitativamente, por um lado, através dos parâmetros do Sistema Laban de Análise em (do) Movimento, com graus de intensidade entre o forte ou firme[56] (*strong*) e o leve (*light*). Por outro, talvez não menos nem mais abstrato ou mensurável, contudo pelo viés qualitativo do movimento, a perspectiva de Steve Paxton traz o peso enquanto parâmetro na forma como os corpos se relacionam com a gravidade, como toque que "une as forças que atuam sobre o corpo com as sensações que elas provocam dentro do corpo" (PAXTON, 1987), através da gravidade, da força

[56] A tradução do inglês para o português gera algumas alterações no uso do termo. No dicionário Laban de autoria de Lenira Rangel é apresentado o termo "firme", já em Movimento Expressivo e Corpo-Espaço, ambos da autora Regina Miranda, o termo "forte". Ver em: RANGEL, Lenira. Dicionário Laban. Ed. Annablume. São Paulo, 2005; MIRANDA, Regina. *O Movimento Expressivo*. Edição Funarte, Rio de Janeiro, 1980; MIRANDA, Regina. Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. 7Letras. Rio de Janeiro, 2008.

centrífuga e dos apoios. E, de outra forma, na técnica de Doris Humphrey, o peso é tratado através de sua teoria acerca da queda (*fall*) e da recuperação (*recovery*) pelo modo através do qual o corpo flexibiliza as forças geradas no movimento da dança e da vida. Isso se dá no agenciamento com a questão rítmica e pela conceituação de que o movimento atua em um arco entre duas mortes ou, conforme Louppe, em "uma estética da flexibilidade, na qual a elasticidade do espaço é criada num arco de suspensões" (LOUPPE, 2012, pg. 107).

Talvez seja mais apropriado aproximar o pensamento de queda (*fall*) e recuperação (*recovery*) de Humphrey ao que vivenciei no curso técnico do então Espaço Novo, atual Escola e Faculdade Angel Vianna, nas aulas de Lucia Aratanha. Ali, o trabalho era iniciado com a sensibilização do peso da bacia no chão (em decúbito dorsal[57]), e isso era minuciosamente exercitado através de direcionamentos dos ossos da bacia – ílio, cristas ilíacas, púbis e sacro – para o alto e o retorno ao chão, evidenciando o peso como forma de liberação do eixo central do corpo para que este pudesse mais bem agenciar a relação com a gravidade. O *plié*, passo de ligação recorrente e inevitável ao corpo que dança, em escalas maiores ou menores, era tido como motor regente e regido pela bacia para que, então, houvesse a qualidade de queda e recuperação do movimento no corpo como um todo. Indo além, o trabalho feito na aula de Aratanha operava entre uma perspectiva somática, mais próxima do pensamento de Steve Paxton e sua pequena dança (*small dance*) – quando trabalhada na preparação técnica propriamente dita através dos exercícios de dissociação da bacia no chão – e, sobretudo, em uma perspectiva da dança aproximada ao pensamento de Doris Humphrey, com sua concepção de queda e recuperação, no que dizia respeito aos movimentos sequenciais que envolviam os *pliés*, deslocamentos, saltos e giros. De todo modo, a ressalva quanto à utilização e ao enlace dos termos peso, queda e gravidade incide pelo fato de que diferem e paradoxalmente se coordenam em um mesmo pensamento na lida do corpo com o espaço. O corpo afirmado aqui se coloca vulnerável a todas essas forças: a de cair, a de pesar e a se deixar penetrar pela gravidade, tendo em vista seus indicativos de potência e valor no movimento dançado.

O corpo pesa, pensa, para, penetra e extrai daí sua força primeira que o faz sair,

[57] Termo científico utilizado para designar a posição do corpo deitado no chão de barriga para cima.

subir, saltar, soltar as amarras do modelo da ascensão e do controle. Como afirma Louppe: “Corpos abandonados no chão, mas não prostrados. Este trabalho do solo, onde o corpo pensa, se perde e se abandona a um chão que a ele se entrega, produz qualidades excepcionais de movimento devido ao repouso dos tensores” (LOUPPE, 2012, pg. 106). Ou, segundo MONNIER e NANCY (2005, pg. 99 *apud* KARAM, 2014, pg. 91) “Tudo o que se faz, é arrancar-se à gravidade, ao mesmo tempo pesando.” **A gravidade atuante e a afirmação do peso fortalecem o vínculo entre a dança e o pensamento**, disseminando corporeidades e composições que levam ao infinito as texturas que a potência do corpo não é capaz de reter. O chão, como principal parceiro dessa aventura, nos provê apoio irrestrito e incondicional, ao mesmo tempo em que a gravidade, induzindo-nos à inclinação, ao desequilíbrio, nos convoca à queda. O convite mais uma vez é o de pensar e pesar sobre a gravidade, sobre os corpos, sobre o chão, sobre a dança. Pen(n)sar, portanto.

1.3. POÉTICA DA GRAVIDADE

GRAVIDADE

> É a sensação de nosso próprio peso que nos permite não nos confundirmos com o espetáculo do mundo. (GODARD, 2001, pg 24)

> A gravidade é a nossa evidência. E ela tem a força da evidência. A gravidade dá de forma anterior a toda significação, ao nosso ser diante do mundo, sua forma sensível mais elementar e a mais constante através dessa tração discreta que nós experimentamos no coração de todas as nossas posturas. Ela aparentemente não aparece para nós como um tipo de prodígio, de algo prodigioso. Ela tem a impostação de ser algo profano e sem mistério algum. (...). Ao invés de admitir a gravidade como um fato evidente, o que se via é uma prova da intervenção divina ou de uma certa disposição divina que tendia a "organizar os movimentos da matéria para aquilo que era o melhor"[58]. A surpresa ou admiração suscitam aos nossos dias a visão de astronautas flutuando em suas cabines. Deveríamos muito antes relacionar esse estranhamento, essa surpresa com a tensão que impede que o nosso mundo se disperse pelo espaço.[59] (JENNY, 1997, pgs. 1, 2)

As massas têm peso e estão sempre caindo na direção da superfície da terra, investidas do potencial constante de cair, pesar, e de serem atraídas por seu campo gravitacional. Não deveríamos ser seduzidos pelo fato de que estamos todo instante a

[58] Citação de Alexandre Koyré *In Du monde clos à l'univers infini* (1957), Paris Gallimard, 1973 p. 167.

[59] Tradução minha e de Charles Feitosa do original em francês: *La pesanteur est notre évidence. Et elle a la force de l'evidence. C'est qu'antérieurement à toute signification, la pesanteur donne à notre être-au-monde sa forme sensible la plus élémentaire et la plus constante, par cette traction discrète que nous éprouvons a coeur de toutes nos postures. Elle ne ressortit apparemment pour nous à nul prodige. Elle est réputée profane et sans mystère. (...). Bien loin d'admettre la pesanteur comme fait d'evidence, il y voyait une preuve de la sollicitude divine qui tend à 'ordonner le mouvement de la matière vers ce qui est le mieux'. Ainsi, l'étonnement que suscite de nos jours la vision de cosmonautes flottant dans leur habitacle, nous devrions bien plutôt le reporter sur la tension têtue qui empèche notre monde de se disperser dans l'espace.*

cair? Não deveríamos ser fascinados com o peso ao invés da leveza? Pesar não seria uma virtude na contramão de toda busca humana desde a evolução quadrúpede ao enorme desejo de ascensão ditado pelo homem, pela sociedade, prioritariamente capitalista, seja no aspecto físico-material quanto no aspecto ético-político-social?

Cair torna-se a realização de uma potência. O peso potencializa a gravidade enquanto força geradora de atração entre as coisas, objetos, massas que, como consequência natural, nutre, agencia corpos e os dirige para baixo. Do ponto de vista prático, a atração gravitacional da terra confere peso aos objetos, fazendo com que caiam ao solo quando são soltos. Uma espécie de "persistência muda que nos prende ao chão" (JENNY, 1997, pg. 2).

Ainda que se consiga perceber seus efeitos, a força gravitacional é até então de caráter especulativo, talvez a melhor explicação que se tem até hoje. Segundo Charles Feitosa:

> Poderíamos imaginar de que daqui a muitos anos uma nova descoberta científica refute a lei da gravidade e revele que na verdade sempre existiram gnomos no centro da terra puxando-nos para baixo. Ambas teorias são plausíveis, pois ainda não há provas definitivas de que é a força da gravidade que nos atrai para o chão[60].

Calcada nas especulações pós Newton e Einstein, e segundo pesquisas científicas, a gravidade é uma força invisível capaz de atrair todas as coisas em direção ao chão. O que interessaria para o corpo que dança refletir sobre a gravidade? Teria o corpo que dança tal especificidade que o conecte tão diretamente à gravidade? Seria esse corpo capaz de produzir uma espécie de atenção específica que venha coordenar enraizamento e expansão a partir da experiência com a gravidade?

Hubert Godard, pesquisador de referência no campo da Análise do Movimento[61], pensador proeminente da dança contemporânea francesa, inaugura o conceito de *pré-movimento*, estabelecendo que, pela própria atitude postural, antes mesmo do movimento, já existe algo com que um traçado expresso no corpo. Godard considera "a atitude postural e o pré-movimento, que antecipam inevitavelmente o gesto, como um plano de fundo sobre o qual se desenha o movimento aparente: a figura" (GODARD, 2001, pg 27). Nessa formulação, Godard sublinha a gravidade como

[60] Fala de Feitosa em reunião de orientação, Novembro de 2016.

[61] Trabalho desenvolvido por Hubert Godard, conhecido como Análise do Movimento, vigente no Departamento de Dança da Universidade Paris-8 na França, desde a sua criação em 1989 inaugurado pelo filósofo Michel Bernard.

força capaz de manifestar no corpo a carga expressiva do gesto ou movimento ainda por vir. Segundo ele:

> A relação ao peso, à gravidade, já contém um humor, um projeto sobre o mundo. É essa gestão do peso, específica e individual, que nos faz reconhecer, sem erro e apenas pelo ruído que produz, uma pessoa que nos é familiar subindo uma escada. Inversamente, como os astronautas nos mostram, em situações sem a gravidade, a expressividade é radicalmente outra, já que a referência essencial que nos permite interpretar o sentido de um gesto foi profundamente modificada. Chamaremos de pré-movimento, essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. (GODARD, 2001, pg. 13)

Na dança, pode-se dizer que a gravidade se evidencia pela forma com que corpos se distinguem, mesmo antes de iniciarem o movimento, ainda parados. Parece paradoxal, porém, dois corpos conseguirem elaborar um mesmo movimento ao mesmo tempo, lado a lado, e ainda ser possível diferenciá-los pelo modo como resistem à gravidade através de suas qualidades expressivas específicas. Em *Gesto e Percepção* (2001), Hubert Godard analisa uma sequência do filme *Ziegfeld Follies* (1945), de Vincent Minelli, em que Fred Astaire e Gene Kelly dançam juntos executando supostamente o mesmo movimento ao mesmo tempo, e os distingue pela forma como cada um exerce a lida com a gravidade. Em sua Análise do Movimento, Godard observa que o dançarino Gene Kelly "organiza sua relação com a gravidade de baixo para cima, de dentro para fora" (GODARD, 2001, pg. 16), enquanto Fred Astaire "organiza sua relação com a gravidade de cima para baixo e de fora para dentro" (*Idem*). Cabe ressaltar aqui o diferencial que resulta nos modos com que cada um se relaciona às forças gravitacionais. Nesse sentido, "o pré-movimento age sobre a organização gravitacional, isto é, sobre a forma como o sujeito organiza sua postura para ficar em pé e responder à lei da gravidade, nessa posição." (GODARD, 2001, pg. 14). O que incita reflexão nessa pesquisa se dá no olhar sobre as resistências criadas pelo corpo na lida com as forças da gravidade e como elas são instauradoras de poéticas dançantes singulares, ao mesmo tempo por elas instauradas.

Necessárias ao manejo do corpo e, portanto, advindas de um contexto histórico-social no qual este é incluído, a lida com a gravidade fomenta nuances acerca dos modos operantes do peso na relação entre equilibrar-se e desequilibrar-se no movimento dançado. Assim, ouso dizer que o modo com que Fred Astaire se organiza se aproximaria mais de uma lógica do balé, onde o corpo parece flutuar e insiste leve,

enquanto Gene Kelly flertaria com uma dinâmica própria ao enraizamento e à aceitação do peso tal qual formulado pelos precursores da dança moderna. Isso não vem afirmar uma lógica estrita, pois as nuances vêm evocar diferentes maneiras em cada um dos corpos em movimento, mas, sobretudo, fomentar novos modos de partilhamento e análise sobre e (n)o corpo que dança. O que esse corpo que implicitamente encontra-se em contato com a gravidade produz enquanto qualidade expressiva?

GRAVIDADE | DANÇA

Cair não é um ato passivo mas a realização de uma potência. Do mesmo modo, o peso atesta a queda como força positiva e isso reflete afirmativamente no que gerenciamos em nossos movimentos, seja na dança ou na vida. Ceder, cair normalmente é tido como manifestação de impotência, mas na perspectiva da dança contemporânea torna-se, ao contrário, potência. Se tomarmos como exemplo as primeiras experimentações da técnica de Contato Improvisação em 1972, feitas por Steve Paxton, Nancy Stark-Smith, Kurt Sidall e seus tantos outros parceiros, veremos ali o lugar de desafio ao controle, ao equilíbrio e à previsibilidade do movimento que, outrora, fora aspirado como objeto do desejo no balé. O que era determinado como confronto com a gravidade no sentido de se manter no eixo para a execução de giros e saltos, equilíbrios e diretrizes prévias cede lugar à concessão do que não se espera, ao desequilíbrio e à indeterminação. Há aqui uma inversão de valores: cair refere-se à realização, positivamente. Assim, o dançarino efetua a potência do enraizamento e ganha espaços por entender o processo de oposição no corpo, com o corpo.

O bailarino, coreógrafo e professor Klauss Vianna reconhece a parceria do corpo com o chão como um processo de entrega e respeito, e afirma:

> Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce com o contato íntimo com o solo. À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas (VIANNA, 1990, pg. 78).

Sobre isso, convém citar um exemplo que utilizo com meus alunos de dança, especialmente quando estou dando aulas de balé, ao falar sobre o *plié* e o *relevé*[62]. Digo a seguinte expressão: "Subir descendo, descer subindo". Com isso, enfatizo o propósito opositivo de que para subir precisa-se ao mesmo tempo estar descendo e para descer é preciso que se esteja subindo. Isso motiva um processo particular da relação do corpo com o chão e, portanto, com a gravidade[63]. Nesse caso especificamente, vale a ressalva de que esses acionamentos nem sempre são fisicamente visíveis. No entanto, são capazes de instaurar espaços sutis na estrutura do esqueleto, além de potencializar o tônus muscular. O simples ato de empurrar os pés no chão, ainda sem qualquer movimento explícito, já possibilita toda a conexão necessária para que o trabalho de oposição ocorra. No caso da descida no *plié* (flexão dos dois joelhos) concomitante à ênfase de subida de todo o corpo, ou a subida na meia-ponta (*relevé*) simultânea à conexão com o enraizamento dos pés no chão, pode ser considerado um exercício que é iniciado pela força de imaginar (o movimento). Trata-se de imaginar pelos pés. Indo além, o que incita o movimento de oposição é o fato de o corpo aprender a ceder à força da gravidade e, consequentemente, ao chão. A resistência nada mais é do que a otimização da relação do corpo com a gravidade. Nesse aspecto a abordagem da técnica de Klauss Vianna corrobora com tal perspectiva. Segundo Neide Neves[64], "Usando a resistência que o solo oferece ou que criamos com a musculatura na relação com o espaço, geramos vetores opostos que equilibram o corpo e acionam movimento." (NEVES, 2008 p. 41).

Em particular, a dança se beneficia profusamente dessa relação do corpo com o chão e o espaço. Utilizando seus meios de pesquisa e invenção com a técnica Contato Improvisação, Steve Paxton nos revela condições onde isso ocorre de forma direta,

---

[62] Assim como o *plié*, o *relevé* é parte da nomenclatura do balé clássico, designando, no caso, a subida na meia-ponta ou ponta dos pés.

[63] Fica claro agora, especificamente com esse exemplo, que não somente a dança contemporânea se beneficia da abordagem técnica na relação do corpo com a gravidade. Como o exemplo trata de um passo especificamente do balé, a ressalva demonstra que tal abordagem pode ser aplicada a qualquer técnica de dança, seja ela tradicional ou não. O que está em jogo não é o passo em si, mas o modo operacional como se lida com ele, na relação do corpo com o chão e com o espaço.

[64] Neide Neves é bailarina e professora, ministra e coordena o Curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna, no COGEAE, PUC-SP. Participou com Rainer da organização didática, iniciada na década de 1980, do que se denomina Técnica Klauss Vianna desde 1992, ano de abertura da Escola Klauss Vianna, em São Paulo.

como pode ser observado a seguir, no seu relato da experiência em uma improvisação solo de Nancy Stark-Smith, sua parceira e cocriadora da técnica de CI:

> Solos de Nancy[65] que, por meio de movimentos experimentais jogando com a gravidade e com o chão, não são, nesse trabalho, tomados como certos, algo dado mas considerados como parceiros constantes. Ela não dirige ela mesma, ela começa a se mover e deixa que as coisas aconteçam descobrindo caminhos para lidar com o momentum e a gravidade. (PAXTON, 1987)

A observação de Paxton evidencia o movimento de Nancy em uma "escuta atenta" às forças gravitacionais. A construção de tal escuta se dá pela experimentação do movimento com as forças que a cercam em uma parceria irrestrita entre seu corpo e o solo, seu corpo e o espaço, seu corpo e a gravidade. Isso não depende propriamente do peso do corpo de Nancy em si, mas do modo como o corpo de Nancy se relaciona com o espaço a todo instante, a cada instante. Segundo a pesquisadora de dança Ann Cooper Albright o "Contact Improvisation redefine o corpo na dança, abrindo a possibilidade de podermos olhar para o corpo dançante como um corpo em processo, um corpo tornando-se.[66]" (ALBRIGHT, 1997, pg. 76). Nesse caso específico trazido por Allbright, que dedica grande parte de sua pesquisa ao pensamento sobre a diferença, sobretudo à reflexão sobre corpos com deficiência[67] no contexto da dança contemporânea, a alusão ao Contato Improvisação ressurge como forma de pensar nuances sobre a gravidade de corpos tão distintos entre si frente à imposição normativa advinda da própria dança de uma maneira geral. A colocação de Albright acerca de "um corpo tornando-se" libera possibilidades ímpares não subjugadas ao processo de encadeamento de passos ou de coreografias preestablelcidas que normalmente cerceia os corpos dos bailarinos. No Contato Improvisação, o corpo é submetido a uma demanda cujo sentido é dirigido pelo que não se pode apreender, fixar ou mesmo reconhecer no movimento enquanto tal, ou seja, enquanto matéria

[65] Nesse caso a bailarina Nancy Stark-Smith.

[66] Do inglês: *Contact Improvisation redefines the body in dance, opening up the possibility that we can look at the dancing body as a body in process, a body becoming*.

[67] Apesar da discussão de Ann Cooper Albright sobre a utilização de termos problemáticos como Deficiência (*Disabled*), a autora discorre porque ainda se utiliza dessa terminologia. Essa discussão é apresentada "Coreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance" no Capítulo "Moving across difference: dance and disability" traduzido para o português "Movendo-se através da diferença: dança e deficiência". Ver em http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/37658.

passível de combinações e reproduções. Trata-se da disponibilidade ao desconhecido, da fabricação do desconhecido, o que anula o processo de busca de habilidades conhecidas, específicas, tal como será tratado mais adiante nessa pesquisa a respeito do trabalho desenvolvido por Angel Vianna. Na técnica de contato, assim como na Metodologia Angel Vianna, a busca incide em estar disponível ao que vem a partir de tudo que é outro, nesse caso, o outro corpo, o solo, o espaço, a força gravitacional e tudo o mais com que o corpo possa se relacionar no momento da dança.

Nessa perspectiva, evidências acerca da gravidade trazem prerrogativas do espaço enquanto força atrativa e permanente. Esse espaço nada mais é do que a própria ação da gravidade puxando para baixo tudo o que possui massa. Estar em relação ao espaço, este gravitacional por natureza, é o que faz com que massas, corpos, possam de fato se organizar de uma determinada maneira, diferente de quando há uma resistência. No caso dos Solos de Nancy, o fato de ela ter o próprio chão e a gravidade como parceiros incondicionais e constantes fazem deles um só[68]. Chão (espaço) e força gravitacional se confundem, se fundem em uma única força capaz de dirigir Nancy ao experimento e à invenção de modo que o movimento é, não obstante, expropriado de si mesmo. O espaço torna-se força irredutível e imanente. Portanto, toda lida conduz o corpo ao imponderável, como o de Nancy Stark-Smith e todos os parceiros de Steve Paxton na investigação do Contato Improvisação (CI). Nos solos de Nancy, seguidos do dueto junto a Kurt Sidall, podemos constatar a entrega irrestrita dos corpos em movimento ao fluxo e à gravidade, sem perder a conexão entre si, estando ou não em contato, o que até então (precisamente no ano de 1972) não havia sido experimentado e explorado na dança. De fato, **inaugura-se um modo de fazer dança onde a imprevisibilidade do movimento e a indeterminação são ao mesmo tempo assunto e argumento**. Paxton relata tal modo ao descrever o dueto:

> Aqui Nancy e seu parceiro Kurt Siddall movem para seguir o ponto de contato na medida em que este se move, um foco básico para a improvisação deles. No jogo de mover e ser movido, os movimentos específicos são imprevisíveis mas eles ocorrem dentro de um campo normal (cognoscível) – da gravidade, da força centrífuga, apoio e dependência. O toque humano une as forças que atuam sobre o corpo com as sensações que elas provocam dentro do corpo. Essa interação torna possível manter todas as partes de ambos os corpos harmonizadas. (PAXTON, 1987[69])

[68] Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=k768K_OTePM.

[69] Ver em: Anexo 1.

Na investigação própria do CI há uma espécie de democratização dos corpos e dos modos como esses corpos se relacionam. O Contato Improvisação ou *Contact Improvisation* nasce no momento em que artistas da dança se unem para a reflexão sobre uma causa maior cuja gênese era questionar esse corpo que dança, ou melhor, o porquê de qualquer corpo não poder dançar. No caso do CI, o aspecto democrático advém em primeiro lugar da possibilidade de que todo corpo, seja ele preparado ou não por uma determinada técnica de dança, pode dançar e, em segundo, pelo fato de não haver hierarquia nos mecanismos de comunicação dos corpos. Há, por princípio, a horizontalidade na formulação de um diálogo, indeterminado por natureza, que é a própria dança que decorre do contato de dois corpos e é construída no aqui e agora da improvisação que, por sua vez, é destituída de uma coreografia previamente delineada. Esse aspecto está diretamente ligado à comunicação com as forças que guiam os corpos no espaço. O aprendizado, se é que se pode usar esse termo, incide na abertura à atuação da gravidade sobre o corpo, sobre os corpos um na direção do outro, de tudo que é outro, como já dito anteriormente, seja corpo, chão ou espaço.

Para tanto, o corpo precisa de um preparo que difere radicalmente de qualquer preparo tradicionalmente relacionado a técnicas codificadas de dança. Torna-se necessário ativar certos mecanismos que parecem elementares mas que, quando minuciosamente trabalhados, podem ser demasiadamente penosos, principalmente para os que já tem trabalho fundamentado em alguma técnica codificada. O corpo necessita de uma espécie de reabilitação para se deixar pesar, cair e desequilibrar. O que parece passivo é de alguma forma ativo ou, conforme dito anteriormente, é a realização de uma potência. Ann Cooper Albright inicia seu artigo *The perverse satisfaction of gravity* (2017) relatando a experiência inicial como professora em Oberlin College e afirma que "se sentir confortável com o apoio do chão no corpo é, de fato, o começo do aprendizado de como cair sem medo"[70] (ALBRIGHT, 2017, pg. 63). Todo o trabalho incidia em processos de entrega, repouso e expansão sugeridos por modos experimentais de como se entregar à gravidade. "Eu estava dizendo aos meus alunos no sentido de, por exemplo, direcioná-los na atenção ao peso de seus

[70] Tradução minha do original: *Feeling confortable with the support of the floor is, in fact, the beginning of learning how to fall without fear.*

crânios repousando no chão ou a expansão de suas respirações ao mesmo tempo que suas costas se liberavam ao apoio da gravidade"[71] (ALBRIGHT, 2017, pg. 63).

Ainda hoje, esse tipo de trabalho causa enorme polêmica pelo fato de a dança, mesmo a dita contemporânea, exercer convencionalmente o papel de investir nos corpos em movimento. Os corpos na dança são constantemente convocados ao vigor tônico e dinâmico[72]. Por outro lado, influenciada por inúmeras técnicas somáticas, outras danças contemporâneas cada vez mais se nutrem de mecanismos que possibilitem o resgate do trabalho e do contato com o solo/chão, assim como as conexões com forças inerentes à nossa existência. Ou, como disse Albright: "Eu estou explorando como reinventar paradigmas antigos de localidade e lugar enquanto ainda incorporamos a gravidade como sensibilidade essencial"[73] (ALBRIGHT, 2017, pg. 69). Desse modo assistimos ao longo do século XX uma transição na preparação corporal de bailarinos, dançarinos e de tantos outros nomes que podemos atribuir aos artistas da dança. Talvez, as técnicas somáticas sejam as maiores aliadas e propulsoras do processo de interesse da dança sobre o chão e a gravidade. A bailarina, professora da técnica Ginástica Holística (Método da Dra. Ehrenfried – com Marie-Josèphe

[71] Tradução minha do original em inglês: "I was verbalizing in order to draw my students attention to the weight of their skulls resting on the floor, for instance, or the expansion of their breath as their lower backs released into the support of gravity".

[72] À guisa de exemplo, acho importante relatar uma experiência que demonstra certo padrão recorrente entre grandes companhias de dança contemporânea no Brasil em relação à preparação corporal de seus bailarinos. Por quase 2 anos fui professora de dança contemporânea do Centro de Movimento Débora Colker onde também tive a chance de dar aulas para sua companhia, a Cia de Dança Débora Colker sediada no Rio de Janeiro. A maioria das vezes em que sua assistente, Jacqueline Motta, me convidou para dar as aulas para a Cia foi por ocasião do retorno dos bailarinos de suas férias anuais, portanto, no momento em que, como ela própria dizia, estavam "fora de forma" retornando às suas atividades corporais. A assistente de Colker, me dizia ser aquele um bom momento para os bailarinos da Cia fazerem esse tipo de aula que, pelo que ela parcamente sabia, não exigia controle, força e a tal eficácia técnica que eles acreditavam ser a adequada. Ela dizia assim: "Você pode dar esses exercícios no chão em que eles não trabalham a musculatura e ficam relaxando". Decorre daí a compreensão de que, naquele momento, por eles não estarem ainda em temporada, podiam se dar ao luxo de soltar seus músculos. Certamente por isso ela me convidou. Outra vez, também me sondaram em uma outra época do ano dando-me, no entanto, a seguinte orientação: "Olha, Alice não fica muito tempo com eles no chão, eles precisam fazer movimentos em pé como *battemment tendu*, *jeté*, *grand battement*, piruetas, equilíbrio, se não vão ficar 'mal' trabalhados". Todo o trabalho consistia em coordenar o que precisavam para, de fato, ficarem "bem" preparados para as demandas coreográficas que, ao meu ver, são orientadas por preceitos rígidos e ditatoriais de uma eficiência técnica através de certa militarização dos passos. Do meu ponto de vista, tal encaminhamento prejudica o trabalho do corpo do dançarino contemporâneo prioritariamente na utilização da qualidade de peso no movimento assim como da relação de parceria com o chão e, sobretudo, com a queda. Os movimentos são puramente guiados por uma excessiva força muscular, pelo controle e traçados do que se poderia chamar de ditadura da forma, tanto quanto pelo preenchimento estrito das partituras previamente coreografadas.

[73] Tradução minha do original: *I am exploring how we might reimagine earlier paradigms of location and place while still incorporating gravity as an essential sensibility.*

Guichard), Sílvia Soter, aponta para as contribuições tanto quanto para os falsos entendimentos oriundos da relação entre as técnicas somáticas e a dança:

> Às vezes a gente tem uma ideia errônea dos métodos somáticos, como métodos muito ligados à percepção "eu e eu mesmo": eu fecho os olhos, me percebo, uma consciência corporal íntima e ao mesmo tempo sem uma relação com um entorno. Isso não é verdade. Muitos desses métodos vão justamente trazer essa ênfase para um corpo que está sempre em relação. Um corpo que está em relação dentro dele, entre suas partes, mas também um corpo que está em relação ao espaço, um corpo que está em relação ao corpo do outro e, por isso também, um corpo que está em relação à dança e à possibilidade de expressão, também, dessa dança. Então houve em vários momentos da história da dança, sobretudo no século XX, esse "namoro" entre a dança e os métodos somáticos. Num determinado momento, algumas discussões traziam até a hipótese de que já que o Ballet Clássico não era a base para todas as danças, não era um treinamento que dava conta de todas as especificidades das danças e das linhas estéticas distintas, quem sabe a educação somática seria. Quem sabe o método somático seria uma base para que qualquer corpo pudesse dançar. Eu não acredito nisso. Eu acredito que os métodos somáticos fazem alguém dançar, mas eles podem vir como um apoio, como uma ferramenta, como uma ajuda que pode abrir um enorme campo expressivo, que pode nos ajudar num trabalho corporal mais equilibrado, que possa escapar um pouco dessa repetição que, muitas vezes, o ensaio impõe, ou a prática de uma sequência coreográfica impõe. Então é no sentido desse equilíbrio que eu acho que a prática da educação somática pode ser também muito interessante para a dança. (SOTER, acesso em janeiro de 2018: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Entrevista:_Silvia_Soter)

Juntem-se a isso, assim o proponho, os preceitos modernos de queda e recuperação, peso e suspensão, inaugurados pela coreógrafa Doris Humphrey, conforme apresentados anteriormente.

No decurso da história da dança, em uma aula de técnica, tornam-se indispensáveis certas prerrogativas que estão além de nosso controle agenciar e que determinam preceitos, códigos ou passos, cujo mote insiste na repetição de padrões hegemônicos, como a imagem da bailarina que está na mente de todos sempre a flutuar. De outro modo, a técnica de Contato Improvisação vem contribuindo fortemente para o diálogo da dança contemporânea com as técnicas somáticas ao longo das últimas décadas – certos preceitos somáticos foram aos poucos sendo introduzidos na preparação das aulas de técnica. Ao final do vídeo Magnesium[74], primeiro experimento na elaboração

[74] Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=9FeSDsmIeHA,

da técnica de Contato Improvisação, Steve Paxton apresenta o que depois se tornaria um importante conceito em seu trabalho: a noção de pequena dança (*small dance*), também já mencionada no subcapítulo intitulado *A poética do peso*. Em Magnesium, surgem conexões somáticas com a dança, no que ele nomeia como preparação fundamental para que os corpos estejam disponíveis ao que virá depois na dinâmica de contato, com suas quedas, rolamentos, *momentum*[75] e pegadas. Segundo Paxton:

> Observar os ajustes constantes que o corpo faz para se manter de pé sem cair, acalmando todo o estado é uma meditação. Implica em assistir aos reflexos trabalhando, saber que esses reflexos são sutis e confiáveis, e não apenas medidas de emergência. Estar de pé parado tornou-se uma das nossas disciplinas, mantendo a mente atenta ao corpo no momento presente. Essa prática simples é a preparação para a complexa interação que vai se desenvolver com o parceiro, como com a prática de se arremessar e pegar, que demandavam respostas instantâneas, introduzindo nós mesmos a estados de adrenalina. Primeiramente parecia haver somente duas opções: tentar seguir o fluxo da comunicação ou resistir a ele (PAXTON, 1987).

No caso da experiência de Ann Cooper Albright, ela traça um relato acerca da indignação de seus colegas que, ao assistirem uma de suas aulas, julgam-na preguiçosa. Isso pelo fato de ela colocar os estudantes por um longo período deitados no chão. Para eles, os alunos não estavam fazendo nada. Não havia ali, sensores capazes de perceber o enorme trabalho que estava sendo feito por aqueles corpos que, aparentemente, estavam simplesmente parados sem fazer nada no chão. "Uma aula de dança, eles acreditavam, deveria ensinar aos alunos a ter controle de seus corpos, então eles aprenderiam a fazer coisas que dançarinos fazem: *plié*, *chassé*, extensões arqueadas dos braços e das pernas, e saltar bem alto atravessando o espaço"[76] (ALBRIGHT, 2017, pg. 63). As questões apontadas por Albright corroboram a minha insistência sobre a ideia de que o corpo do dançarino pode ser construído e desconstruído simultaneamente no processo de aprendizado de uma abordagem de movimento, que não necessariamente precisa ser baseada em uma técnica tradicional de dança. Nesse sentido, eu me pergunto, o que de fato significa a construção do

---

[75] Podemos traduzir *momentum* como ímpeto mas também como impulso. Optei por deixar o original para que possa ser mais amplamente entendido no contexto de cada frase.

[76] Tradução minha do original: *A dance class, they believed, should teach students to have control over their bodies, so that they would learn to do the things that dancers do: plié, chassé, arcing extensions of the arms and legs, and soaring leaps across the space.*

corpo na dança? Podemos pensar no corpo do dançarino em termos de construção e desconstrução?

> Pelo fato de eles só saberem vagamente que esse trabalho baseado na liberação era informado pelos 8 anos que eu passei dançando em Nova York, meus colegas acharam esse tipo de aquecimento totalmente inútil, e concluíram que eu estava usando o modo mais preguiçoso de ensinar tecnicamente em uma aula de dança que, para eles, deveria ser dinâmica e rigorosa[77] (ALBRIGHT, 2017, pg. 63)

A abordagem de preparação do corpo do dançarino, conforme utilizada por Ann Cooper Albright em suas aulas, afirma-se tão rigorosa quanto à de uma aula de balé. Logo, pode ser igualmente trabalhoso entregar o peso ao chão quanto fazer um *plié*, um *chassé* ou qualquer outro passo virtuoso do balé. Albright afirma que "deitar no chão é o primeiro passo em direção à iniciação da atenção plena do corpo"[78] (ALBRIGHT, 2017, pg. 63). Deitar no chão, entregar o peso, ceder, vem a ser um ingrediente imprescindível no processo de desconstrução na dança, se é realmente possível se pensar em termos de construção do corpo, uma vez que a maioria dos dançarinos atua por diversas técnicas e abordagens em seus treinamentos, especialmente na dança contemporânea. Os termos construção e desconstrução, aqui, funcionam como um enredamento indissociável e simultâneo na medida em que o corpo percebe, apreende e cria enquanto faz. Isso quer dizer que, enquanto elaboramos um movimento no nosso corpo, estamos juntamente recriando-o a cada vez, e essa recriação já é uma proposição para tratar a desconstrução na dança. Ao deitar no chão, a cada dia, descobrimos um "novo" corpo no nosso "velho" corpo ou, dito de outro modo, novas possibilidades sempre a se reinventarem a partir de uma auto-observação vulnerável aos variados humores de si e do espaço em torno. Seria, então, uma espécie de reiniciação diária, que não trabalha sobre o mesmo, mas sobre a diferença. Um retorno à diferença ou um retorno da diferença no corpo que dança.

Para além e aquém da dança, tomando como exemplo uma criança aprendendo a andar, podemos notar os modos com que ela lida com as forças gravitacionais. Há,

---

[77] Tradução minha do original em inglês: *Because they were only vaguely aware that this release-based work might have been informed by the eight years I had spent dancing in New York City, my colleagues decided that this warm-up was frankly useless, and concluded that I was obviously taking the lazy way out of teaching a technically rigorous and dinamic dance class*.

[78] Do original: *Lying on the ground is the first step towards priming the physical mindfulness*.

nesse caso, uma convergência natural de seu corpo com o chão e com o espaço como um todo, que convoca todas as forças a seu favor, sem esforço. Segundo Steve Paxton: "Adultos e crianças caem na mesma velocidade embora adultos sejam mais passíveis de se machucarem porque sua massa é maior em proporção a sua força estrutural" (PAXTON, *Magnesium* 1972[79]). Além do que, a criança não possui um tônus de resistência capaz de retê-la e, naturalmente sem medo, ela se entrega ao chão e às forças que a conduzem pelo espaço. A proximidade de seu centro de gravidade (região da bacia) ao chão também fortalece a propriedade natural que ela tem de uma queda livre, isenta de qualquer resistência. Assim, o aprendizado de se manter de pé e a destreza da caminhada são, ao mesmo tempo, um desaprendizado da queda. Crescemos ganhando habilidades e perdendo o que seria uma certa "naturalidade" do movimento de cair. Em escalas maiores ou menores, esse processo ocorre em todo desenvolvimento motor. É uma forma de aprendizado que o corpo adquire para que se tenha uma eficiência motora que nos faz andar, subir, se projetar e que, consequentemente, denigre as habilidades inerentes ao corpo, de cair, pesar, desequilibrar. Ao debruçarmos sobre o processo evolutivo, nos deparamos com as consequentes "sequelas" que o corpo acaba por suportar, devido a tais recursos de ascensão, provenientes da necessidade de elevação na vida, metafórica e existencialmente[80]. Primordialmente no que diz respeito a ter controle do próprio corpo, resta pensar o que de fato angariamos ao responder de forma tão automática a esses processos. O direcionamento de aprendizado em geral proporciona a aceleração de procedimentos que, muitas vezes, precisariam ser mais esmiuçados e ralentados em seus contextos. Quanto às crianças, é nítida a violência, muitas vezes, ditada pelo encaminhamento acelerado de suas progressões nos sistemas motores e cognitivos. A exploração do chão e sua intimidade com os movimentos de rastejar, engatinhar, sentar, cair, debruçar, inclinar, torcer, alcançar, etc..., em alguns casos é substituída, quando as crianças são conduzidas a ficarem de pé, andarem e se esticarem, se projetarem.

Baseada na observação de alguns professores de dança no Brasil, mais especificamente daqueles com os quais tive contato através de aulas de balé ao longo

[79] Ver em Anexo 2.

[80] Entende-se aqui por ascensão todo o processo do desenvolvimento motor e também político-social de que necessitamos para subir, ascender, verticalizar, nos superar e nunca perder, cair, fracassar.

da minha trajetória[81] no Rio de Janeiro, observo que há uma expectativa focada na formação do corpo do bailarino[82] cuja premissa afirma o balé como base para qualquer dança, conforme diz criticamente, Silvia Soter. Essa concepção pressupõe que o corpo do bailarino é **construído** pelo balé para que depois seja desconstruído pela dança contemporânea, por meio de outras bases técnicas. Nessa perspectiva, pergunto: o que se espera de um corpo que, por 8 anos, se prepara exclusivamente com aulas de balé, cuja prioridade incide em ter controle, em executar movimentos preestabelecidos tais quais são apresentados, sem nenhuma margem de criação, em ascender à verticalidade, para, somente depois, colocá-lo a trabalhar na lida imediata com as forças da gravidade? O que pode ocorrer tendo em vista mecanismos de desconstrução dessas técnicas que usualmente se dão via procedimentos de obediência e eficiência? Seriam as técnicas somáticas, então, propulsoras desse processo cujo sentido está mais direcionado a partilhas nas relações entre corpo e espaço, corpo e outros corpos, modulações expressivas, e menos a reproduções de movimentos e modelos? Seria compatível pensar em um processo simultâneo e não mais sucessivo que coordene os dois aprendizados: o que instrui e, portanto, edifica, e o que fermenta porosidade e criação? Quais as perspectivas da construção e desconstrução do corpo na dança? Isso é possível na perspectiva de um corpo que dança? Como podemos perceber tais questões no corpo por uma perspectiva externa? A gravidade é uma questão para o momento atual que vivemos? Como a lida com a gravidade pode suscitar um processo de construção/desconstrução na dança? Seria uma via de acesso à convergência desse corpo perceptivo às forças gravitacionais com as forças sociopolíticas que regem as leis e prerrogativas do ambiente artístico-cultural no nosso país? Como se instruir estando poroso a essas forças em nosso fazer dança? Utilizando-me das palavras de Albright: "Quais são as práticas duais de mobilidade e gravidade que fazem sentido no nosso tempo?"[83] (ALBRIGHT, 2017, pg. 69). E, acrescento: quais os mecanismos possíveis de se pensar o movimento na

[81] Com efeito os que utilizam a técnica do balé em coordenação com diferentes abordagens como a dança moderna e/ou diferentes técnicas circenses, entre outras, como é o caso citado acima da experiência com a Companhia de Débora Colker.

[82] Nesse caso o termo bailarino torna-se mais eficaz pelo fato de que esse corpo privilegia a técnica do balé a serviço de seu desenvolvimento como artista da dança.

[83] Tradução minha do original: *What are the dual practices of mobility and gravity that make sense for our time?*

dança contemporânea dentro de uma perspectiva desconstrutivista para além dos princípios desenvolvidos nas codificações das técnicas de dança até hoje?

DESEQUILÍBRIO | QUEDA

> Viver é cair. Uma queda contínua rumo ao nada. Os relacionamentos humanos se estabelecem na queda, ou seja, predestinados a se esborracharem. Nada fica, nada está, nada dura, somente o tempo da queda. Viver é uma vertigem. Angustiante e trágica porque nunca cessa. (LAZZARATTO, 2013, pg. 7)
>
> Na verdade andar também é cair, na direção do horizonte. (VIRILIO, 2008, pg. 2)

Há, na sociedade capitalista, uma hegemonia da verticalidade latente em nossos corpos. Como consequência, a conexão real com o chão pode nunca acontecer. Porém, mesmo que o corpo refute o enraizamento, não há como não responder à gravidade de alguma forma e isso já é preconizado na formulação acerca do pré-movimento oriundo da Análise do Movimento de Hubert Godard. Segundo ele "o sistema dos músculos gravitacionais, cuja ação escapa em grande parte à consciência e à vontade, é encarregado de assegurar nossa postura" (GODARD, 2001, pg. 14).

Da apreensão sensível aos modos com que nos conectamos à gravidade no cotidiano, o escritor e filosófo canadense Brian Massumi desenvolve a hipótese de que "para andar você precisa sair do equilíbrio, você tem que se deixar quase cair para que então você escape disso e recobre o equilíbrio"[84]. Nessa perspectiva, pode-se dizer que flertamos todo o tempo com o desequilíbrio e que, portanto, o interesse do corpo histórico-ético-político-social incide em resistir para que se propague o movimento e a vida. Pela noção de afetar (*affect*), Massumi afirma uma certa capacidade de estar presente a cada situação como forma de intensificação do instante. Esse conceito é oriundo da filosofia de *Spinoza*, não estando relacionado a um sentimento pessoal ou forma de emoção mas, sobretudo, à capacidade de afetar e ser afetado que, para Massumi, sempre estão conectadas. Sobre afetar, o filósofo

[84] Tradução minha do original em inglês: "to walk you need to throw off the equilibrium, you have to let yourself almost go into a fall, then you cut it off and regain the balance".

ressalta: "... afetar é pensar, corporalmente – conscientemente mas vagamente, no sentido que não é ainda um pensamento totalmente formado. É um movimento do pensamento, ou um movimento pensante"[85] (MASSUMI, 2015, pg. 10). É por essa noção de afetar (*affect*) que Brian Massumi guia seu pensamento, calcado em ações micropolíticas transversais, transitando entre filosofia, teoria política e vida. A hipótese desenvolvida por Massumi de que cada passo refere-se a um movimento do corpo como resistência à queda se amplia quando afirma que:

> Cada movimento é sentido no nosso potencial de liberdade à medida que nos movemos sob a constante atração gravitacional. Quando navegamos pelo mundo, existem diferentes atrações, restrições e liberdades que nos fazem avançar e nos impulsionam para a vida. (...). Eu gosto da noção de "andar como forma de controlar a queda". Isso vem de um provérbio, e Laurie Anderson, entre outros, já o utilizaram. Ele transmite a sensação de que a liberdade, ou a capacidade de avançar e transitar pela vida, não é necessariamente sobre escapar das restrições. Sempre há limites. Quando caminhamos, estamos lidando com o limite dado pela força da gravidade. Há também o limite do equilíbrio e a necessidade de equilíbrio. Mas, ao mesmo tempo, para andar você precisa sair do equilíbrio, você deve se deixar cair, depois recobrar e recuperar o equilíbrio. Você avança lidando com as restrições, sem evitá-las. Há uma abertura ao movimento, mesmo assim não se escapa das restrições. É semelhante à linguagem. Eu vejo isso como um jogo entre restrição e espaço para manobra.[86] (MASSUMI, 2015, pg. 12)

A partir de Massumi, pergunto: se pensarmos sob novas perspectivas sociais, éticas e políticas, pode o caminhar ser tratado como um modo de dissolução da eficiência do movimento dançado no atual momento neocolonial, visto que lida com formas democráticas do fazer-mover-dançar? Como criar modos de resistência às sociedades de controle e a paradigmas que afirmam a hierarquia entre coreógrafo e

---

[85] Tradução minha do original: *Affect is thinking, bodily – counsciously but vaguely, in the sense that is not yet a fully formed thought. It's a movement of thought, or a thinking movement*.

[86] Tradução minha do original: *Each movement is felt in our potential for freedom as we move with the earth's gravitational pull. When we navigate our way through the world, there are different pulls, constraints and freedoms that move us forward and propel us into life. (...). I like the notion of 'walking as controlled falling'. It's something of a proverb, and Laurie Anderson, among others, has used it. It conveys the sense that freedom, or the ability to move forward and to transit through life, isn't necessarily about escaping from constraints. There are always constraints. When we walk, we're dealing with the constraint of gravity. There's also the constraint of balance, and a need for equilibrium. But, at the same time, to walk you need to throw off the equilibrium, you have to let yourself go into a fall, then you cut it off and regain the balance. You move forward by playing with the constraints, not avoiding them. There's an openness of movement, even though there's no escaping constraint. It's similar with language. I see it as a play between constraint and room to manoeuvre*. (MASSUMI, 2015, pg. 12)

dançarino? De que forma práticas do dia-a-dia colaboram com processos de desfazimento na dança e nas práticas somáticas? Como a ideia de cair e andar podem estar juntas? Se andar é uma forma de resistir à queda tal qual defende Massumi, que ferramentas seriam possíveis salvo à eficiência proeminente no que se constitui como dança? Partindo do pressuposto de que em cada passo dado há a negociação entre resistir e se entregar à gravidade, como ir além, tendo em vista que o que resta nada mais é do que o desequilíbrio do corpo? O que esse "entre" equilíbrio e desequilíbrio, resistência e queda, nos informa como dança, como pensamento do corpo em perspectivas sócio-ético-políticas?

A avaliação de passivo/ativo é propriedade do humano e não dos objetos. Resistir ou se entregar é o que nos faz diferentes dos objetos, das coisas. No entanto, a virtude de pesar é do objeto e do humano. As coisas simplesmente pesam sobre a terra, elas não tem a capacidade de se sustentar por elas mesmas, se resistem é porque algo as impede de cair. Caso contrário, estarão sempre caindo ou cedendo à gravidade. O corpo humano, por sua vez, tem como valor intrínseco a habilidade de tensionar e *destensionar* modulando, assim, suas variadas gamas de tonicidade. Então, cair e ceder à gravidade podem se justificar em um mesmo plano, enquanto resistir e avançar/trabalhar com a força da gravidade se justificam em outro. O exercício se dá nesse intervalo invisível entre cair e não cair ou entre resistir e avançar/trabalhar. Na perspectiva do pré-movimento de Hubert Godard, o controle sempre estará presente, mesmo que de forma inconsciente e, talvez por isso, transitemos sempre com restrição pela pele do mundo, mesmo na queda/em queda. Talvez, aqui, seja necessária mais uma pausa.

CAPÍTULO 2

QUEDA

Cai o cabelo, cai a bolsa, a peteca, o império americano. Cai de maduro, cai da cadeira, cai do cavalo, cai da cama. Cai de boca, cai de quatro, cai de joelhos. Cair como um patinho, cair a conexão, cair a produção. Cair matando, cair em contradição, cair no relativismo, cair no esquecimento. Cai o pano... Lucifer cai....

CHARLES FEITOSA

2. 1. COREOGRAFIA | O PLANO

> A coreografia tornar-se-ia então interessante. Plano geometral, plano de elevação, descrição fiel dos planos, tudo se apresentaria aos olhos com os traços do gosto e do engenho; tudo seria instrutivo, as posturas de corpo, a expressão das cabeças, o contorno dos braços, a posição das pernas, a elegância da roupa, a verdade do trajo; em suma, uma tal obra apoiada pelo lápis e pelo buril de dois artistas tão ilustres seria uma fonte inesgotável; encaro-a como um arquivo de tudo que nossa arte possa oferecer de luminoso, interessante e belo.
>
> JEAN-GEORGES NOVERRE

Historicamente, a dança cênica ocidental, a começar pela corte de Luís XIV, compreende a noção de coreografia como uma estrutura que circunscreve os passos e movimentos que ali se apresentam. A grafia, desse modo, pressupõe uma antecipação em relação às formas de movimento que, por sua vez, dar-se-ão no espaço. Nesse sentido, o coreógrafo desenha, grafa previamente os traçados e trajetos de movimento no espaço para que estes, posteriormente, sejam dançados. Obviamente, esse "entre" traçar o papel e traçar o espaço fomenta o processo de ir e vir até que a inscrição do papel se determine como matéria para a posteridade. O corpo, nesse sentido, recai sobre o estigma da efemeridade com a qual se constitui na relação com o movimento já vivido.

Existe algo anterior ao movimento que irradia: o cálculo, a previsão do que vai ser feito no espaço. Tal correspondência se refere primordialmente ao balé mas, também, de outros modos, à dança moderna que, na relação estrita entre o que se planeja no traçado da escrita e o que se realiza no traçado do espaço, enseja a verossimilhança. A legitimação da coreografia, de todo modo, afirma o sentido previsível do movimento como matéria palpável e indelével na direção de uma escrita tão saturada como firmada pelo traço da certeza. De outra forma, a dança contemporânea contribui com novos modos de experimentação na cena e nas estruturações coreográficas que a integram. Alguns criadores representativos de novas ordenações coreográficas, como por exemplo Steve Paxton, com sua técnica de Contato Improvisação, propunham, desde o surgimento desta, uma inversão tanto dos modos de pensar a coreografia

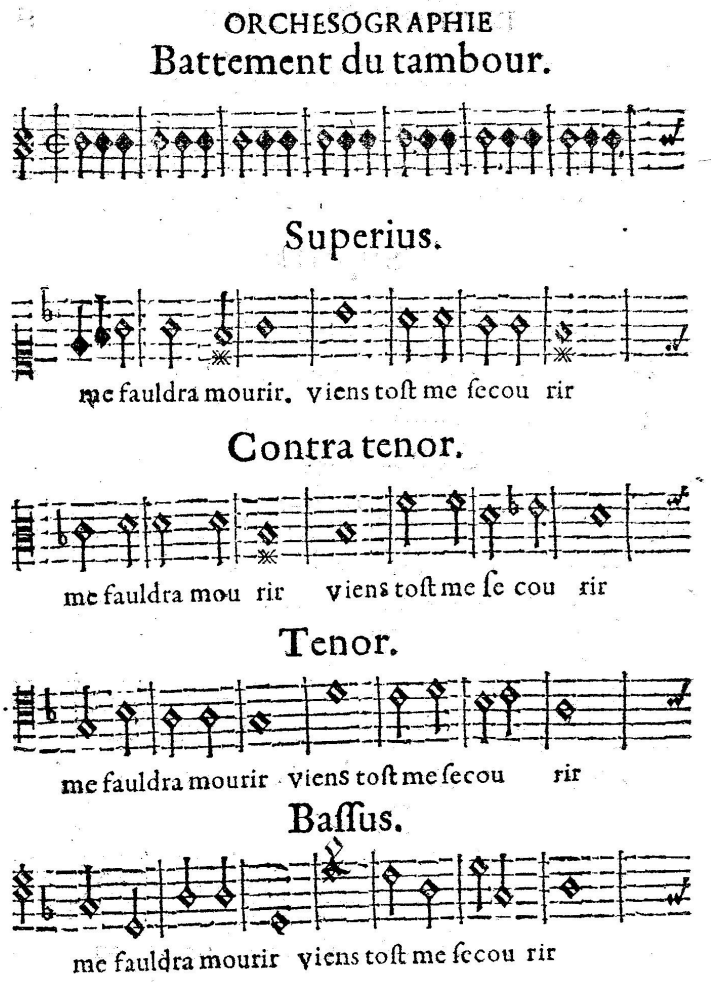
como de se pensar as estruturas entre público e plateia. Já não mais a coreografia mas, sobretudo, uma partilha corporal dada pelo contato entre dois ou mais corpos que jamais pode ser prevista como partitura coreográfica. Não uma cena a ser contemplada pelo espectador, mas uma vivência em que as fronteiras entre quem vê e quem faz são rompidas. Por outro lado, na atualidade, a dança contemporânea se utiliza da coreografia em novos modos de inserção, esgarçando suas possibilidades de escritura e, principalmente, dos vazios que dela emergem. Desse modo, promove não só o questionamento de uma escrita coreográfica que dê conta de suas múltiplas ordenações como também de seus novos modos de inscrição. Essa questão mostra-se como elemento intrigante em grande parte dos coreógrafos contemporâneos, diferentemente do que ocorre com o balé, uma vez que possui rigorosa codificação dos passos que irão inscrever a coreografia e das ordenações por ela determinadas. Decorrente do limite inerente à própria noção de escrita, por vezes reduzida à superfície bidimensional, alguns criadores recorrem a ferramentas outras como foi o caso de William Forsythe em *Improvisation Technologies,* ou também o caso da norte-americana Trisha Brown, que recorreu a desenhos em sua escrita coreográfica, e de tantos outros coreógrafos que (re)inventam suas formas de inscrição.

A fonte mais antiga encontrada como forma de representação da escrita em dança consiste no *Manuscrito de basse danse de Cervera* que data aproximadamente do ano de 1496. Este é um dos mais antigos documentos que testemunham os primeiros sistemas de notação. Na renascença francesa, tem origem a noção inaugural de registro na dança, que correlaciona passos às notas musicais. Tal noção está presente no manual de instrução de movimentos da dança publicado pelo matemático, clérigo e mestre de dança Thoinot Arbeau. Pseudônimo anagramático de Jehan Tabourot, Thoinot Arbeau nasceu em Dijon, em 1519. Sacerdote católico, publicou em 1588 seu tratado, que intitulou *Orchésographie*. Do grego *orkhesis+graphein+ia*, o termo designa a arte de escrever a dança, representando seus passos e movimentos. Em *Orchésographie*, Arbeau e seu aluno Capriol criam juntos um tratado em forma diálogo, para que todas as pessoas pudessem aprender e praticar o exercício da dança[87]. A dança não era privilégio único de dançarinos, podendo assim ser desfrutada por todos que tinham o prazer de praticá-la, uma vez que nessa época ainda

[87] Trata-se do subtítulo do livro concebido por Thoinot Arbeau em 1588, do original *Orchésographie – Traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre pratiquer, l'honnete exercises des danses.*

não era considerada uma arte. O manual criado por Arbeau em diálogo com seu aluno Capriol, advogado interessado em aprender dança para viver adequadamente na sociedade, descreve com precisão passos e movimentos de dança, na maioria das vezes escritos acima de cada nota musical, favorecendo passos simples, para que mais facilmente pudessem correlaciona-los a informações do tempo e do estilo musical. Além disso, o tratado consiste de imagens nas quais Arbeau exemplifica movimentos e nomeações, relatos sobre marchas e música militar, com ênfase na musicalidade do dançarino, assim como na dependência da dança em relação à música (figuras 13 e 14).

FIGURA 13



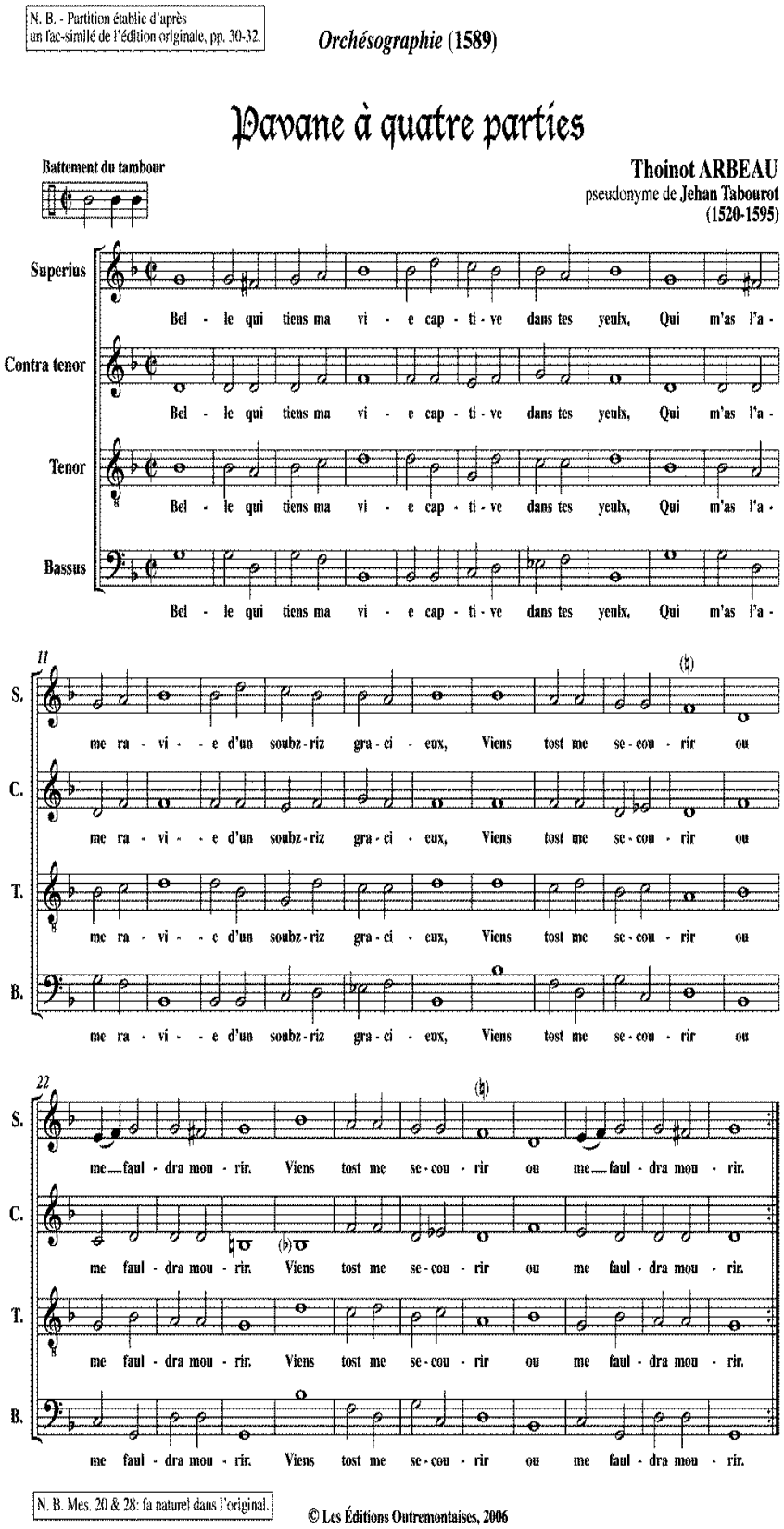

N. B. - Partition établie d'après un fac-similé de l'édition originale, pp. 30-32.
Orchésographie (1589)
Pavane à quatre parties
Battement du tambour
Thoinot ARBEAU
pseudonyme de Jehan Tabourot
(1520-1595)
Superius
Contra tenor
Tenor
Bassus
Bel - le qui tiens ma vi - e cap - ti - ve dans tes yeulx, Qui m'as l'a -
11
S.
C.
T.
B.
me ra - vi - - e d'un soubz - riz gra - ci - eux, Viens tost me se - cou - rir ou
22
me faul - dra mou - rir. Viens tost me se - cou - rir ou
N. B. Mes. 20 & 28: fa naturel dans l'original.
© Les Éditions Outremontaises, 2006

FIGURA 14

Anos mais tarde, foi Pierre Beauchamps, sucessor de Arbeau, quem codificou passos da dança clássica, introduzindo as cinco posições básicas do balé. Outro herdeiro de Arbeau, Raoul-Auger Feuillet introduz o termo coreografia, impresso em seu *Choregraphie ou l'art d'ecrire la dance, par caracteres, figures et signes demonstratifs*. O termo coreografia surge na dança em 1700 para nomear um sistema de signos gráficos capaz de transpor para o papel o repertório de movimentos do balé barroco. O original *Choréographie*, neologismo criado por Feuillet, vem do grego *choreia* (dança) + *graphein* (escrita), cujo sentido literal seria "a grafia do coro":

> *Chorégraphie*, de Feuillet (1700), ajustou o termo para um método da notação da dança e estabeleceu-se o termo *chorégraphie* (coreografia) para a escrita ou notação das danças. Assim, uma pessoa que escrevesse para danças era um *choreographer* (coreógrafo), mas o criador das danças era conhecido como um "mestre da dança" (Le maître a danser) ou, em uns anos antes, um "mestre do ballet". (TRINDADE, VALLE, 2007, pg. 205)

De fato, são os registros de Feuillet que dão inicio às primeiras tentativas de notação de dança, através da indicação dos pés e de seus desenhos sobre o solo, em analogia à folha de papel. Feuillet que, também significa folha de papel em francês, assegura ainda mais o sentido que o termo coreografia vem inaugurar na transposição do plano da folha para o chão, em um duplo movimento, tal como sugere Lepecki.

> Primeiro movimento: formata-se uma projeção inusitada do bidimensional (folha de papel) para o tridimensional (sala de dança) e vice-versa, pois um plano é sempre pré-condição do outro. Segundo movimento: articula-se um transitar fluido entre a concretude da vivência encorpada do dançarino e a virtualidade do corpo-hieroglifo, cujo contato com o mundo é reduzido a um ponto geométrico e cuja trajetória desenha uma linha de deslocamento no plano da folha/chão (LEPECKI, 2010, pg. 2)

A relação fundante entre folha e chão introduzida por Feuillet cria "uma fantasia de que o chão da dança é um espaço em branco, neutro liso" (*Idem*), o que destitui qualquer conjectura que possa assolar o chão para além das tábuas lisas de madeira que o constituem. A partir de Feuillet nasce a coreografia como arte de escrever a dança, porém, simultaneamente, o questionamento da legitimidade da notação já que os interstícios das linhas de movimento demonstram tamanha complexidade. Jean-Georges Noverre, um teórico precursor do século XVI, relata em suas *Cartas sobre a Dança* a dificuldade de transpor passos em escrita, assim como o árduo trabalho em decifrá-los. Segundo Noverre, "essa arte, além disso, é muito imperfeita, pois só

indica com exatidão a ação dos pés e, se mostra os movimentos dos braços, não chega a definir nem as posições, nem os contornos que devem ter" (MONTEIRO, 1998, pg. 341). Tal afirmação demonstra que, desde a origem do termo, a coreografia se ressente de insuficiência para quem lhe serve, isto é, a própria dança. Contudo, essa problemática sugere fricção entre escrita e dança tanto quanto a autonomia por suas especificidades. Se, por um lado, convergem na direção de um meio comum e, portanto, originam-se também do mesmo meio, por outro, no entanto, escrita e dança diferem por natureza. De todo modo, o surgimento da escrita em dança é posterior à arte da dança que, antes de constituir-se como cênica, desde a pré-história, caracterizava-se pelas batidas dos pés no chão e pela rítmica cíclica de movimentos. Desse modo, dança e coreografia, escrita e dança, consistem de diferentes formas de aplicação e prática, o que não quer dizer que seus desdobramentos na contemporaneidade provoquem modos outros que venham a encorajar convergências e entrelaçamentos, tornando-as também matérias indistintas. André Lepecki, em *Exhausting Dance* (2006), distingue de forma inaugural dança e coreografia, sugerindo reflexões promissoras a um pensamento até então borrado em suas fronteiras. Lepecki retoma a *Orchésographie* de Arbeau, afirmando que a coreografia

> surge como uma tecnologia solipsista para socializar com o espectro, tornando presente a força da ausência no campo do desejo masculino. O efeito coreográfico pode agora ser clarificado como o efeito espectral da escrita no campo do desejo masculino (LEPECKI, 2006, pg. 27).

Na citação de Lepecki surgem duas questões importantes para essa indagação. A primeira é a noção de solipsismo, cujo sentido reforça a qualidade do bailarino enquanto figura solitária na busca por parâmetros com os quais possa adequar-se às formas ditadas pelo coreógrafo e, sobretudo, impostas pela partitura coreográfica, grafada com o intuito de inscrever uma marca para além de sua presença. Portanto, esbarramos na segunda questão trazida por Lepecki acerca do espectro, noção cara ao filósofo Jacques Derrida com quem o autor dialoga. Para Derrida, toda escritura engendra um destinatário, que é por sua vez espectral. No caso de sua filosofia, o termo escritura é cunhado como "tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral" (DERRIDA, 2013, pg. 11), seja ela cinematográfica, coreográfica, ou mesmo, pictural, musical, escultural. A escritura em Derrida compreende o que diz-se por linguagem e mais alguma coisa, "não apenas os gestos físicos da inscrição literal,

pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita" (*Idem*), promovendo a potencialização do espectral como afirmação à incitação de sua inscrição por vir. Portanto, o espectro lança a escritura à condição de sua permanência no deslocamento. O espectro, por sua vez, aparece em Derrida para inferir as múltiplas identidades de Marx ao longo do século XX, como figura presente no imaginário político mundial: "A hipótese de Derrida é de que Marx como espectro imporia a persistência de um presente passado do qual o trabalho do luto mundial não consegue desvencilhar-se" (NASCIMENTO, GLENADEL, 2000, pg. 69). Para Derrida, acima de tudo, o espectro é uma ameaça, uma ameaça por vir.

De acordo com a afirmação de Lepecki, em relação à coreografia e à dança, a noção de espectro vem firmar a assinatura do coreógrafo, ente masculino, segundo a referência de Arbeau, o que qualifica ainda mais a hierarquia indistinta da imposição coreográfica como forma de compensar a sua possível ausência no futuro. A "tecnologia solipsista para socializar com o espectro" traz consigo a força da coreografia como soberana sobre os passos e o corpo do dançarino, assim como, também, a persistência de um presente/passado proeminente da figura do coreógrafo que pode não mais estar lá, uma ameaça por vir. Portanto, Lepecki reitera, de forma contundente, a coreografia como o que "vem autorizar um legislador a indicar, a citar, a repetir os gestos fundadores, a ausência da presença, e a cadência da força originária da dança" (LEPECKI, 2006, pg. 27). A dança, contudo, é em si socialização. Portanto, segundo Lepecki, a coreografia surge como "tecnologia solipsista para socializar com o espectro". Essa é a clara distinção entre coreografia e dança, cujo efeito motiva a particular identificação da escrita à força espectral. O coreógrafo, desse modo, incita a sua permanência através de uma escrita soberana e hierárquica que, como persistência espectral, conserva os passos de outrora.

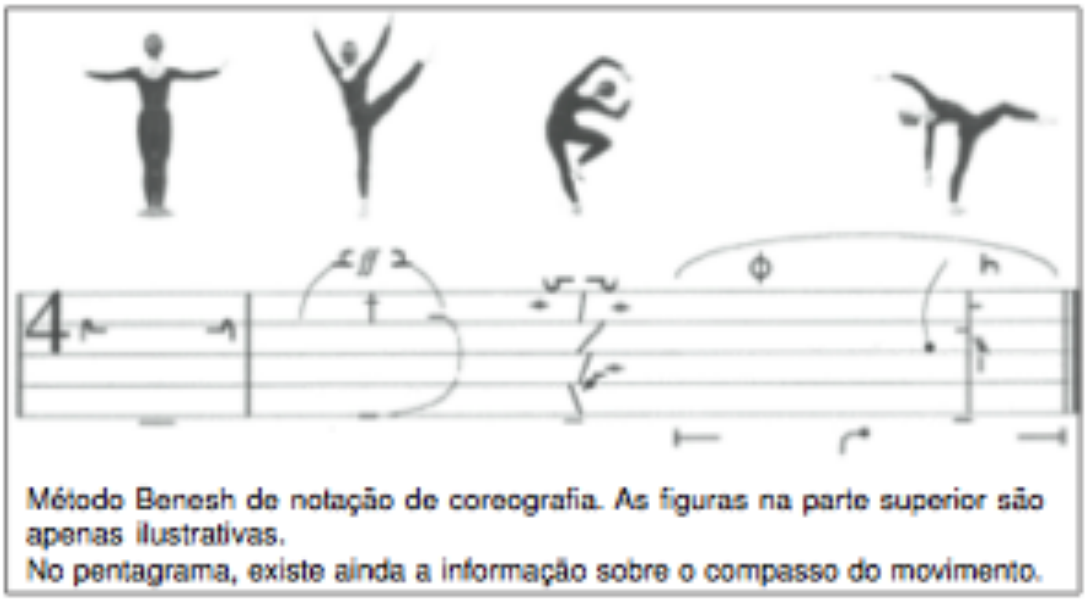
Por outro ângulo, Noverre problematizava a legitimidade da coreografia no âmbito da dança: "Eu aprendi a coreografia, mas logo esqueci. Se acreditasse que ela poderia ser útil e me fazer progredir, procuraria reaprendê-la" (MONTEIRO, 1998, pg. 341). Há cerca de 300 anos, Noverre já duvidava dos preceitos da coreografia, postulando-a como uma ciência sem serventia: "Pergunto àqueles que se vanglorizam de ser ferrenhos defensores da coreografia, a quem talvez eu esteja escandalizando, para que lhes tem servido essa ciência? Que lustro tem ela dado a seu talento? Que verniz acrescenta à sua reputação?" (*Idem*)

Desde a origem, se é que podemos considerar assim, a condição coreográfica

mostra-se à revelia de aspectos caros ao percurso traçado na dança ao longo de sua história. De longe, podemos percorrer inúmeras transformações que deflagram a coreografia para além de suas significações imediatas transpondo-a a um campo movediço que faz tremer o próprio termo, conforme foi introduzido por Feuillet. Claro que, tradicionalmente, tanto coreógrafos quanto dançarinos condizem aos moldes estabelecidos, ajustando-se ao desígnio original do termo Coreografia. No entanto, artistas, principalmente os da pós-modernidade, tornam-se responsáveis pelo esgarçamento de suas significações, transportando os processos coreográficos do papel a outros meios que, na maioria das vezes, irrompem na direção da tridimensionalidade do espaço ou, mesmo, fazem-se e são inventados, ao longo do percurso.

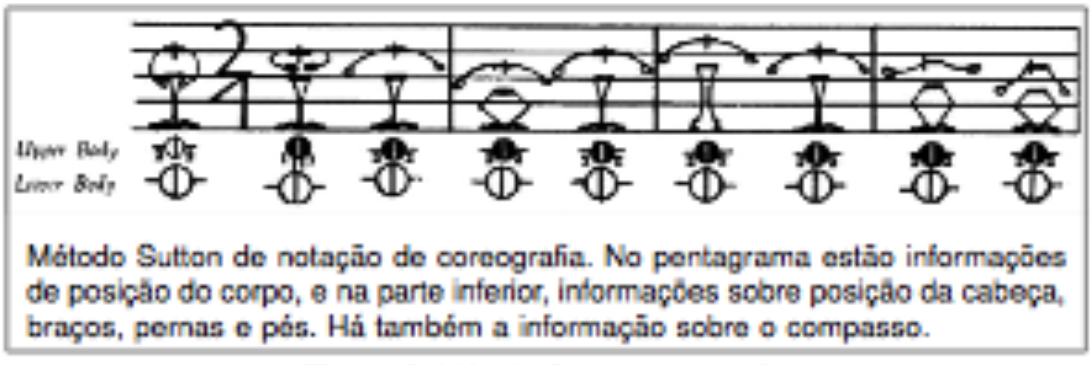
2.2. POSSIVÉIS FERRAMENTAS DE NOTAÇÃO

No desenvolvimento histórico da dança, outros métodos de inscrição surgem tais como: o método Benesh, chamado como Coreologia (Figura 15), que se utiliza do pentagrama como base de notação; o Sutton DanceWriting (Figura 16) que, assim como no Benesh, a escrita é feita no pentagrama em uma forma de associação entre o compasso musical e o movimento coreográfico; e Labanotation ou Kinetografia, considerado como o mais completo e também o mais complexo dos métodos de notação coreográfica.



Método Benesh de notação de coreografia. As figuras na parte superior são apenas ilustrativas.
No pentagrama, existe ainda a informação sobre o compasso do movimento.

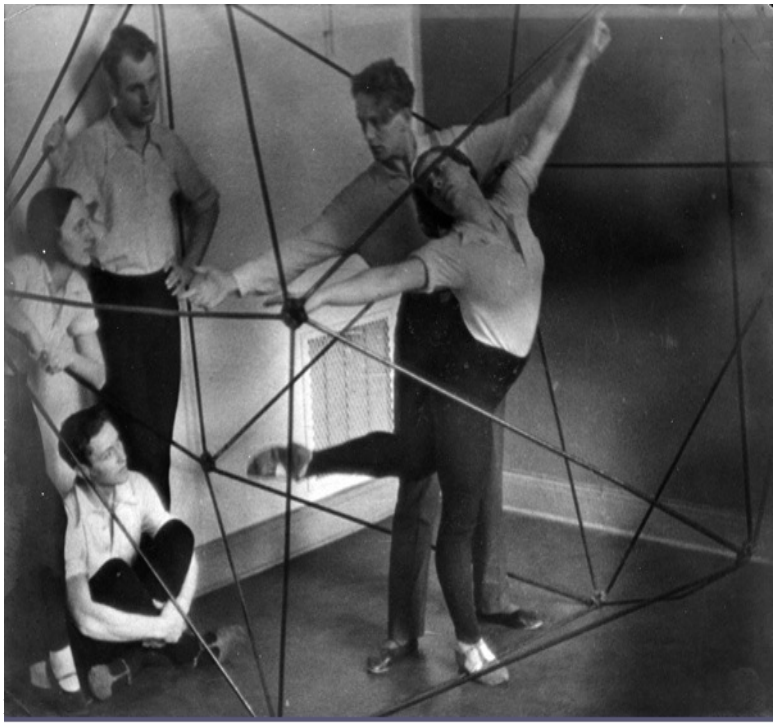
FIGURA 15 – Partitura do MÉTODO BENESH



Método Sutton de notação de coreografia. No pentagrama estão informações de posição do corpo, e na parte inferior, informações sobre posição da cabeça, braços, pernas e pés. Há também a informação sobre o compasso.

FIGURA 16 – Partitura do MÉTODO SUTTON

Laban propõe um método de análise que inclui a localização no espaço traçado por cada movimento, assim como a sua dinâmica. Ele criou um sistema de análise de movimento altamente complexo, engendrando corpo e espaço, sem, contudo, defender nenhuma imposição quanto aos modos de mover. Seu sistema não estabelece vocabulários ou códigos de movimento, mas, sobretudo, informa sobre parâmetros: o que move, onde move, como move: corpo, espaço e esforço/qualidade de movimento, respectivamente. O Sistema Laban se divide em duas partes principais: a Corêutica ou Harmonia Espacial e a Eukinética ou A Teoria dos Esforços. A Harmonia Espacial (onde se move) promove o estudo de toda uma arquitetura do corpo e do espaço, por meio dos sólidos espaciais, representados pelas formas geométricas do octaedro, do cubo e do icosaedro (Figura 17) que, somados, formam 26 pontos no espaço. O Espaço, para Laban, descreve como o corpo de um indivíduo se desloca para viajar através da área envolvente.



Rudolf Laban's "icosahedron", part of his theory of movement analysis

FIGURA 17

A Teoria dos Esforços (como se move) dirige-se aos Esforços (Effort), desdobrando-os em 4 fatores de dinâmica do movimento. A noção de esforço resulta no que designamos “qualidades de movimento”, tais como peso, tempo, espaço e fluxo, que em suas inúmeras combinações são capazes de elaborar diversos tipos de movimentos. Cada um desses fatores de qualidade varia em quantidade e intensidade, a partir de dois parâmetros extremos, oferecendo a possibilidade de uma ampla gama de matizes de movimento entre eles: no peso, do leve ao forte; no tempo, do lento ao rápido; no espaço, do direto ao indireto; no fluxo, do contido ao livre. As configurações oriundas desses parâmetros fabricam uma série de variantes as quais designamos como um “colorido” no movimento dançado. São infinitas as combinações possíveis entre os elementos da Teoria dos Esforços e os da Harmonia Espacial de Rudolf Laban.

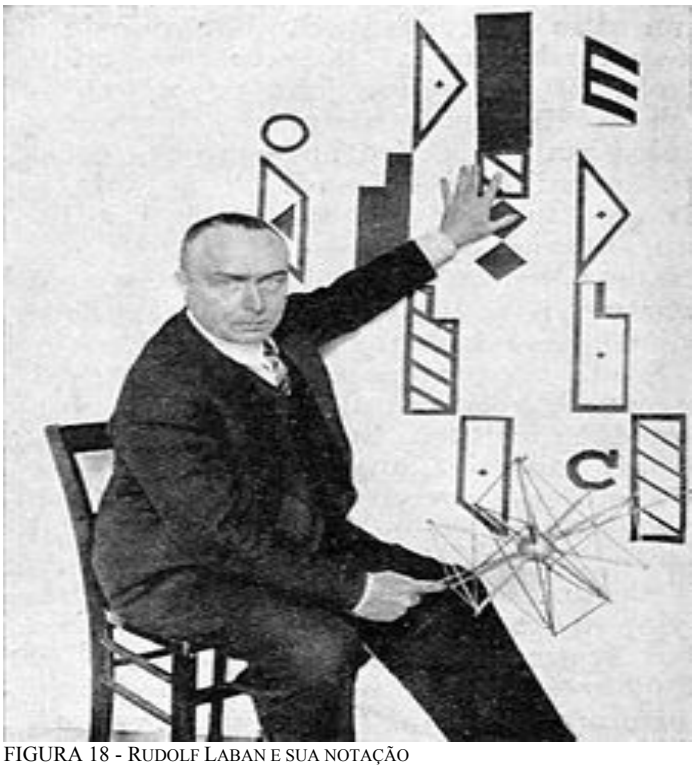


FIGURA 18 - RUDOLF LABAN E SUA NOTAÇÃO

Diferentemente dos métodos Coreologia de Benesh e Sutton *DanceWriting*, no caso do Sistema Laban, a escritura promove um maior aprofundamento na análise do gesto, ampliando para além dos vetores de conexão do movimento a sua relação com o espaço, até as suas dimensões de esforço/qualidade de movimento, desprovido de qualquer imposição aos códigos de movimento. Entretanto, mesmo em um sistema

mais complexo como o de Laban, é impossível a escrita dar conta de certos aspectos do movimento no momento da dança. Nesse lugar onde a impossibilidade da escrita coreográfica se dá, em que o gesto não pode ser calculado ou, mesmo, transcende à sua notação, nasce a polifonia imprevisível de forças tensionais que conectam um movimento a outro.

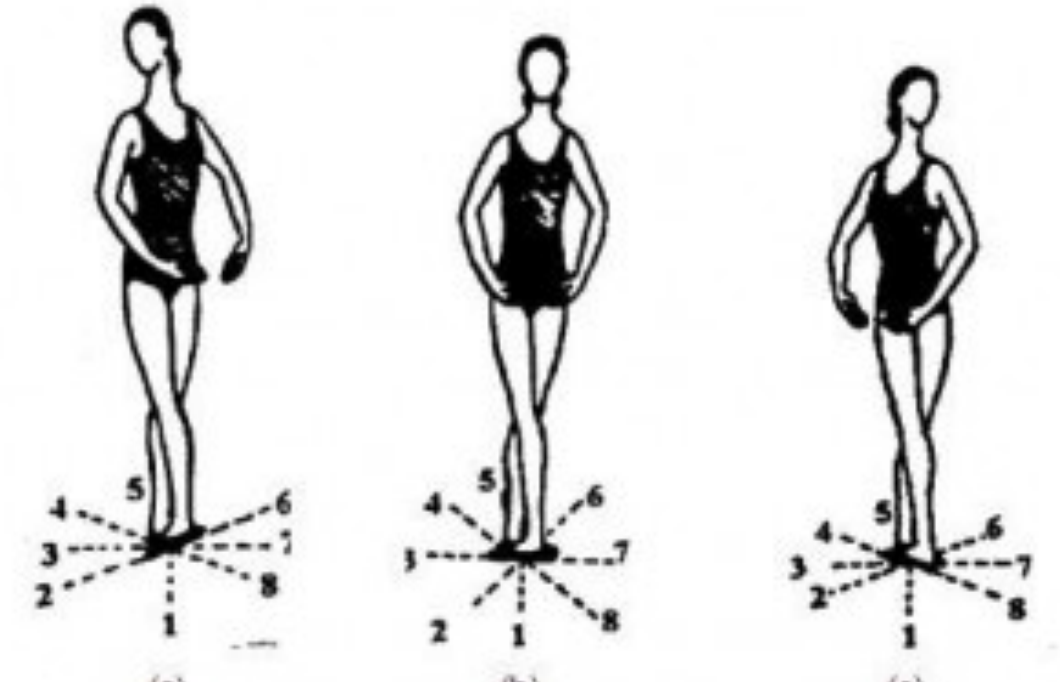
Alguns coreógrafos contemporâneos se utilizam de mecanismos que dão oportunidade ao bailarino/dançarino de revisitar técnicas já codificadas, desconstruindo-as, como foi o caso de William Forsythe em relação ao balé clássico. Forsythe nasceu em Nova Iorque e se aprofundou na técnica clássica por intermédio das escolas *Joffrey Ballet School* e *School of American Ballet*. Anos mais tarde, iniciou uma carreira independente como coreógrafo e tornou-se diretor artístico do *Ballett Frankfurt.* A desconstrução que Forsythe inaugura se dá pela atomização das moléculas de codificação da técnica do balé clássico, com ferramentas por ele desenvolvidas ao longo de anos em sua trajetória na companhia e cuja proposta é apresentada em seu projeto *Improvisation Technologies – A Tool for the Analytical Dance Eye*. William Forsythe desafia a escrita coreográfica, ao promover intenso diálogo da dança com a improvisação, trazendo um dispositivo de múltiplos caminhos de investigação corporal. Em parceria com o Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe (ZKM), Forsythe lança em 1999 uma importante ferramenta de estudo e análise que visa sensibilizar o olhar e a cognição, colocando-os a serviço de uma lógica de organização de movimentos pautados na desconstrução do balé. A improvisação, ao contrário de uma escrita coreográfica estrita como a do balé tradicional, é o modo com que ele opera para que essas novas moléculas reorganizem os átomos do balé em configurações com um caráter de grande flexibilidade. Nesse processo de desconstrução, o coreógrafo convoca o bailarino a um estado de alerta e disponibilidade irrestrita para a constante construção do movimento, pautada em ritmos e espacialidades imprevisíveis. Mas eu pergunto: não seria a proposta corporal de Forsythe uma espécie de "queda", na qual o corpo perde as medidas convencionais do movimento e é levado pelo espaço a uma experiência do que não é calculado, do que escapa ao plano?

> Segundo Forsythe, o vocabulário clássico jamais será velho, a sua escritura que pode ficar datada. [...] A desestruturação da linguagem clássica permite obter possibilidades inauditas, ocultadas pela abordagem tradicional do balé. Essas estruturas desenvolvidas por William Forsythe e pelos coreógrafos anteriores facilitaram os cruzamentos do balé acadêmico no cenário da dança

> contemporânea, trazendo novos significados para o balé, a possibilidade de flexibilizar a tradição e incorporar as inovações do pensamento da dança no tempo recente (PONZIO, 2003, pg. 68)

Apropriando-se do vocabulário do balé, o coreógrafo nutre-se também dos estudos do movimento de Laban, para a organização de sua metodologia. A perspectiva da Análise de Movimento de Laban determina a atenção às perguntas advindas dos parâmetros, como já citados acima: que parte do corpo move? (refere-se ao "que se move"); em que direção o corpo se move? (refere-se a "onde se move"); que qualidades se utiliza no movimento? (refere-se ao "como se move"). As respostas vão conduzir ao próprio movimento sem referencial determinado da forma e/ou modelo. Diferentemente do Sistema Laban, no balé, as posições do corpo e das pernas são sistematizadas, o código é claro e, primordialmente, os movimentos são previamente definidos a partir de sua forma (essa ideal). O bailarino deve considerar-se, sempre, o centro de um quadrado imaginário de onde se irradiam oito linhas que indicam sua posição no palco ou na sala de aula. As linhas também servem para direcionar o corpo, localizando onde o movimento se inicia, por onde deve passar e, finalmente, terminar. O ponto 1 é a frente, o 5 é o fundo, os pontos 3 e 7 indicam as laterais e os números pares são as diagonais do palco como mostra a figura 7. O bailarino nunca deve estar de costas, a cabeça tem seu referencial permanente em relação ao ponto 1, podendo haver torções do tronco e das pernas, como nas posições *croisé* (cruzado) e *effacé* (aberto), como na figura abaixo.

FIGURA 19



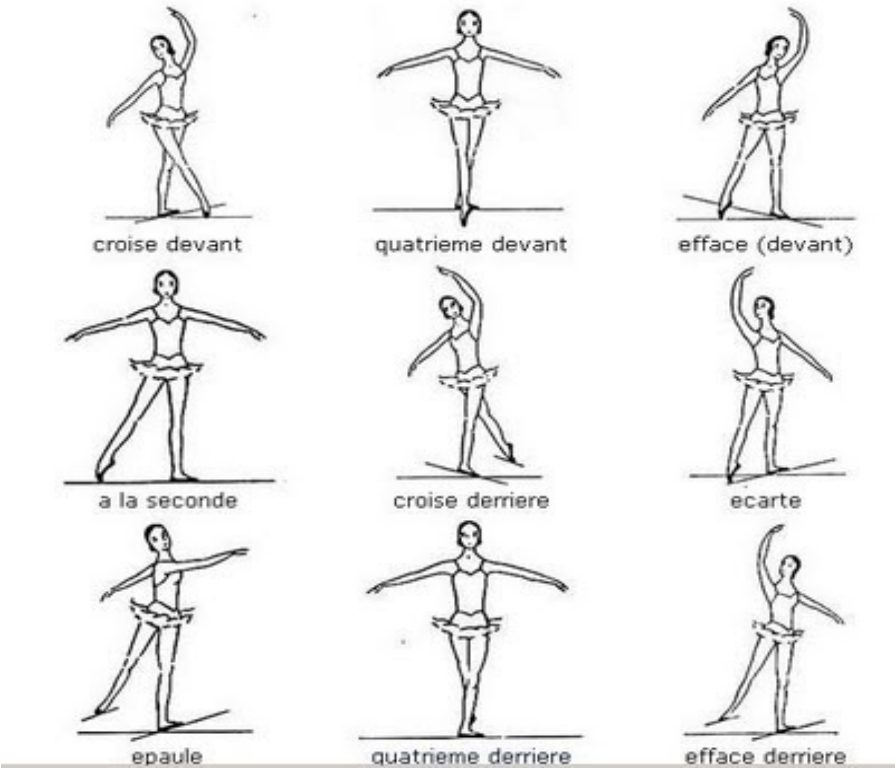
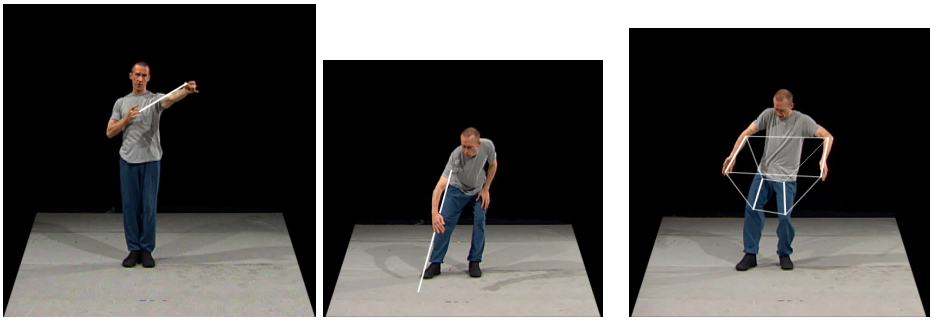
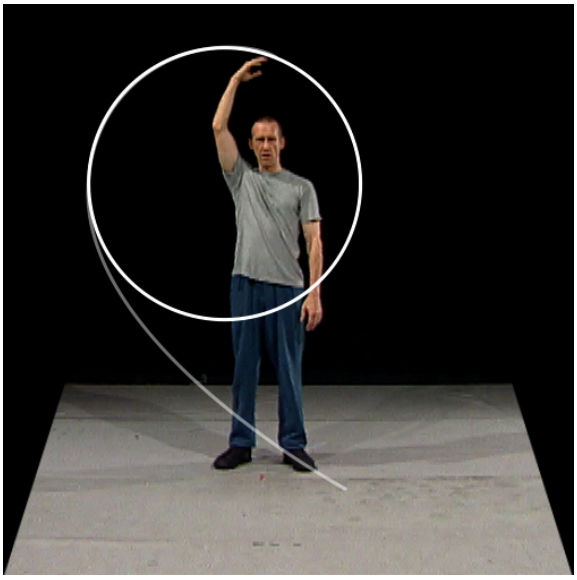
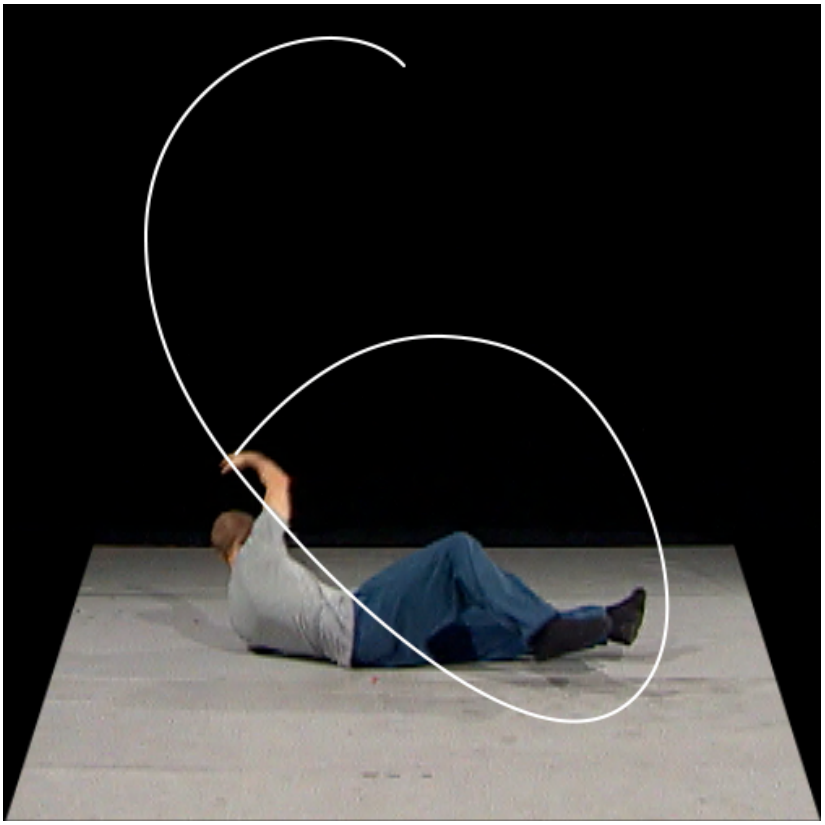


FIGURA 20

Forsythe aplica em seu método os códigos do balé atravessados pela geometria tridimensional do Sistema Laban, criando, assim, uma (des)organização espaço-corporal exposta em *9-Points*, nome dado à técnica do coreógrafo inspirada no "cubo de Laban". A partir dos sólidos geométricos, como o cubo e o icosaedro, utilizados como meio na construção espacial do sistema Laban, Forsythe cria desenhos e traçados virtuais para pesquisar possibilidades de movimento. A proposta de Forsythe em *Improvisation Technologies* revela investigações do corpo a partir de posições da técnica do balé, com a geometria de linhas e sólidos espaciais.







FIGURAS 21, 22, 23, 24 e 25 – imagens retiradas do Cd-room *Improvisation Technologies* de William Forsythe

O desenvolvimento de *9-Points* se dá mediante numerações definidas conforme propostas pela técnica do balé clássico, pelos 8 pontos cardeais (conforme apresentado na figura 19, somados ao centro do corpo, referencial este que, entretanto, o balé até então não utiliza. Dessa forma, o centro do corpo ganha uma relevância antes não explorada pelo balé e a coluna torna-se eixo, porém com o diferencial de que possui extensa mobilidade:

> Por exemplo, o desenvolvimento em 9Points ou "o cubo": um bailarino imagina uma forma de cubo em volta do corpo, com a coluna vertebral como eixo vertical. Cada um dos seis planos tem nove pontos, no final e no centro de cada linha. Mãos, pés, ou qualquer outra parte do corpo move de um ponto ao outro.[88] (DERKSEN, 2015, pg. 35)

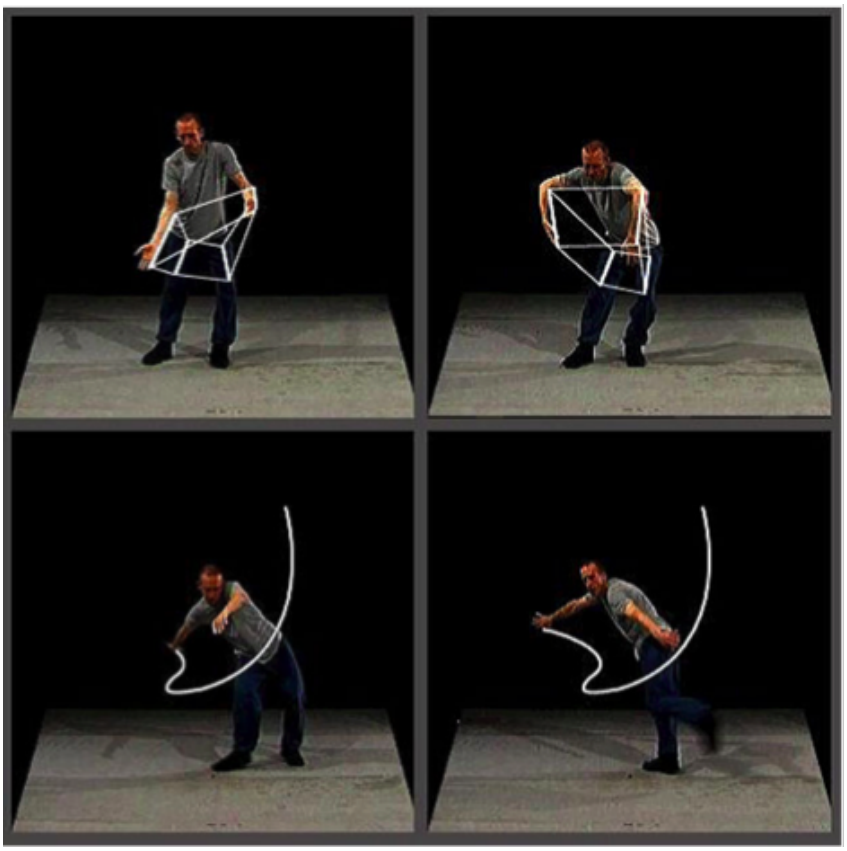


FIGURA 26 – imagem retirada do Cd-room
Improvisation Technologies

As partes do corpo ganham autonomia e podem mover-se sucessiva ou simultaneamente, em desenhos como letras, palavras, frases ou outras formas, conforme a proposição coreográfica. O corpo é conduzido a experimentar uma gama de movimentos sempre a se desdobrar em outros, o que permite ao bailarino/dançarino explorar vigorosamente a sua tridimensionalidade. Um fator fundamental e decorrente desse processo é que o corpo não precisa necessariamente dirigir-se a uma só frente no espaço, porque todas as frentes tem igual importância, o que rompe com a hierarquia tal como vista na técnica do balé, em que o referencial

[88] Tradução minha do original: *For example, 9-point deployment or the cube: a dancer imagines a cube shape around the body, with the spine as vertical axis. Each of the six planes has nine points, at the ends and in the center of each line. Hands, feet, or any other body part can move from point to point.*

deve ser sempre de frente para o público. Como disse a crítica de dança Judith Mackrell, foi no Ballet de Frankfurt que Forsythe "aperfeiçoou o estilo que define como uma estética de perfeita desordem, que rompe radicalmente com as normas do balé, desorganiza os eixos de equilíbrio e estraçalha o espaço, encorajando os bailarinos a violar todos os códigos do gênero, cortesia e romance" (MACKRELL, 2009[89]). A frente antes utilizada pelo balé dá lugar a muitas frentes pelo espaço. O corpo não é mais conduzido e moldado a se mostrar tendo uma única frente de referência. O desdobramento da tridimensionalidade torna-se assunto caro às suas proposições coreográficas. As estruturações apresentadas como meio de investigação em seu Cd-room atualizam as relações criadas pelo coreógrafo em seu trabalho de evidenciar a inscrição do corpo no espaço e do espaço no corpo:

> Quão prolífica pode ser a ideia de esculpir o espaço, expressão que se repete em vários textos sobre o Sistema Laban? Num certo sentido, não é isso que persiste nas Tecnologias da Improvisação, de William Forsythe? Um espaço moldado em linhas atuais e virtuais que se extraem, dobram, estendem, unem, deslocam, caem e que levam o corpo à produção de todo um mundo de movimentos inéditos? (CALDAS, 2009, pg. 36)

Forsythe Improvisation Technology pode ser um bom exemplo para pensarmos o acontecimento do gesto, ou mais especificamente, o escape do gesto na dança. Em um trecho de *Improvisation Technologies*, Forsythe apresenta um exercício de improvisação motivado por uma porta e por uma maçaneta. Ele descreve que desenhar o círculo ou a porta não tem a intenção de comunicar círculo e porta, mas, como diz o coreógrafo, de ser levado a sair do lugar. O gesto de desenhar serve como uma estratégia, motivação ou tarefa destinada ao exercício na lida com o objeto, muitas vezes envolvendo-o (mesmo sem tocá-lo) e, também, evitando-o. De certa forma parece que pouco importa o desenho, pois o "o quê", nesse caso, mostra-se menos importante do que o "como". A tentativa "impossível" de comunicação do gesto é a própria comunicação do gesto – um desenho que escapa a forma à qual remete (o círculo, a porta)[90]. Assim, há a fabricação ou a exploração do espaço que permite investir na forma do objeto e, ao mesmo tempo, dela escapar. Uma espécie de

[89] Acesso em julho de 2015:https://www.theguardian.com/stage/2009/apr/28/forsythe-dance-company-review

[90] Formas e objetos são utilizados pelo coreógrafo como imagem de referência para que o corpo em movimento possa perceber a forma assim como escapar dela também.

entrada e saída da forma, de esburacamento da forma. A potencialidade do gesto, o gesto que escapa, está no descolamento dessas formas, no quanto aquela porta deixa de ser porta e, simultaneamente, fabrica a tensão do corpo com ela mesma (a porta), ou no quanto a maçaneta deixa de ser maçaneta e, ao mesmo tempo, potencializa a tensão do corpo com ela (a maçaneta). O que interessa no gesto é a tensão do corpo com o objeto que, tal qual proposto por Forsythe, se dá em uma certa supressão do corpo como matéria fundamental à coreografia. Há, talvez, uma proposição de deslocar a subjetividade do corpo para certa potencialização do objeto ou do espaço. Segundo o coreógrafo William Forsythe:

> Coreografia frequentemente serve como um canal para o desejo de dançar. Poder-se-ia facilmente supôr que a substância do pensamento coreográfico residia exclusivamente no corpo. Mas será possível para a coreografia uma expressão autônoma de seus princípios, um objeto coreográfico, sem o corpo?[91] (FORSYTHE, 2011, pg. 90)

O entorno se projeta a ponto de criar uma outra proporcionalidade (antes inexistente) em relação ao corpo, provocando a mudança de ênfases corpo / objeto / espaço: o que era sublinhado como fonte geradora do movimento recua, o objeto / o espaço sobressaem e imprimem expressão. Na citação acima, o coreógrafo radicaliza ao propor não somente o objeto como motivador do movimento do corpo que dança mas, sobretudo, o objeto que se instaura como dança. Desse modo, percebo o corpo sendo deslocado, expropriado de si em um processo que vem problematizar formas de apropriação do movimento. Furto-me aqui, sem cerimônia, à noção de expropriação em *'Eating Well' or the calculation of the subject: an interview with Jacques Derrida*[92], por intermédio da qual o filósofo responde que "a ex-apropriação não é um limite, se entendemos sob essa palavra um fechamento e uma negatividade. Ela supõe irredutivelmente uma relação ao outro. (…). A expropriação não se encerra, ela não se totaliza jamais." (DERRIDA, 2014, pg. 168).

Talvez, seja necessário aqui partilhar de novos modos de enunciação do movimento para aquém e para além de uma totalização, como se o movimento

---

[91] Tradução minha do original em inglês: *Choreography often serves as a channel for the desire to dance. One could easily assume that the substance of choreographic thought resided exclusively in the body. But is it possible for choreography to generate autonomus expressions of its principles, a choreographic object, without the body?*

[92] Traduzido para o português por Denise Dardeau e Carla Rodrigues como *É preciso Comer Bem ou o Cálculo do Sujeito: uma entrevista com Jacques Derrida.*

estivesse ainda por se inscrever. Para isso, proponho a reflexão sobre o que se dá entre construir o movimento e desconstruí-lo, apropriar-se e desapropriar-se do mesmo (o movimento), tanto quanto o que ocorre na (não) relação do corpo com o objeto/espaço e do objeto/espaço com o corpo.

2. 3. CONSTRUÇÃO | DESCONSTRUÇÃO

> A desconstrução não consiste apenas em recolocar ordem, mas se interessa pela desordem. Portanto, a desconstrução se interessa por aquilo que, historicamente, instituiu uma ordem na qual uma desordem de algum modo se chancelou e se fixou.
> (DERRIDA, 2012, pg. 138)

No processo de construção, o mundo não é dado. No entanto, as peças encontram-se dispostas (existem), prontas para ser modeladas, implantadas, o que etimologicamente difere da noção de criação, cujo sentido seria o de fundar, originar. A construção fomenta um movimento cujo ato não distingue o agente do objeto a ser construído. Assim, quando dizemos que estamos em um engarrafamento, automaticamente nos dissociamos dele, enquanto o engarrafamento é, definitivamente, construído por nós. Nós não estamos *no* engarrafamento, nós somos o engarrafamento[93]. Da mesma forma, o movimento dançado é construído com o corpo, sendo corpo, em um processo onde a dança não lhe é exterior: o corpo não está na dança, ele é a dança. Ao propor a construção do movimento simultâneo à desconstrução, e isso decorre da noção de desconstrução formulada pelo filósofo Jacques Derrida, torna-se necessário a reflexão sobre essas duas vias em concomitância no processo de formação do dançarino contemporâneo. Certa vertente de profissionais de dança assegura a necessidade prévia da formação clássica às técnicas modernas e contemporâneas, considerando que o clássico é base para tudo[94]. Essa argumentação supõe um corpo construído pela técnica clássica e, posteriormente, desconstruído pelas técnicas contemporâneas. Tal hierarquia induz o entendimento do processo de desconstrução como se ele fosse uma espécie de destruição ou achatamento dos elementos concebidos pelo balé. Desconstrução, para Derrida, de modo algum faz alusão a processos de destruição, pelo contrário, a desconstrução pressupõe afirmar a reunião, estar junto. Assim, o que seria, de fato,

---

[93] Exemplo dado por Charles Feitosa em aula no curso de filosofia em outubro de 2014 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UNIRIO.

[94] Essa observação não tem por objetivo minorar a excelência da técnica do ballet clássico mas, sobretudo, dissociar os modos específicos de cada uma das disciplinas. É importante enfatizar que o balé possui uma codificação definida com algumas pequenas alterações dependendo da escola, russa (Método Vaganova), inglesa (Método Royal), Italiana (Método Cecchetti) ou francesa. No caso da dança contemporânea, a questão metodológica se dá de muitas maneiras, tendo como premissa a investigação corporal a partir de cada criador, bailarino ou coreógrafo.

um processo de desconstrução na dança? Quais seriam os mecanismos possíveis de se pensar o movimento na dança contemporânea para além dos princípios desenvolvidos nas técnicas codificadas de dança?

Para dialogar com essas questões reporto-me ao pensamento de Derrida acerca da "arquitetura desconstrutivista". Em *Pensar em não ver* (2012), o filósofo se explica ao ser criticado pelo absurdo de tal proposição, já que a arquitetura tem como princípio o papel de construir.

> Então é necessário explicar o que o termo significa no texto, que "arquitetura desconstrutivista" se refere precisamente ao que acontece em termos de "reunião"(*gathering*), o estar juntos (*être ensemble*), a assembleia, o agora (*maintenant*), a manutenção. A descontrução não consiste simplesmente em dissociar, desarticular ou destruir, mas em afirmar um certo "estar juntos", um certo agora (*maintenant*); a construção só é possível na medida em que as próprias fundações forem desconstruídas. (…). Se as fundações estiverem seguras, não há construção; tampouco há qualquer invenção. A invenção supõe uma indecidibilidade; ela supõe que em um dado momento não haja nada. Fundamos com base em uma não fundação. Assim, a desconstrução é a condição da construção, da verdadeira invenção, da verdadeira afirmação que mantém alguma coisa junta, que constrói. (DERRIDA, 2012, pg 50, 51)

A premissa pertinente à perspectiva derridiana, na qual desconstrução é condição da construção, provoca o desajustamento das estruturas fundantes da linguagem. Quando tratamos do objeto de arte, mais especificamente de dança, podemos questionar com que bases se fundam nossas proposições e, também, nosso corpo. Trata-se de fortalecer o que de mais frágil pode haver na busca pelo objeto da dança, o que deflagra o processo de invenção do movimento: "mais a procura do que a coisa que a procura procura" (ROCHA, POPPE, 2014). O movimento procurado, ou a coisa procurada, torna-se pretexto para o processo de busca que, necessariamente, não é capaz de prever seus trajetos. O que funda o corpo que dança? A técnica adquirida ou a busca de uma técnica? Com que princípios os corpos são estruturados na perspectiva da dança contemporânea? A construção de um corpo que lida com a queda, com o peso e com a gravidade disponível à criação, à invenção deflagra modos de agir que prescindem do código estabelecido e formalizado pela técnica clássica. Para tanto, o dançarino necessita de uma formação que articule tais processos corporais e criativos que, por definição, contrapõem-se aos processos utilizados na formação do balé clássico. Se por um lado o bailarino clássico imita o movimento do professor, no sentido de reproduzi-lo como tal, tendo em mente o modelo e a forma

perfeita a seguir, por outro, o dançarino contemporâneo cria, constrói e delimita parâmetros para o movimento, partindo do pressuposto de que o movimento em si não é questão mas, sim, o seu processo de (des)construção. Dessa forma, na dança contemporânea, a técnica não é alvo de conquista do dançarino, sendo assim, uma busca que se apropria desapropriando-se, que constroi descontruindo-se, ao longo do processo. Não se trata aí de uma perspectiva negativa em relação à desconstrução mas, em vez disso, uma afirmação da construção na desconstrução, da apropriação na desapropriação, como via de acesso à escuta do corpo e, consequentemente, à escuta do movimento no corpo. O que ocorre é que, em geral, a formação do dançarino tende a priorizar a absorção de técnicas e passos de dança, o que potencializa o condicionamento físico e seu aspecto quantitativo. Se, ao contrário, pensarmos em promover o questionamento sobre como o referido condicionamento vem interpelar a criação do movimento feito pelo corpo que dança enquanto se dança, ou talvez, se não o considerarmos como propulsor no processo de aprendizado mas como um dos elementos que vão compor tal aprendizado, iniciaremos, assim, um procedimento de absorção, criação e enunciação que lida mais com o "como" do que com o "o quê" do movimento. O processo sobressai ao produto na medida em que revela o movimento enquanto este se faz. Seria, assim, um elogio à dança que se faz dançando, construindo e desconstruindo, apropriando e desapropriando. Parafraseando Derrida: "Há um dançar que faz dançando, um dançar que faz, que opera"[95]. Trata-se do enunciado enquanto gesto performativo que, na filosofia de Derrida, é desenvolvido para tratar de sua noção de acontecimento, concebida a partir da teoria da linguagem de J.L. Austin, apresentada em *How to do things with words* (1962)[96], na qual o autor distingue os conceitos de constativo e performativo. Para ser breve, o constativo, para Austin, define o que descreve o fato, que comenta um acontecimento que já aconteceu – descreve, constata, teoriza o já acontecido. Já o performativo, em sua delimitação preliminar[97], seria o que faz o próprio fato. Segundo Austin, o performativo consiste

[95] Refere-se a frase de Derrida: "Há um dizer que faz dizendo, um dizer que faz, que opera." (DERRIDA, 2012, pg. 236)

[96] Traduzido para o português por Danilo Marcondes: *Quando dizer é fazer* (1990).

[97] Pois o próprio Austin ressalta que tudo que é dito por ele nas primeiras sessões é de caráter provisório e sujeito à reformulação nas sessões posteriores.

em ter "verbos usuais na primeira pessoa do singular do presente do indicativo da voz ativa" (AUSTIN, 1990, pg. 24). Segundo Derrida:

> Há uma fala que se chama constativa, que é teórica, que consiste em dizer o que é, a descrever ou a constatar o que é, e há uma fala que se chama performativa e que faz falando. Quando prometo, por exemplo, eu não digo um acontecimento, eu faço o acontecimento por meu engajamento, eu prometo ou eu digo. Eu digo "sim", comecei por "sim" agora mesmo. O "sim" é performativo. É o exemplo do casamento que se cita sempre quando se fala do performativo: "Tomai-vos por esposo, por esposa X...? – Sim". O "sim" não diz o acontecimento, faz o acontecimento, constitui o acontecimento. É uma fala-acontecimento, é um dizer-acontecimento. (DERRIDA, 2012, pg 236)

Trata-se de uma fala-acontecimento impassível e irredutível à interpretação e à reprodução. De forma análoga, trato aqui da possibilidade de um movimento de dança que não pode se anunciar senão como impossível. Lidamos não somente com a imprevisibilidade do movimento enquanto o fazemos mas, também, com a sua forma sempre singular mesmo que repetida, *iterável* e disseminante. O movimento passa a ser pronunciado como se fosse sempre a primeira vez, é expropriado de uma suposta propriedade. O movimento que no momento em que se anuncia, ele mesmo se agencia em outras ordens, de novo, outra vez, ainda de novo outra vez. Ele só será possível se dado como impossível, rompendo com a ideia de representação da escrita e da previsão como fonte primária antecedente ao movimento. Ele só se dará como acontecimento se perturbado por sua ordem de possível, sendo possível somente como impossível. Dançar seria, também, uma forma de inventar e, para inventá-la, é preciso que não tenha nunca se dado como tal, em um espaço esburacado pelo corpo no momento em que a dança se faz, como ocorre nos "chãos moventes" de Pina Bausch, aqui já visitados. Diz, então, Derrida: "Para que haja acontecimento de invenção, é preciso que a invenção apareça como impossível; o que não era possível torne-se possível." (DERRIDA, 2012, pg. 240) Ou, "a única possibilidade da invenção é a invenção do impossível" (*Idem*, pg. 241).

O sentido aqui é deslocar a concepção de queda para um aspecto caro à dança contemporânea: a noção de apropriação tendo em vista o aspecto da desapropriação do movimento pelo corpo do dançarino. E o que surge é a tensão entre apropriar-se e desapropriar-se: um "entre" apropriação e desapropriação, um deslocamento iminente que coordene os dois. Nesse ínterim surge a possibilidade da interface da dança com a filosofia. Para Derrida "a desconstrução é a condição da construção, da verdadeira

invenção, da verdadeira afirmação que mantém alguma coisa junta, que (portanto) constrói" (DERRIDA, 2012, pg 50, 51). Trago à reflexão o gesto da desconstrução em Derrida para o escopo da dança contemporânea: para desconstruir torna-se necessário que se esteja construindo, ao mesmo tempo e reciprocamente. Frequentemente escutamos que quem dança melhor é quem tem uma base clássica. No viés da tradição, a construção e a desconstrução se dão de forma sucessiva (construímos para desconstruir), e não simultânea (desconstruímos construindo). Tratar-se-ia do movimento em um processo de construção e desconstrução não sucessivo mas simultâneo. Como forma de problematizar essas questões no âmbito da dança contemporânea sugiro três possibilidades que possam vir a fomentar novas perspectivas:

1. (Que) O dançarino parta do pressuposto de que o modelo, a forma externa do movimento, seja inexistente, o que implica em um modo de operação bastante distinto do modelo clássico. (Que) O dançarino se torne produtor e não mais reprodutor do movimento, sendo assim oportunamente hábil a redimensionar o movimento dançado no instante preciso em que ele o coloca no espaço, mesmo que se tenha uma escrita prévia, como em uma partitura coreográfica estritamente delineada;

2. Que técnica e criação organizem-se simultaneamente, isso afirma que sempre há a possibilidade de criação enquanto se dá a apreensão ou mesmo o aprimoramento do movimento. A sua forma de dançar, mover, está diretamente ligada a sua estrutura, seus volumes e tamanhos, a sua maneira de apoiar e resistir à gravidade e, também, a sua história pessoal;

3. (Não mais importante mas a deflagradora de todo esse processo): Que não há construção para haver, posteriormente, uma desconstrução, esse desencadeamento se dá todo tempo em parceria, simultanemente. Por isso, pensar que o dançarino precisa estar necessariamente habilitado tecnicamente pelo balé — tonicamente forte para poder, depois, soltar, pesar, pois o balé trabalha sobretudo pela força, pelo controle e menos sobre se deixar levar, pesar e soltar — se dissolve. Do mesmo modo que criamos enquanto dançamos, torna-se necessário aqui habitar os paradoxos, ou como diria Derrida, habitar as bordas, descendo para subir, desequilibrando para equilibrar, flertando com o processo da desconstrução.

A dança dita tradicional costuma se utilizar da apropriação do movimento, do espaço, da dinâmica, do ritmo, do tempo, da música. De certa forma, o Contato Improvisação se desapropria disso tudo, pois lida diretamente com a iminência da chegada do outro. Nesse sentido, todo o trabalho em curso na técnica de contato incide em ganhar o que não se conhece, o que é heterogêneo ao conhecimento, portanto, o que não se pode se apropriar. A lida com o desconhecido talvez seja a melhor definição para que, como tentativa, se possa elucidar tais procedimentos presentes tanto na técnica de Contato Improvisação como também em outras técnicas somáticas, sobretudo, o trabalho de Angel, Klauss e Rainer Vianna. Trato a questão de forma generalizada aqui, pois não me interessam propriamente as técnicas e seus preceitos mas, principalmente, a abordagem que permeia grande parte dessas práticas e metodologias. À guisa de exemplo, vou deter-me brevemente sobre um aspecto em particular de uma técnica específica. A Técnica de Alexander (*Alexander Technique*)[98], desenvolvida pelo inglês Frederick Matthias Alexander (1869-1955) e difundida mundialmente, consiste na observação de movimentos do dia a dia com o intuito de mudar padrões de mau uso do corpo. Não se trata de massagem ou tratamento, a técnica é uma prática individual guiada por um professor no sentido de desfazer tensões e encorajar o funcionamento natural do organismo por movimentos do cotidiano como sentar, levantar, andar, falar. Alexander observava padrões de mau uso nas ações cotidianas: sua ideia era inibir o mau uso para que o bom uso pudesse acontecer. O que me faz trazer esse exemplo refere-se, exatamente, ao fato de que o processo de *inibição* – conceito somático chave da técnica – corrobora o processo de desapropriação que, ao meu ver, refuta o conhecido (nesse caso, o mau uso) e permite que o desconhecido (o que seria o "bom" ou o novo uso) surja. Só o fato de você se exercitar em não se apropriar do padrão já existente gera uma nova relação com aquilo que você faz. Portanto, o "como" revela sempre um novo modo por vir. O fato de não querer apropriar-se do que já foi impulsiona no corpo um porvir ou uma nova forma de relação com o outro, com o objeto, com o espaço, com o tempo, com o movimento.

Trata-se, pois, de expropriar o que não pôde ser apropriado pelo corpo que dança. Seria, então, uma ambiciosa proposição pensar em nos desapropriarmos o tempo todo

[98] Cabe ressaltar, e isso já foi dito de outras maneiras aqui, há uma enorme influência das técnicas somáticas sobre a dança, especialmente a contemporânea. A Técnica Alexander como prática somática vem sublinhar um modo de agir do corpo baseado na observação e, sobretudo, na possibilidade de enfatizar o corpo em seus diferentes modos de relação.

já que necessitamos nos apropriar minimamente para estarmos de pé, ou para dançar. Mas, se partirmos do pressuposto que duvidamos todo tempo do chão (em) que pisamos, podemos adentrar no registro de que a todo instante nos ajustamos pela percepção da gravidade sobre nós, diante de nós, sob nós. E, aí sim, poderemos finalmente dançar e dançar de novo, outra vez, mesmo que, ou graças ao fato de que, não saibamos que chão é esse que pisamos, e nunca saberemos. A investigação do corpo, nesse caso, pressupõe uma indecidibilidade inerente que impulsiona o movimento por vir.

2. 4. O CHAMADO

> A toca do coelho se alongava em linha reta como um túnel, e de repente abria-se numa fossa, tão de repente que Alice não teve nem um segundo para pensar em parar, antes de ver-se caindo no que parecia ser um poço muito profundo.
>
> Ou o poço era profundo demais, ou ela caía muito devagar, pois tinha tempo de sobra para olhar em torno de si durante a queda e perguntar-se o que aconteceria em seguida. Tentou primeiro olhar para baixo, a fim de ver onde estava chegando, mas a escuridão era demais para se ver qualquer coisa. (...).
>
> Caindo, caindo, caindo. Essa queda nunca teria fim? "Só queria saber quantos quilômetros já desci esse tempo todo!" – disse em voz alta. "Devo estar chegando perto do centro da terra. Deixe ver: deve ter sido mais de seis mil quilômetros por aí..." (...)...sim, deve ser mais ou menos essa distância...mas então? Qual seria a Latitude ou Longitude em que estou? (CARROL, 1980, pg. 41, 42)

A queda de Alice caracteriza-se pelo absurdo e caos absoluto que norteiam o célebre conto de Lewis Carroll, Alice no País das Maravilhas. O desejo de Alice em localizar-se diante da queda, aparentemente sem fim, traz à reflexão sensações do corpo no confronto com o ato de cair. A queda em Alice é metáfora do mergulho no delirante país das maravilhas, sua permanência em estado de queda reforça tal imagem. A queda possui, por natureza, qualidades de imprevisibilidade e velocidade que tornam difícil traduzir em palavras a perturbação provocada no corpo que a experimenta. Se por um lado, a queda oportuniza entrega e passividade corporal, pois não há controle sobre seu impacto, por outro, é suscetível a deflagrar emoções que se assemelham ao desprendimento e desvanecimento de si. A latitude e longitude questionadas por Alice no instante da queda reforçam a necessidade recorrente de querer saber a relação que se tem diante do solo, da terra que conecta à vida. No momento em que lhe falta o chão, há também o apagamento da organização espacial de Alice diante do mundo. A queda transporta o corpo à sensação de abismo, de fora, portanto, de falta de conexão à materialidade. A sensação de perda de contato com a realidade que provém do vazio da queda é proporcional ao medo da morte. Talvez, por isso, queda e morte estejam naturalmente associadas. Queda designa perda de poder, ruína, por isso mesmo, sempre associada ao mal, à decadência e ao desprestígio.

Na religião, a queda habitualmente está relacionada a Lúcifer, o anjo caído, que por ter tentado ascendência na tentativa de se igualar a Deus, fora expulso do céu e lançado do paraíso ao inferno. Lúcifer, dotado de beleza e sabedoria, o Querubim, assim referido pelo Velho Testamento, era a figura mais diretamente ligada a Deus, além de ter sido sua criação e forte aliado. Entretanto, Lúcifer, o "Portador da Luz", não conteve esforços na ambição pelo poder. Tornando-se Seu maior inimigo, fora expulso do céu e exilado ao mundo dos mortos, passando a ser chamado de Satã. O Profeta Isaías dá a perspectiva do pensamento de Lúcifer no Velho Testamento:

> Como caíste desde o céu, ó estrela da manhã, filha da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações! E tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu, acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono, e no monte da congregação me assentarei, aos lados do norte. Subirei sobre as alturas das nuvens, e serei semelhante ao Altíssimo. E contudo levado serás ao inferno, ao mais profundo do abismo. (JOHANNES, 2016, Volume 1, Cap. 14, vers. de 12 a 15)

Lúcifer cai e Satã seria, então, a figura mais emblemática da queda. Como anjo expulso do paraíso, Satã, ou Lúcifer, representa o mal por ter desafiado Deus. Representante da liberdade e da rebeldia, talvez seja Satã o símbolo de todas as quedas.

Ninguém quer cair, ninguém escolhe cair, ela (a queda) chega sempre de forma inesperada, como punição do destino, talvez como fora a de Lúcifer. A queda dirige-se à ruína, predominantemente associada ao mal, ao fracasso, à morte e, também, à velhice e à doença, o que a torna sempre motivo de repulsa. Por isso, a surpresa da queda cria laços com a escuridão, não se prevê a queda, além do que, quem cai não vê a própria queda pois, do ponto de vista de quem cai, o que se move é o que está a sua volta. Na perspectiva religiosa ou política, a queda é demonizada e está, portanto, associada à perda do poder, contribuindo com o que já concerne uma perspectiva na cultura ocidental: cair é perder.

Bem diferente, o filósofo Paul Virilio traz uma visão simbólica da queda como inerente à vida, referindo-se à perspectiva renascentista do espaço real como dependente do peso e, portanto, da gravidade. O filósofo faz alusão ao Gênesis ao relatar que "quando Adão e Eva abrem os olhos, eles descobrem sua nudez, o que significa que eles caíram na realidade"[99] (VIRILIO, 2008, pg. 3), atestando que a existência da queda decorre da origem da percepção do peso do/no mundo. Segundo

[99] Do original: *When the eyes of Adam and Eve open, they discover their nakedness, which signifies that they fall into the real.*

Virilio, qualquer relação ao real consiste na associação a uma espécie de queda: "A visão humana é dependente do peso, em outras palavras submete-se ao fato de cair ou não" [100] (*Idem*). Diferentemente da perspectiva religiosa ou política que a compreendem na qualidade negativa, Virilio demonstra seu fascínio pelo desequilíbrio e pela queda ao afirmar que o movimento nada mais é do que um desequilíbrio impulsionado e que, portanto, como acidente original, a queda é uma benção que nos faz existir:

> Na realidade, nós só existimos através de nossos erros, nós só existimos através de nossas quedas; nós só existimos através do acidente que nossa vida é em si. (...). E o que interessa na ideia da dança como queda é que de alguma maneira isso reintroduz a humanidade como acidente mais do que como 'substância gloriosa' *(Idem)*.

Para Virilio, que faz uma defesa positiva da descenção, a corporeidade enquanto queda é uma materialidade concreta, além de necessária e fundamental. O filósofo traz o exemplo de paraquedistas que se lançam à experiência do voo sem o recurso do altímetro, dispositivo responsável pela medida de alturas ou altitudes que auxiliam o momento exato da abertura do paraquedas. *The sight-faller* é o termo empregado a esses indivíduos que se lançam no vazio, em queda livre, cujo prognóstico para a decisão de abrir o paraquedas submete-se à confiança da percepção visual da aproximação do solo que, por sua vez, decorre do peso de seu corpo. De fato, trata-se de uma queda livre como veículo para a ativação da percepção do peso do corpo na perspectiva do efêmero. Com relação à corporeidade da queda, o filósofo ressalta:

> Na minha compreensão, corporeidade enquanto queda é um elemento bastante interessante do materialismo da própria corporeidade. "E o que é lembrado do pensamento místico e religioso de um modo não-metafórico: caindo dentro do próprio corpo, caindo na matéria – elas não são metáforas, elas são concretas.[101] (VIRILIO, 2008, pg. 5)

A perspectiva de Virilio corrobora, então, a de Steve Paxton na observação do corpo de pé "quase parado" e sua "pequena dança" (*small dance*), que surge pelo simples fato de resistir à gravidade: "Ao explorar a pequena dança do alinhamento do

---

[100] Do original: *Human vision is dependent upon weight, in other words upon the fact that one either falls or one doesn't.*

[101] Tradução minha do original: *And one is reminded of religious and mystical thought in a non-metaphorical way: falling into the body, falling into matter - these aren't metaphors, they're concrete. To my mind, corporeity-as-fall is a wholly interesting element of the materialism of corporeity.*

esqueleto enquanto se está de pé, eu percebo quedas sutis das partes do esqueleto" (PAXTON, 1987). Então, o corpo que cai, que já caiu ou que está por cair, através da técnica de Contato Improvisação, conhece o corpo caído dentro do próprio corpo. A queda já não é mais uma catástrofe pois, de alguma forma, o corpo sabe do corpo caído, há uma intimidade e reciprocidade da queda e do corpo. Por outro lado, há toda uma dificuldade social em relação ao corpo caído e à queda decorrente do progresso e das implicações subjetivas da corporeidade de um modo geral, sobretudo no viés capitalista. A noção de queda, entendida aqui como afirmação do peso, fomenta a possibilidade de uma busca na contramão da ambição humana pela elevação e da aspiração pela verticalidade. Para aquém e além da dança propriamente dita, o sentido de estabelecer possibilidades de contato com essas quedas, com esse peso, seria, de todo modo, uma confrontação poética à noção de queda como catástrofe. Como voar do peso histórico da queda e como tratá-la sob novas perspectivas e proposições? Como pensar a queda para além do bem e do mal? Quais caminhos e procedimentos podem nos liberar na direção de tropeços, gagueiras e modos errantes em nossas práticas? Como cair de nossos próprios procedimentos diante dessas perspectivas?

Como expansão da queda, para além de seu aspecto físico, na direção de perspectivas sensoriais e imagéticas, sirvo-me, portanto, de dois exemplos absolutamente distintos que todavia convergem pelo sentido de queda que deles emerge. O primeiro é uma espécie de desordem do sistema nervoso que está muito próxima de uma sensação que o corpo tem de estar caindo ou perdendo o equilíbrio. O nome desse fenômeno é espasmo hípnico e ocorre quando se está pronto para dormir, já entrando no estágio REM[102] ou no estágio do sono mais profundo. Neste momento, em que temos a impressão de que "o corpo e alma se desprendem", há uma sensação tão veloz quanto efêmera de que estamos caindo no abismo, o que leva a uma contração muscular súbita e involuntária que nos faz acordar assustados. Tal (in)ação é comparável a uma queda livre, descrita por muitos como "queda real". A sensação vertiginosa de abandono absoluto na direção da própria ação da gravidade provoca o despertar imediato ou, caso o corpo esteja relaxado, a imersão no sono mais profundo.

O segundo exemplo é o da imagem proposta pela coreógrafa americana Doris Humphrey, de que a dança se dá em "um arco entre duas mortes". O movimento,

[102] *Rapid eyes movemen*t traduzido literalmente como o rápido movimento dos olhos, primeiro estágio do sono.

segundo Humphrey, acontece nesse "entre-quedas", ou melhor, na recuperação entre as quedas, metaforizadas pela artista como morte. O que interessa aqui é a "morte" (queda/*fall*) de Humphrey e não o arco (recuperação/*recovery*) onde, para a coreógrafa, se localiza o movimento. Criando um paralelo, poderia o ato em que o corpo sofre o espasmo hípnico ser considerado como um momento de recuperação da queda, ou, da sensação de queda?

Nos dois casos, de algum modo o corpo sofre um lapso, uma espécie de vácuo ou escuridão. No (in)ato que produz o espasmo hípnico (suspensão/*recovery*) ou na morte do movimento de Humphrey (queda/*fall*), o corpo se faz agente e passivo ao penetrar em um campo obscuro – e acrescento que é obscuro não porque se torna impossível à captura mas, primordialmente, por seu aspecto imprevisível e incalculável. Campo que fala da impossibilidade de se (pre)ver o que vem e, mais do que isso, da condição de propriedade que o corpo tem do movimento, sendo sempre outro na sua identidade, a repetição na alteração, iterabilidade[103]. A remissão ao outro do movimento explicita a sua impossibilidade enquanto tal e prolonga indefinidamente a constatação de sua presença, ou melhor, de sua materialidade. Assim, o movimento seria um rastro, um espectro[104], uma não-presença irredutível. Segundo Derrida, "o rastro é a própria experiência, em toda parte onde nada nela se resume ao presente vivo e onde cada presente vivo é estruturado como presente por meio da remissão ao outro ou à outra coisa, como rastro de alguma coisa outra, como remissão-a". (DERRIDA, 2012, pg. 79)

O corpo é levado bruscamente para um lugar sem referencial de localidade, um espaço *sem latitude nem longitude* (POPPE, 2014)[105]. Da queda, o desprendimento.

---

[103] Derivada do sânscrito *itara*, "outro". A iterabilidade é um termo cunhado por Derrida, noção importante em sua filosofia, que se refere à repetição. Segundo Paulo César Duque-Estrada "a noção de iterabilidade nos diz que o que é *primeiro* nunca é a coisa, mas sim a sua repetição – na palavra, no discurso, enfim, em alguma estrutura referencial. Sempre e desde o primeiro momento, o que se dá é a repetição de uma referência à coisa e não a coisa mesma. Este primado da repetição é o que, por um lado, comanda o desejo de origem, o desejo de adesão, de apreensão da presença, ao mesmo tempo em que, por outro, já torna tal desejo impossível." (DUQUE-ESTRADA, 2010, pg. 13)

[104] Rastro e espectro são termos utilizados por Derrida e aparecem em grande parte de sua bibliografia. Vide "Espectros de Marx" (1994) e "Pensar em não ver" (2012).

[105] Esse referencial é apresentado e desenvolvido por mim na dissertação de mestrado *O Corpo Imaginado – em busca de uma cartografia* do espaço interior, defendida em janeiro de 2014 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/EBA/UFRJ). Trata-se de um espaço sem as métricas que habitualmente o situam em pontos estratégicos de localidade ou em dimensões com alturas, comprimentos e largura. O espaço **sem latitude nem longitude** propõe uma construção

Cair do próprio corpo e assustar-se (momento de alusão à suspensão do movimento), como no espasmo hípnico. A queda como gesto expressivo de dança. De um lado, a "morte" como algo inevitável, o abandono da queda e, de outro, a recuperação, o espasmo como uma retomada de controle. O que a morte tal como referida por Humphrey pode nos informar como dança? O que me impulsiona na direção do lapso (do movimento), do que não se dá a ver (como movimento), do que não está em vista, vem de um pensamento sobre o corpo que escapa a uma lógica tradicional de dança, com todas as suas implicações físicas e sensíveis.

constante, um espaço que não é dado por ter dimensões múltiplas, linhas elásticas, um espaço de dentro do corpo, não visível.

2. 5 O CHAMADO DA QUEDA

> O acontecimento não tem horizonte; só há acontecimento ali onde não há horizonte. O acontecimento, se houver um e for puro e digno desse nome, não vem diante de nós, ele vem verticalmente: pode vir de cima, do lado, por trás, por baixo, ali onde os olhos não têm alcance, justamente, onde eles não têm alcance antecipatório ou preensivo ou apreensivo. (DERRIDA, 2012, pg.71)

Pensemos, então, na queda como movimento não planejado que, ocasionada por uma força externa, não resiste ao desequilíbrio e à própria ação da gravidade, instaurando-se como tal. Seria a queda, força imprevisível diretamente relacionada à constante ação da gravidade, isenta de iniciativa e planejamento pelo corpo? Tomando como pressuposto que a dança se aproxima de uma arquitetura corporal em movimento, busco associá-la à condição da arquitetura desconstrutivista de Derrida que, segundo o filósofo, não concerne à ideia de presença e ausência, tampouco de vazio. Para Derrida, a desconstrução compreende mais que um lugar, existente, um "vem" (*viens*); – uma afirmação que escapa inteiramente ao espaço da certeza. Contudo, a desconstrução reúne, afirma, constrói sem se fixar, sem prever, identificar ou objetificar. Desse modo, Derrida contrapõe-se a discursos que postulam a ausência e o vazio no espaço arquitetônico, tal qual afirma Peter Eisenman, arquiteto com quem o filósofo mantinha vívido diálogo[106].

Segundo Derrida, a ética da desconstrução reside na impossibilidade de alcançar a coisa em si. Não se trata do lugar, da presença ou da ausência, mas do atravessamento, chamado, ou rastro, que, diferentemente do lugar da determinação e da certeza, lançam para fora da coisa mesma. Não a dialética presença e ausência, mas o deslocamento que aponta traçados ainda por vir no espaço arquitetônico. Seria, então, tratar de algo para aquém e para além da matéria física da presença, ou talvez a simultaneidade dos dois que vem provocar o descentramento da coisa em si; por isso o chamado ("o vem"). Trata-se de um pensamento do *indecidível* que indica a impossibilidade de síntese dialética, fazendo escapar ao binarismo onde estariam inseridos polos opositivos como presença e ausência. Seria o que o filósofo designa

[106] Ver em: "A Letter to Peter Eisenman", Assemblage, n.12 (Ago. 1990), p. 7-13.

como rastro, que segundo ele refere-se à própria experiência[107]: "Eu disse que tudo é rastro, que o mundo era rastro, que este gesto é rastro, que a voz é uma escrita, que a voz é um sistema de rastros, que não há fora-do-texto, e que não há nada que bordeje de algum modo, do exterior, essa experiência do rastro" (DERRIDA, 2012, pg. 79).

Em Espectros de Marx, Derrida reaviva o termo *out of joint* para tratar do tempo disjuntivo, referência ao movimento anti-marxista de 1933 na Alemanha: "*The time is out of joint*", Hamlet teria dito. "Um agora desencaixado que sempre corre o risco de nada manter junto, na firme conjunção de algum contexto, cujas bordas seriam ainda determináveis" (DERRIDA, 1994, pg. 17). *The time is out of joint* refere-se a um tempo deslocado, desajuntado, proclamado por Hamlet quando diz: "Por que nasci aqui?" para, em seguida, responder "para recolocá-lo no lugar", para reparar a injustiça feita ao seu pai. Nessa perspectiva, o filósofo traz à tona a ideia de perturbação da ordem pelo deslocamento ou "desajuntamento", tal qual na frase citada no 1º ato de Hamlet, de Shakespeare. Outra situação mencionada por Derrida (2012) alude ao desajustamento do ladrilho de sua casa na Argélia, onde cresceu e viveu até os 19 anos. O filósofo se detém em algo peculiar de sua infância e que, de certa forma, guia a organização de seu pensamento, ao relatar o incômodo provocado pelo ladrilho mal colocado, retorcido e como seu corpo, por anos de sua vida, sentiu aquele "desajuntamento":

> A cada vez que eu entrava no vestíbulo eu via aquele ladrilho que não era como deveria ser. (...). Eu queria endireitá-lo, recolocá-lo no lugar. **Havia algo torto**[108]. Mas não é apenas questão de visibilidade. É que cada vez que eu andava, era em meu corpo que eu sentia a aresta. (DERRIDA, 2012, pg. 137).

Derrida se refere à impressão de que algo não ia bem naquela casa e de que queria de alguma forma endireitar. Tal "desajuntamento" causava-lhe uma perturbação no corpo, no seu andar que, por sua vez, imprimiam uma certa desordem, para ele, própria ao pensamento da desconstrução. O filósofo relata a cinestesia causada pelo "desajuntamento" daquele ladrilho: "Isso não anda, eu não ando direito, seria necessário... não somente com as mãos, mas com os pés, endireitá-los" (*Idem*).

---

[107] Cabe ressaltar que a acepção da palavra "experiência" para Derrida não está relacionada a uma metafísica do presente ou da presença mas, sobretudo, "à viagem ou à travessia, o que quer dizer rumo a, através da ou desde a vinda do outro na sua heterogeneidade mais imprevisível" (DERRIDA, 2012, pg. 80)

[108] Grifo nosso.

Derrida afirma que a desconstrução "consiste justamente em colocar os ladrilhos do avesso, enfim, a perturbar uma ordem" (*Idem*, pg. 138). A desconstrução em Derrida associa o "estar junto" à disseminação, afirma uma certa fenda no conhecimento por onde o acontecimento ou "o chamado" escorrem, uma certa deiscência[109], um deslocamento (in)traduzível no pensamento acerca da irredutibilidade do corpo e da matéria.

Mas, afinal, do que se trata esse "vem" quando associado à queda? O "vem" é um chamado necessário para que o acontecimento irrompa na ordem do imponderável. O filósofo associa o acontecimento ao chamado desprovido de lugar ou identificação: "cada acontecimento tem lugar onde não havia lugar":

> Ora, o que é esse chamado? Não sei. Se soubesse, nada jamais aconteceria. (...). Ele diz "vem", mas vir aonde, eu não sei. Isso não quer simplesmente dizer que eu seja ignorante; o chamado é heterogêneo ao conhecimento. Para que esse chamado exista, a ordem do conhecimento precisa ser fendida. (...) É em relação ao não conhecimento que o chamado é feito. (...) Esse não conhecimento é a condição necessária para alguma coisa acontecer, para que a responsabilidade seja assumida, para que uma decisão seja tomada, para que um acontecimento ocorra. (DERRIDA, 2012, pg. 52)

O acontecimento para Derrida relaciona-se, também, com o que não se vê vir, com o que não está à vista. Tratar a queda como derivação do chamado, sem sentido causal de um em relação ao outro, aponta, aqui, para a perspectiva do que cai sobre nós. O recorte reside na provocação de outros sentidos à queda, ao chamado da queda, relacionando-a a modos indeterminados na lida do corpo com o movimento, friccionando escrita e gesto de modo a problematizar a tradução da grafia em movimento e vice-versa. Trata-se do que não se dá na ordem do cálculo e da previsão, assim como da impossibilidade de tradução em partituras subordinantes. E o chamado seria a abertura para que esse processo, para que essas quedas, possam se dar, ou para que o outro (do movimento) possa vir.

O corpo, então, seria o próprio rastro, impermanente, na travessia, rumo a, prestes a desequilibrar-se, ao tropeçar no chão movente e irregular de seus processos. E o chão seria o outro, o outro que chega/é chegado, de forma imprevisível em toda sua heterogeneidade, no corpo em travessia. A analogia do solo irregular à premissa desse pensamento, nada mais é do que a desestabilização das formas e modelos ideais

---

[109] Na filosofia de Derrida, designa a abertura para a vinda do outro.

gerenciados pela imposição codificada do balé clássico cujo princípio, distintamente da dança contemporânea, é o de buscar um chão liso e seguro para que o bailarino possa executar estritamente seus passos preconcebidos. André Lepecki refere-se à superfície alisada, vazia e chata do chão, tal qual uma folha de papel em branco, como premissa do que fora designado coreografia em 1700 por Raoul-Auger Feuillet. Em *Choréographie ou l'Art de Décrire la Danse*, Feuillet apresenta pela primeira vez impressa a palavra coreografia, cuja "condição de possibilidade para a dança passa pela criação de um isomorfismo estrito entre o chão onde a dança se atualiza e a página em branco do livro onde ela se traça antecipada e virtualmente." (LEPECKI, 2010, pg. 14). Em contrapartida, a coreografia segue formulando novos paradigmas de enunciação no que compreende escrita e gesto, fazendo saltar do chão liso e lustroso outras matérias que façam repisá-lo sob a perspectiva do tropeço e dos acidentes do terreno: "planos de composição de uma política do chão" (*Idem*). O termo é apropriado por Lepecki, a partir de Paul Carter:

> Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história. Ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corresonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (LEPECKI, 2011, pg. 7)

Tendo em vista a possibilidade de uma desobediência da coreografia, surge um campo improvável de construção ético-estético-política do corpo dilacerado pelos relevos e rachaduras dos "chãos" que o constituem. O corpo do dançarino é provocado a inscrever mais do que movimentos, modos que não se inserem nas então linhas previsíveis de suas partituras. O chão torna-se esburacado e o corpo é convocado a parar, mover, cair à revelia da opacidade que o revela em sua relação com um espaço que não é dado.

Na perspectiva contemporânea, a dança não necessita do modelo de referência, tampouco que o professor demonstre qualquer passo ou posição. Dessa forma, a visão é deslocada de seu posto protagonista, dando lugar a outros sentidos corporais, como a audição e o tato. Isso nos informa acerca de **um corpo que cai** e que, portanto, não teme o peso da queda e ainda, por sua vez, não necessita da visão para se mover. Sob

a ótica do corpo, pode-se dizer que na queda há uma espécie de cegueira, pois quem cai não vê a própria queda[110]. Com isso, a noção de enceguecimento (*aveuglement*)[111] proposta por Jacques Derrida em *Pensar em não ver* (2012), torna-se pertinente à perspectiva de queda que venho propor nessa pesquisa, já que não se pode (pre)ver a sua ocorrência e, mais, o movimento por vir. O filósofo sugere a reflexão sobre o ato do desenho como algo que acontece entre os olhos e as mãos e relaciona isso ao fato da nossa apreensão, de um modo geral, ser dada pela visão. Esses modos recorrentes no aprendizado comum demonstram a preponderância da visão sobre os outros sentidos quando se trata da apreensão do novo. Como exemplo, expressões recorrentes no nosso cotidiano revelam a hierarquia ditada pela visão: "vamos ver", "quero ver", ou "preciso ver para crer". Contudo, Derrida afirma que a visão é uma forma de antecipação, de precaução como que para "ver vir o que vem" (DERRIDA, 2012, pg. 70). Da mesma forma, a queda é capaz de produzir um movimento no corpo que não "vê vir o que vem" (*Idem*) – gesto desprovido de cálculo –, assim como o sentido de verticalidade relaciona-se ao acontecimento, referência trazida pelo filósofo. A verticalidade, inerente à noção de acontecimento em Derrida, faz vibrar por simpatia a verticalidade inevitável da queda. A queda, assim como o enceguecimento, é capaz de produzir no corpo a vertigem radical do que não está em vista, do que não "vê vir o que vem", portanto, do que não se espera. O perigo da queda, logo, não residiria na vertigem antecipada causada pelo medo de altura, tal como em *Vertigo* de Hitchcock, mas do estado de vulnerabilidade e incerteza que nos cerca sob uma lógica do que não se sabe. Não caberia também me utilizar de exemplos da dança onde o corpo procura cair, onde ele salta para cair. Nesse viés, o corpo de uma certa forma pede a queda, ele a espera mesmo que não saiba como será seu retorno, e isso faz com que a queda se assemelhe ao salto. Então, o corpo procura a queda, e não o contrário.

Por outro lado, do ponto de vista proposto aqui nessa pesquisa, a queda descola-se do ato de cair como entidade e amplia-se para além de seus signos e significados: queda como escape, deslize ou outro do outro do movimento. Trata-se de ver e

[110] Cabe ressaltar que a visão, aqui, nos informa algo notável a respeito dos modos de aprendizado, assim como do entendimento, em dança. Em uma aula de balé clássico, por exemplo, o aluno assiste ao passo feito pelo professor para, em seguida, executá-lo da maneira mais próxima o possível do modelo referente. Essa é a lógica que perpassa toda a história do balé clássico em sua essência.

[111] Traduzido do francês como enceguecimento para, segundo o tradutor, "distinguir o estado de privação do sentido da visão a que se refere o filósofo" Jacques Derrida.

dançar, de queda e acontecimento e, também, do ato de dançar em confronto com a escrita do movimento enquanto tal. O ato do desenhista, para Derrida, é cego e se dá como um acontecimento – ao desenhar ele é surpreendido pelo próprio traço, o que correlaciono diretamente ao traço cego do dançarino no instante da dança:

> O desenhista é alguém que calcula mas o momento em que isso traça, o movimento em que o desenho inventa, em que ele se inventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego, em que ele não vê, ele não vê vir, ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha, pela trilha do traço, ele está cego. (DERRIDA, 2012, pg. 71)

Assim como no desenho[112], o ato da dança não é visto por quem faz, portanto, o dançarino percorre o espaço, flui, cego, do mesmo modo, talvez, que fazem os carrapatos ao se lançarem no vazio em busca de sua procriação[113]. O dançarino é capaz de ter a medida do espaço em seu interior, por uma visualização interna do movimento. Em geral, entende a estrutura do espaço que o circunda por sua própria estrutura corporal, não necessitando da visão para se locomover, cair, girar, saltar, parar. O ato cego inaugura o gesto como experiência (travessia) sem desígnio, sem horizonte. Na surpresa da experiência do traço nasce a dança, cega. O traçado que se faz dança como uma viagem em vista do que não está em vista, do que "não vê vir" o que vêm. Do espasmo hípnico à "morte" de Humphrey, da desapropriação do gesto ao enceguecimento, a queda está por vir. Porvir para Derrida designa estar na borda da clausura discursiva e indica o sinal de alteridade: "você é tudo que é outro". Nesse sentido, Derrida desconstrói o "em si mesmo" e com isso instaura o deslocamento onde nada se fixa, é pura dispersão.

> Como na língua que falamos, não habitamos nem dentro nem fora dela, mas em sua borda diferencial (ou melhor, diferancial). Este lugar (ou não lugar) de habitação – o inencontrável risco, corte, traço, borda da *différance* – é certamente um lugar de acolhimento, mas não de um acolhimento enraizante, fixador (...) mas acolhimento do próprio abandono, na impossibilidade última da

[112] Para tratar da noção de acontecimento, talvez seja importante ressaltar a diferença entre o traço do desenhista e o traço do dançarino que podem se distinguir somente pelo fato de serem cerceados por âmbitos espaciais diversos. Na dança um espaço tridimensional onde o corpo como um todo adentra; no desenho um espaço do papel por onde as mãos esburacam que, apesar de bidimensional, se amplia, se retorce, se desloca. Isso não incide em um sobressalto do espaço da dança sobre o espaço do desenho, mas apenas assinalar as diferenças.

[113] Os carrapatos são, segundo o etólogo Jacob von Uexkül, a espécie exemplar para a formulação de seu conceito de *Umwelt*. Atraídos pelo odor do ácido butírico, exalado exclusivamente pelos mamíferos e pela fotossensibilidade da pele, o carrapato (exclusivamente a fêmea) se lança no vazio assim que percebe, a partir desses dois vetores, a aproximação de uma presa potencial.

> apropriação (isto é, de todo e qualquer "fazer ou tornar seu") (DUQUE-ESTRADA, 2012, pg. 16)

O gesto que não é mais próprio ao corpo, que foge ao controle do cálculo, produz, portanto, um diferencial de tal modo a desencadear na sua capacidade de estar sempre sendo algum outro, o outro do outro do movimento. Trata-se aqui do que é privação de propriedade do movimento, da sua desapropriação. Talvez, nesse caso, o movimento nunca exista em si, "enquanto tal", mas sempre como remissão a um movimento outro que esteja por vir, na ordem da imprevisibilidade. Os caminhos desmedidos, errantes, inerentes a esse corpo que cai e que não sabe, quando nem como, se recuperará, indicam também o limite entre a dança e a escrita. O que se dá entre um gesto e outro apontaria também para a "impossibilidade última da apropriação", portanto, para a impossibilidade de sua escritura. É possível que essa dança oriunda do espasmo, da queda ou da morte nos faça escapar à matéria corpórea "enquanto tal", e nos apresente novos modos de tratar o corpo e a dança? Será esse corpo, essa dança, uma promessa? Talvez, pois o corpo provavelmente escapa à clausura do movimento uma vez que ouve o chamado da queda por vir. Cabe trazer a distinção feita por Derrida entre porvir e futuro que pode auxiliar no entendimento da noção de acontecimento:

> Em geral, eu tento distinguir entre o que chamam de futuro e porvir. O futuro é o que – amanhã, mais tarde, no próximo século – será. Há um futuro que é previsível, programado, agendado, previsto. Mas há um futuro, o porvir (*to come/l'avenir*) que se refere a alguém que vem, que chega de forma totalmente inesperada. Para mim, esse é o real futuro. Que é totalmente imprevisível. O outro que chega sem que eu seja capaz de antecipar sua chegada. Então se há um futuro real, para além do que sabemos futuramente, este é o porvir, que é a chegada do outro quando sou completamente incapaz de prever que ele está vindo[114].

Nesse sentido, o corpo na dança contemporânea segue uma lógica do próprio acontecimento que, não prevê tampouco planeja o movimento por vir, porém se prepara para sua chegada. A preparação para sua chegada seria, de certa forma, uma

---

[114] Fala de Derrida presente na abertura do filme documentário *Derrida (film)*, de 2002. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=K_ujk4vld9A. Traduzido da legenda em inglês: *In general, I try and distinguish between what one calls the Future and "l'avenir" [the 'to come]. The future is that which – tomorrow, later, next century – will be. There is a future which is predictable, programmed, scheduled, foreseeable. But there is a future, l'avenir (to come) which refers to someone who comes whose arrival is totally unexpected. For me, that is the real future. That which is totally unpredictable. The Other who comes without my being able to anticipate their arrival. So if there is a real future, beyond the other known future, it is l'avenir in that it is the coming of the Other when I am completely unable to foresee their arrival.*

afirmação do peso, da gravidade, do chão ou, dito de outro modo, da relação criada pelo corpo com o peso, com a força da gravidade e, consequentemente, com o chão. Isso seria análogo ao que Derrida afirma sobre o dom, o perdão e a hospitalidade. A noção de dom em Derrida se coloca para além do agradecimento. Segundo o filósofo: "o dom, se o há, se ele é possível, deve aparecer como impossível. E dar, por conseguinte, é fazer o impossível. O acontecimento do dom não deve poder ser dito; desde que se o diz, se destrói" (DERRIDA, 2012, pg. 239). Do mesmo modo, Derrida trata sobre o perdão: "se eu perdoo somente o que é perdoável, eu não perdoo nada. Logo não posso perdoar, se perdoasse, senão ali onde há o imperdoável" (*Idem*). Tais colocações seriam uma forma de afirmar o impossível como possibilidade, a impossibilidade como gesto do possível.

Portanto, trago a pergunta: o que seria o movimento *impossível* do corpo do dançarino? Como tratar o corpo e a dança no viés do impossível? O impossível aponta aqui para uma investigação e preparação do corpo onde, somente através da abertura e da disponibilidade, torna-se possível a espera do impossível, do que não se pode esperar. Então, o que restaria seria trabalhar no corpo relações de disponibilidade irrestritas ao outro, e esse outro não seria somente o outro-dançarino mas, também, o outro-chão, o outro-objeto, o outro-peso, o outro-gravidade ou o outro-espaço.

Corpos condicionados ou corpos disponíveis? Corpos estáveis ou corpos pesados? Corpos em estado de escuta ou corpos velozes? As forças antagônicas que compõem essas questões promovem conflitos, ambivalências, paradoxos e contradições que vão possibilitar um âmbito amplo de relações do corpo com o chão, com o peso, com a gravidade e, sobretudo, com a experiência profunda da investigação do movimento.

Que formas de acesso buscamos no nosso corpo e no corpo do outro para o processo de (des)apropriação do gesto? Quais modos possíveis de nos abrirmos a esse acesso? Como pode o gesto ser transmitido ao outro? Existe um movimento em si, invariável, que não seja passível à heterogeneidade? Como a lida com o desequilíbrio e com a queda podem nos fazer deslocar a corporeidades múltiplas? O deslocamento provocado pela caminhada, por exemplo, pode ser considerado uma espécie de desequilíbrio, de modo que quando o pé sai do chão, o corpo permanece fora do eixo até que esse retorne. No instante em que o corpo transfere o peso para um dos pés instaura-se o desequilíbrio. Nesta perspectiva, a dança é deflagrada pelo desequilíbrio imanente dos corpos em movimento. Se por um lado, a bailarina clássica almeja o equilíbrio ideal: estar sobre a ponta dos pés seguindo o eixo vertical, sustentar tantas

piruetas quanto possível, elevar a perna o mais alto tendo a perna de base estável por tanto tempo; por outro, desequilibrar e cair seriam talvez o alvo do dançarino contemporâneo que, pela elevação, entende somente o que procede de sua inclinação. A queda na dança sugere, então, a possibilidade de uma certa dessubstancialização do movimento dançado ou, talvez, de busca pelo que seria o outro do movimento, esse outro não identitário, heterogêneo, diferente de si mesmo.

CAPÍTULO 3

ERRÂNCIA OU A QUEDA DO PLANO

Precisamos encontrar as leis dessa outra gravidade, cujos efeitos não sentimos e que nos são tão estranhos quanto as leis da natureza. [115]

FERNAND DELIGNY

[115] Do original em francês: *Il nous faudrait trouver les lois de cette autre gravité dont nous ne ressentons pas les effets, et qui nous sont aussi étrangères que ne le sont les lois de la nature.*

3. 1. FILOSOFIA DO CORPO DE ANGEL VIANNA?

> *Incrível é alguém que descobre a lâmpada, o telefone, o descobrimento me encanta. Pedro Alvares Cabral descobriu o Brasil, então porque eu não posso descobrir alguma coisa?*
>
> ANGEL VIANNA

> *O corpo é um processo, está sempre para acontecer. Todo processo é um continuum porque faz parte da ideia de movimento. A sua manifestação nunca acaba, pois ele está sendo, indo e transformando-se.*
>
> LETÍCIA TEIXEIRA

Angel Vianna não hesita quando o assunto é corpo: para a bailarina, coreógrafa e educadora do movimento, o corpo é nada menos que o grande filósofo. Dele, emana a pulsão de um pensamento que transcende a ideia de técnica como elaboração do discurso do movimento, seja na dança, no teatro, na clínica, na educação. Angel atribui à percepção a fermentação que deflagra sua prática, seu discurso, sua vida. "Eu já percebi algo no meu corpo. Os filósofos pensam, criam seus conceitos. Eu criei, percebi no meu corpo. O importante é você trazer o seu discurso, a sua prática, para o esquema que você vive." (VIANNA, 2014). Assim, é como uma etopoética[116], cuja constituição do sujeito ético se dá a partir de sua conduta pensada como dimensão estética, que Angel preconiza em seu trabalho a convergência entre o que recebe e percebe do mundo e o ato da criação artística: vida e arte caminham juntas. A percepção do corpo no mundo é nutriente para o pensamento que define o seu trabalho ao longo dos últimos 65 anos. Tal elaboração não compreende exatamente uma técnica da qual derivariam fundamentos ou códigos que, por sua vez, originariam um conjunto de procedimentos que configurariam um sistema. Seu legado, acima de tudo, define-se por uma abordagem que conjuga estruturação e percepção corporal a partir de modos particulares de conscientização do movimento e de jogos corporais. Por isso mesmo, alguns textos já foram publicados por alunos e ex-alunos a propósito do termo mais adequado ao trabalho de Angel Vianna – Sistema, Método ou

[116] O termo é inaugurado em Plutarco e utilizado na filosofia de Michel Foucault. Refere-se às práticas em que analisamos e reajustamos nossos hábitos e condutas.

Técnica?[117] No entanto, Angel rechaça qualquer definição mais redutora, uma vez que impulsiona seu legado sempre a reinaugurar-se[118]. Certa vez, a mestra disse: "Eu não sei se vou pensar o corpo hoje do mesmo jeito de ontem, amanhã é outro dia"[119]. Do mesmo modo, no lugar de consciência do movimento, prefere utilizar o termo conscientização do movimento, cujo sentido indica ação, deslocamento, mudança. Com isso, Angel afirma a constante propagação de sua perspectiva sobre o corpo e o movimento em um gesto que aponta para frente, mas, também, para baixo, para o lado, para todas as direções.

Angel Vianna proclama a descoberta como um processo recorrente em sua trajetória, o que firma a constante busca pelo que está por vir, problematizando toda fixidez imposta por códigos predeterminados. A manutenção de certa indefinição torna-se um aspecto saudável na prática de Angel, que está sempre a desvelar novos caminhos. Isso de maneira nenhuma fragiliza o cerne de seu trabalho que, mais do que passos ou códigos, produz um corpo-pensamento referendado pelo gosto da descoberta e da invenção. Quando Angel adentra qualquer investigação sobre/no/do corpo, instala-se um processo de abertura. A mestra se encanta pelo próprio processo investigativo, observa detalhamentos da musculatura, da estruturação óssea, esmiuça o que surge no instante sem amarras prévias, mesmo em se tratando de um corpo que já conhece tão bem. Isso ocorre na autoinvestigação mas, também e sobretudo, na partilha e no ensinamento ao outro. O conhecimento é abertura para novos conhecimentos. Como ela própria gosta de dizer, o corpo é infinito e esse é o encantamento da descoberta. Contudo, Angel Vianna afirma: "Todo dia eu aprendo alguma coisa".

Angel não concebe esse trabalho sozinha. Tudo nasce do encontro entre ela, a então bailarina clássica Maria Ângela Abras, e seu amigo, Klauss Vianna. Os dois frequentavam aulas de balé clássico e, mais tarde, fizeram parte do Balé Minas Gerais, dirigido pelo professor gaúcho Carlos Leite, em Belo Horizonte, na década de

---

[117] Vide Angel Vianna - Sistema, Método ou Técnica. Organização de Ana Beviláqua e Suzana Saldanha (Funarte, 2009).

[118] Apesar disso, Método Angel Vianna é ainda o mais utilizado no âmbito formativo da Escola e Faculdade, instituição que leva seu nome.

[119] Essa frase, dita de diferentes maneiras pela mestra, é atualmente título do espetáculo feito com Angel Vianna sob a direção de Norberto Presta (2016). Outras formulações familiares a essa já foram ditas por Angel, como: "Não sei se vou acreditar no que eu criei ontem".

1950. O balé clássico fora o meio pelo qual se introduziram na dança, embora desde então já questionassem as perspectivas que lhes eram apresentadas, sobretudo nos modos de realização do movimento. O mestre solicitava a ela que prendesse os músculos dos glúteos e abdômen, e Angel retrucava: "Se fico presa aqui como vou dançar depois?" Klauss Vianna relata em seu livro "que qualquer questionamento mais insistente recebia apenas uma resposta: 'Isso é segredo profissional'" (VIANNA, 1992, pg. 23). Klauss era assistente de Carlos Leite, e os dois juntos (Angel e Klauss) criaram uma forte amizade até que se uniram como casal na vida e na arte. Naturalmente, no início houve forte resistência a essa entrega, posto que, naquele tempo, a dança não era aceita pela sociedade como uma profissão, especialmente para as mulheres, que eram tidas como prostitutas ao se denominarem bailarinas. Angel, que tinha grande dificuldade em revelar a dança ao seu pai, e mais ainda, de reiterar que estaria casando-se com um bailarino, decidiu criar uma escola que levasse o nome do marido. Dessa forma, pensava ela poder fortalecer a figura de Klauss, afirmando seu nome como diretor. Dos frutos da árdua conquista associados ao caldo efervescente de pensamento e ímpeto didático, nasce a Escola Klauss Vianna e, em seguida, o Balé Klauss Vianna. Angel, filha de libaneses, supera o conservadorismo da época e, junto de Klauss, inicia um processo corporal inédito na dança e no teatro.

Angel, Klauss e, mais tarde, o filho do casal, Rainer Vianna são responsáveis pela criação de um pensamento baseado no processo investigativo do corpo para além da dança, inserindo-o em outros campos de estudo e expressão como o teatro, a educação e a clínica. Essa investigação pressupõe os ossos e as articulações como operadoras do movimento, na ênfase no espaço articular, na percepção das articulações como dobraduras, no direcionamento do movimento pela estrutura do esqueleto, nos apoios e na utilização da pele como meio receptor, disparador, propositor, de troca e expansão do corpo no espaço. Ao contrário de uma matéria inanimada, inerte, subordinada à ação protagonista da musculatura, o esqueleto é arquitetura móvel, instância do pensamento cujo eixo constitui-se pelo complexo sistema de alavancas. Essas são algumas das noções vigentes no pensamento da família Vianna e, que, nos últimos 20 anos, vem sendo propagadas por Angel, após a morte de Klauss em 1992 e de Rainer, em 1995. Já nesse tempo Angel residia no Rio de Janeiro, enquanto Klauss e Rainer viviam em São Paulo. Logo após a morte do pai, Rainer em parceria com ex-alunos de Klauss, em especial a bailarina Neide Neves, decidiu sistematizar o trabalho

do mestre, criando assim a técnica Klauss Vianna. Em consequência, surgem algumas questões ainda pouco discutidas acerca das ramificações e dos desdobramentos de um pensamento comum aos dois. Há a técnica Klauss Vianna, porém não existe uma técnica Angel Vianna. Haveria distinção entre esses dois pensamentos? Como tratar das apropriações vistas como necessárias para a firmação de uma "filosofia do corpo" sem, contudo, considerar o processo dinâmico, em permanente reinvenção, característico do legado da Família Vianna? O descolamento dos processos criativos e pedagógicos de Klauss e de Angel, não necessariamente diferenciados por uma ruptura ou mesmo pela distinção de perspectivas, ocorre em sintonia com o modo de ação que sempre caracterizou a trajetória da mestra e dançarina, como uma imbricação natural entre arte e vida cotidiana:

> É em 1980 que o casal decide se separar: Angel fica morando no Rio de Janeiro e Klauss parte para São Paulo. Acredito que, a partir desse momento, torna-se possível observar com mais clareza a relação de cada um deles com a pesquisa desenvolvida. Apesar de ser sempre zelosa com Klauss, Angel fica, a partir de então, desobrigada de "exibir" o marido, podendo finalmente seguir seu próprio rumo. Em 1983 abre a Escola Angel Vianna, com o curso técnico de bailarinos que formou uma geração inteira de dançarinos contemporâneos. (POLO, pg. 52, 2009)

Cabe ressaltar que não havia divergência entre eles, a não ser pelo reflexo de um momento em que a voz masculina sobressaia à feminina. Angel afirma que: "Eu fazia as coisas mais pelo interno e Klauss mais pelo externo. Klauss falava e olhava as pessoas, e eu cuidava". Contudo, o modo de ação de Angel Vianna consiste na hibridação de perspectivas de um pensamento comum aos três. É praticamente impossível distinguir o que é próprio de quem, todos estão implicados uns nos outros – Angel e Rainer são parte da técnica Klauss Vianna tanto quanto Klauss e Rainer da Metodologia Angel Vianna e assim por diante. O híbrido se desdobra ainda em múltiplo visto que, para Angel, basta haver uma pesquisa continuada sobre o corpo, uma observação sobre o corpo do outro, para que a formulação desse pensamento seja aplicada em tudo que se faz. Trata-se, portanto, de uma abordagem para aquém e para além de um corpo tecnicamente apto à dança, aos signos e símbolos próprios da dança cênica.

Angel acolhe em seu ambiente pedagógico corpos que não são considerados aptos à dança no senso comum. A educadora do movimento sempre se interessou por pessoas com mais dificuldade e ressalta que, através da diversidade e da adversidade,

aprendeu a trabalhar de fato com o corpo: "Eu tinha curiosidade não só com o corpo mas com gente, não só gente formadinha, todo tipo de gente" (VIANNA, 2014). A abrangência do trabalho culmina na formação de uma Escola e Faculdade[120] capaz de receber diferentes corporalidades, com perspectivas diversas em relação ao movimento – desde atores, bailarinos a psicólogos, fisioterapeutas, médicos e donas de casa. Angel não deixa de firmar uma posição dedicada à diferença, pela defesa de que a dança é para todos, independentemente das limitações físicas e da ambição artística particular de cada um. A dança, na perspectiva de Angel, amplia-se para processos de reabilitação e recuperação motora através da dança[121], setor fortemente difundido pela mestra no desenvolvimento de profissionais especializados, como por exemplo, os que atuam como professores de dança na Rede Sara de Hospitais[122]. Quanto à sua receptividade irrestrita ao outro e à diferença, Angel pondera:

> Eu descobri que eu tinha um dom para trabalhar com pessoas com deficiências diversas, eu criava estratégias sem perceber. Foram aparecendo pessoas assim, eu ia descobrindo certas qualidades de movimento que podiam colaborar com aquele problema da pessoa e procurava conviver com elas. (VIANNA, 2014)

O ponto de partida da organização corporal vinculada ao pensamento sugere uma atenção diferenciada a si e ao outro e, consequentemente, ao mundo que o cerca. Não se trata somente de fazer o movimento, mas de pensar sobre ele e, também vivenciá-lo de diferentes maneiras. Klauss alega que:

> A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro. Não posso ignorar minhas emoções em uma sala de aula, reprimir essas coisas todas que trago dentro de

---

[120] A Escola Angel Vianna foi fundada em parceria com Tereza d'Aquino e seu filho Rainer Vianna. Na época consistia em formações de cursos livres ministrados pelos três. Com caráter amplo e experimental, a escola era considerada "Corredor Cultural" da cidade do Rio de Janeiro. Em 1983, Angel funda o curso técnico para bailarinos contemporâneos, formando gerações e gerações de coreógrafos e bailarinos. Em 2001, funda a Faculdade Angel Vianna, bacharelado e licenciatura em dança, e a partir de 2007 diversas pós-graduações *lato-sensu*, entre elas a Metodologia Angel Vianna (MAV).

[121] Em 1994, Angel Vianna funda o Curso Técnico em Recuperação Motora através da Dança, que atualmente integra uma das Pós-Graduações Lato-Sensu oferecidas pela Escola – Terapia Através do Movimento: Corpo e Subjetivação, coordenada por Mauro Costa e Ruth Torralba.

[122] Rede de Hospitais pioneira em reabilitação inaugurada em 1960 pelo presidente Juscelino Kubitschek. Hoje, a rede compõe hospitais em diversos estados brasileiros e desde a década de 1990 alguns profissionais da dança, como Beth Maia, Marcia Abreu, Teresa Taquechel e Alexandre Franco, todos formados pelo curso técnico da Escola Angel Vianna, vem desenvolvendo um trabalho de reabilitação motora através da dança.

> mim. Mas, infelizmente, é o que acontece: os alunos se anestesiam ao entrar em uma sala de aula." (VIANNA, 1990, pg. 25)

Da mesma forma, Angel é obsessiva na observação de si, do outro e do mundo, o que promove no seu cotidiano um questionamento permanente à medida que tudo se transforma. Em seu discurso, fica claro tal disposição quando reconhece: "Não foi um movimento de ontem mas de hoje. Hoje, com 85 anos eu movo com as minhas possibilidades. Esse pensamento não é só poético, é também científico. Um conhecimento científico do corpo conhecendo seu instrumento de vida" (VIANNA, 2014). A dançarina trata de assegurar sempre o presente para que seu trabalho continue vivo e a atenção ao corpo seja prioridade. Ela é incansável ao expressar isso no seu dia a dia:

> Quando você presta atenção no eixo do pé tudo se coloca. Quando chega no dia seguinte, esse apoio se perde e você quer encontrá-lo de novo mas não consegue. Todo dia temos que reativar o sentido de pesquisa, corpo você tem que pesquisar todo dia. O corpo tem sentimento, você não sabe se amanhã vai continuar. O corpo de ontem não é o mesmo de hoje. Você tem que ter atenção o tempo inteiro. Se você vai dar uma aula e vai prestar atenção em outra coisa que não o corpo do aluno, você se desconecta da pesquisa do corpo. Hoje você capta bem, amanhã se você desvia a atenção, você pode escapulir disso. Se está cansada ou irritada você pode ter dificuldade de entrega naquele dia. (VIANNA, 2014)

Da objeção de Angel ao professor de balé clássico quanto à excessiva tensão dos músculos, expressa na afirmação "Se fico presa aqui como vou dançar depois?", nasce a busca pelo equilíbrio do tônus muscular[123]. Naquele momento, tanto Angel quanto Klauss, queriam entender o que era de fato o relaxamento. Iniciaram a busca de forma empírica, até conhecerem um professor de yoga em Belo Horizonte chamado Georg Kritikos. Segundo a pesquisadora Joana Ribeiro "o casal Vianna iniciou ainda uma nova etapa, ao travar contato com o professor de Hatha Yoga - Georg Kritikos (Sarvânanda), confrontando o corpo, até então verticalizado pelo balé clássico, com o plano horizontal, explorado pela yoga." (TAVARES, 2010, pg. 39) O professor trabalhava posturas da yoga e ao final das aulas propunha o que designava como a posição do cadáver. Essa denominação decorria do fato de o corpo estar completamente passivo, sem urgência para ficar de pé. Tal posição corresponde a um

[123] O trabalho de equilíbrio do tônus muscular é desenvolvido entre outras na técnica de educação somática "Eutonia", criada pela argentina Gerda Alexander. Angel teve forte contato com Gerda, tendo feito vários cursos e diz que seu trabalho tem muitos atravessamentos com a Eutonia.

dos eixos principais do pensamento corporal da Família Vianna que propõe "baixar o grau de tensão até o ponto ótimo de equilíbrio do tônus, para depois começar a movimentação" (RAMOS, 2007, pg. 27). Tônus muscular é o estado de tensão elástica de um músculo em repouso, o que possibilita ao corpo manter-se de pé na posição vertical, independente do movimento. Pode-se ter menor ou maior tônus em cada músculo e a equalização harmônica das diversas tensões favorece uma relação mais refinada do corpo com a força gravitacional. Sobre a gravidade, Angel afirma que desde o início essa era uma questão importante: como lidar com as forças que nos cercam? Em decorrência desses questionamentos, a percepção dos apoios das partes do corpo na relação com o chão, assim como com o ar, com o espaço, torna-se pesquisa necessária na busca pela conscientização do movimento. O apoio e suas transferências são a forma pela qual o corpo se estrutura na percepção contínua de sua relação com a gravidade.

Com a abertura da Escola Klauss Vianna em Belo Horizonte, o casal inicia uma pesquisa aprofundada a partir de inquietações relativas à estruturação do corpo e à distribuição de suas tensões. Essa estruturação era baseada em novas formas de pensar este corpo em relação aos movimentos do balé. O trabalho fora iniciado com crianças e jovens, em esquema caseiro, ocupando o piso superior da casa da avó de Klauss, onde funcionava a escola. Angel conta que para uma das alunas, Vera Andrade[124], chegavam a oferecer aulas, lanche e descanso para que o corpo pudesse aproveitar melhor o andamento do trabalho sem se cansar. O corpo podia experimentar uma gama de texturas tônicas, da tensão de certas posturas do balé à entrega ao sono após uma refeição, tudo porém sob observação atenta e experimental. É importante ressaltar que isso ocorre em 1956, momento de pouca liberdade de expressão, no qual a educação em dança conduzia-se de forma convencional, o que acentua ainda mais o aspecto inovador desse pensamento. O trabalho estrutura-se pela percepção fina da ossatura e musculatura do corpo, consequência do que experimentavam através do movimento consciente e fora dos padrões da época, quando corpos eram solicitados a executar posturas e gestos, sem que, muitas vezes, soubessem por quê nem para quê. "A escola Ballet Klauss Vianna tem como diferencial uma pesquisa corporal apurada,

[124] Vera Andrade fora uma aluna importante (e de certa forma cobaia) de Angel e Klauss que iniciou os estudos com o casal ainda criança. Vera atuou como professora de balé clássico por muitos anos no curso técnico do então Espaço Novo, atual Escola Angel Vianna.

onde não se pensava no balé como algo a ser copiado, mas sim, compreendido" (VIANNA, Angel, 2016). Angel explorava, por exemplo, um *demi plié*[125] - ação fundamental que integra vários passos de dança -, solicitando a observação dos bailarinos aos músculos agonistas e antagonistas naquele movimento. Enquanto uma musculatura de contração (agonista), atuava, uma outra (antagonista), simultaneamente, relaxava. No longo prazo, perceberam que tais modos incidiam em uma qualidade necessária para o "ponto ótimo de equilíbrio do tônus". Nessas investigações obtiveram a ajuda de fisioterapeutas, que os auxiliavam na percepção das musculaturas envolvidas em cada movimento. Angel relata seu interesse incessante por "bisbilhotar o corpo":

> A minha curiosidade ainda continua, o corpo é infinito, não existe fim, existe continuação. Quanto mais eu percebo o corpo mais eu desejo conhecê-lo: a descoberta das sensações, do movimento, da maneira de fazer. Isso me deu conhecimento e também o cuidado de trabalhar com pessoas com dificuldade. (VIANNA, 2014)

Ceder ao peso não é tarefa fácil para um corpo construído pela técnica clássica que, ao contrário, insiste na ascensão e no controle. A prática do balé tende priorizar a elevação do corpo no sentido vertical, buscando neutralizar a força da gravidade, com a ilusão metafórica da bailarina que está sempre a flutuar. Depois da vivência da Yoga, além da busca pelo tônus ideal[126], Angel e Klauss entendem a importância da entrega do corpo ao chão. Hoje em dia isso é muito explorado pela dança contemporânea mas, naquele tempo, não havia "quase nada", segundo Angel. O casal buscava, de forma experimental, modos de investigação que possibilitassem pensar através do balé novos meios de expressão e expressividade. O *plié,* até então feito de forma conduzida e bidimensional, passava a ser tratado por eles em uma relação direta às forças da gravidade e à tridimensionalidade do espaço. A percepção da gravidade como parceira do movimento instaura diferentes procedimentos na lida do corpo do bailarino que, antes, talvez nem fosse capaz de tirar as sapatilhas para perceber os pontos de contato possíveis das plantas dos pés ao solo. Uma das ênfases do casal era a retirada da sapatilha, com o intuito de sensibilizar o triângulo do pé. Angel lembra em suas aulas que quando pisamos no chão temos o desenho de um triângulo formado pelo apoio dos ossos do metatarso (parte anterior do pé) e do

[125] Passo do balé clássico que consiste na flexão dos joelhos sem a retirada dos calcanhares do chão.

[126] "Ideal", aqui entendido tão somente como mais adequado à cada situação.

calcâneo (parte posterior do pé). A parte anterior é mais larga, a base do triângulo, enquanto a posterior dá forma à ponta (ao vértice). O eixo do corpo deve estar distribuído equilibradamente neste triângulo: se tivéssemos tinta na planta dos pés, todos os ossos deveriam marcar igualmente o chão. O peso não pode estar mais de um lado ou de outro, porém sempre equilibrado. A pele da planta do pé capta a pele do chão: um trabalho sensível na busca por uma integração entre as superfícies, do pé e do solo. A frase "lamber o pé no chão" surge da sensibilização da pele com o chão, o que com a sapatilha é praticamente impossível de ocorrer.

O bailarino que, naquele momento, estava habituado a ir direto para a barra executar movimentos em uma velocidade já acelerada podia, ali, com Klauss e Angel, experimentar, antes disso, deitar no chão e perceber a estrutura óssea para, depois, fazer tais movimentos de forma mais lenta e equilibrada tonicamente. O tempo lento sugere uma demora necessária às percepções, aquilo que muitas vezes em uma velocidade vertiginosa não é possível identificar e perceber. Outro exercício do casal era o de pensar no movimento primeiro, imaginar, elaborá-lo mentalmente e, em seguida, efetuá-lo no espaço[127]. O exercício propunha a criação da imagem mental do movimento, o que cercava tal movimento de uma complexa formulação antes, durante e depois, por sua visualização interna. Eles podiam perceber o impulso do movimento nos alunos antes mesmo de sua efetuação no espaço. (Angel relata o quanto é produtivo aplicar esse trabalho a pessoas com deficiência que, muitas vezes por não poderem se locomover, visualizam o movimento do deslocamento e, com isso, ativam a musculatura tônica pelos apoios que lhes são possíveis.) Com isso, iniciam o trabalho sobre os modos de empurrar o chão, método utilizado pelo casal que deflagra uma noção cara à abordagem da Família Vianna: os apoios[128].

Visualizar mentalmente torna-se instância indissociável do fazer. Passada a experiência, o corpo é capaz de englobar o físico e o mental na perspectiva do movimento que, por sua vez, nutre a relação com o espaço como estrutura dinâmica e tridimensional. A percepção dos apoios, assim como dos volumes do corpo,

[127] Por coincidência ou não, na técnica de Contato Improvisação formulada por Steve Paxton também há essa abordagem pelo movimento: pensar primeiro e efetuar depois, conforme apresentado no primeiro capítulo. De certa forma, as abordagens contemporâneas em torno da dança convergem pelo sentido ampliado acerca do movimento além do borramento das fronteiras entre corpo e pensamento.

[128] Em Klauss Vianna – estudos para uma dramaturgia corporal (2008), Neide Neves, parceira de Rainer Vianna na construção da Técnica Klauss Vianna, apresenta os tópicos fundamentais deste trabalho como: Apoios; Transferência de apoios; Resistência e oposição; Direcionamentos ósseos; Espaço articular; Intenção e contra-intenção.

redimensiona-se a partir da interação entre uma imagem interna e o movimento propriamente dito. Nesse processo, Klauss e Angel constroem não uma técnica que discipline o movimento, mas uma abordagem em que o corpo não é mais moldado e sim moldante da forma externa que irá produzir. Desse modo, a experiência do movimento conecta-se diretamente à ação da gravidade. O corpo é irrestrito à relação com o chão e, consequentemente, ao espaço social e arquitetônico que ocupa. Tudo que é outro adquire importância - os parceiros à volta, o espaço, o ar, o chão e os objetos.

A partir daí, surge a noção de oposição defendida de modo contundente por Klauss, Angel e Rainer Vianna. A dançarina atribui aos apoios, assim como à forma com que o corpo aprende a pesar e ceder, o que é concebido como oposição em seu trabalho. Quando se tem dificuldade em fazer a conexão entre em cima e em baixo, perde-se a permissão do "ceder". O corpo precisa ceder para que tenha a compreensão das dimensões superior e inferior. Por vezes, cedemos sem ceder, já que ceder é um processo demorado. Não se cede de uma só vez, esse é um aprendizado que muitas vezes necessita de aparatos e estratégias para sua efetuação. Por isso, a utilização de alguns objetos no decurso do trabalho, tais como bolinha, papel, espuma ou bambu, além de exercícios que estimulem a percepção da pele e dos apoios do corpo. Angel ressalta que a pele é "como um envelope (nosso glacê) que cobre todo o corpo. A pele toca algo ininterruptamente: uma superfície, um objeto, o ar, várias texturas de tecidos. Quando a pele é despertada para o movimento, ela é acionada para acompanhar o ar que envolve o espaço" (TEIXEIRA, 2008, pg. 32). Sobre os apoios, a mestra exemplifica da seguinte forma:

> Quando estou no chão e vou levantar, primeiro penso que vou levantar. Depois, apoio as mãos e vou encontrando como a mão vai apoiar o resto do corpo; pela concentração encontro o mecanismo de apoio necessário para cada movimento. Se você dá tempo para o corpo, ele vai descobrindo suas facilidades e dificuldades. Quando você tem segurança no trabalho, você pode pesquisar o movimento. (VIANNA, 2014)

Depois de oito anos com a Escola e o Balé Klauss Vianna, Angel e Klauss foram convidados pela Universidade Federal da Bahia (naquele tempo a única com um curso superior de dança no país) para lecionar balé clássico na Escola de Dança. Lá, ao lado de nomes como dos coreógrafos Rolf Gelewsky, Lia Robatto, Yanka Rudzka e do compositor H. J. Koellreutter, continuaram desenvolvendo suas pesquisas, porém no

âmbito da universidade pública. Em Salvador, eles deram continuidade a pesquisa sobre anatomia, aproximando-se do odontologista Dr. Antônio Brochado, considerado o maior anatomista da Bahia. Dr. Brochado possuía um laboratório repleto de esqueletos pendurados de todos os tamanhos e Angel relata a paixão do médico pelos ossos. Angel diz que Dr. Brochado tinha verdadeira veneração por cada um dos esqueletos, tratando-os pelos nomes: seus olhos brilhavam quando se dirigia a cada um deles, era como se estivessem vivos. Tal entusiasmo do professor de anatomia lhes proporcionou a concepção da estrutura óssea como um todo: a forma do osso, o movimento, seus mecanismos articulares, a estrutura do esqueleto como matéria viva, animada. Klauss e Angel aprofundaram-se na reflexão sobre o esqueleto como arquitetura móvel e propulsora do movimento, conectando o que já vinham experimentando referente à entrega do peso do corpo. Klauss afirma a potência do esqueleto como uma arquitetura móvel e pensante ao dizer: "o esqueleto é um triunfo mecânico da natureza: as linhas de força atravessam os ossos e a sensação está neles. A máquina viva anda" (TODD, 1980 *Apud* VIANNA, 1990, pg. 95). E completa:

> Através de uma força de alavanca organizada, os ossos dirigem e determinam o movimento. (…). O ser humano consciente de seu corpo sabe que dentro dele existe um esqueleto vivo, com mecanismos atuantes e músculos prontos para responderem a qualquer estímulo (*Idem*).

Angel faz analogia do corpo às máquinas com o intuito de atestar o quanto o movimento é necessário às articulações para que estas sejam lubrificadas. "As máquinas precisam de óleo para lubrificar e o nosso corpo precisa do movimento" (VIANNA, 2014). No entanto, a dançarina adverte que seu trabalho consiste em uma outra mecânica, distinta da das máquinas, que resiste ao automatismo: "Minha máquina corporal é uma máquina pensante que eu pesquiso o tempo todo". (VIANNA, 2014). A observação do osso e de toda a estrutura óssea do corpo são aspectos fundamentais na abordagem corporal de Angel Vianna que, segundo a professora discípula da mestra Leticia Teixeira, seguem uma certa ordenação quando colocados em prática:

> primeiro apresenta-se o osso, não pela figura (às vezes se faz uso do figurativo, mas não é tão eficiente) e sim pela presença (um osso de cadáver) ou uma reprodução similar. Depois, introduz o conhecimento anatômico do segmento ou parte do corpo referida, para que possa ser reconhecida no próprio corpo dos alunos. O objetivo é oferecer a percepção do que está sendo mostrado reconhecendo, assim, a forma, o tamanho e a mobilidade possível

> do segmento dentro de cada aluno, em si mesmo, para que a referência visual no atlas ou no cadáver seja inferida juntamente com o referido. (TEIXEIRA, 2008, pg.33)

Além de bailarina/dançarina, Angel foi pianista e também escultora. Ainda criança aprendeu a tocar piano e conta que a família sempre a convocava a exibir-se. Era chamada de exótica pelos pais e familiares pois criava suas próprias roupas, sempre fora uma figura excêntrica entre os irmãos. Estudou escultura na escola de Guignard[129] em Belo Horizonte onde teve uma professora que praticava retrato falado, chamada Jane Mild. Mild trabalhava para a polícia, fazia desenhos e, depois, máscaras para auxiliar na localização do suspeito. Nas aulas de escultura, os procedimentos se davam da seguinte maneira: primeiro aprender como utilizar o material, como tocar, como conservar a argila; depois fazer o desenho; e por último, produzir a fôrma da escultura. Esse modo de aprendizado fora de grande importância para Angel, que revela ter aprendido com a escultura algo extremamente frutífero para seu trabalho. Certa vez, ao solicitar a Franz Weissmann, seu professor na escola de Guignard, sobre como fazer uma escultura, recebeu de volta a seguinte resposta: "Vou te ensinar como usar o material, quem cria é você". Angel preconiza em seu trabalho o mote defendido pelo professor, que aponta e ensina os caminhos sem, contudo, direcionar o resultado, o que permite ao corpo o processo criativo sempre por vir. "Não se pode deixar de olhar o que está em volta, se você só está preocupado com o resultado você deixa de olhar em volta, perde o percurso." (VIANNA, 2014)

Angel Vianna defende sua pesquisa corporal como um tripé que se apoia na escultura, na música e na dança. A dançarina refere-se à tríade que conjuga o seu trabalho, ressaltando que, "com a escultura aprendi a tocar, com a música aprendi a ouvir e com a dança entendi o espaço e o fluxo do movimento" (VIANNA, 2014). Sua investigação corporal pressupõe a conjugação dessas disciplinas em um pensamento interdisciplinar em que o corpo é matéria convergente.

---

[129] Alberto da Veiga Guignard (1896 – 1962) foi um Pintor, professor, desenhista, ilustrador e gravador brasileiro. Lecionou e dirigiu o curso livre de desenho e pintura da Escola de Belas Artes de Minas Gerais, em Belo Horizonte, por onde passam Amilcar de Castro (1920 - 2002), Farnese de Andrade (1926 - 1996) e Lygia Clark (1920 - 1988), entre outros. Permanece à frente da escola até 1962, quando, em sua homenagem, esta passa a chamar-se Escola Guignard.

O CORPO FILÓSOFO | MODOS DE ANGEL

> Na Escola e Faculdade Angel Vianna a produção teórica realizada a partir das experimentações vividas, no e pelo corpo, constituem o material necessário para que se desloquem as formas tradicionais de pensamento que se encontram impossibilitadas de criação. Criar é produzir com e no corpo, tal proposição encontra um rebatimento do senso comum onde pensar é repetir infinitamente, o mesmo."O Corpo filósofo", portanto, coloca em cena a ideia de que a arte do filósofo, qual seja, a de criar conceitos só é possível a partir de um corpo sensório, estésico que se fricciona com o mundo.[130]
>
> Ao articular áreas distintas do saber como ferramentas para dar consistência e sustentar a retransmissão não apenas das vivências corporais, mas da inscrição de um corpo-pensamento, este trabalho se constitui como uma prática que se desconstrói e se constrói no seu próprio fazer de modo que o como, o modo de realização é privilegiado pelos dinamismos espaço-temporais em detrimento do sentido. O corpo passa a ter como referência não mais uma origem, mas um fazer-se, sendo processual e, portanto, impermanente. (BORGES In SALDANHA, 2009, pg. 37)

Quando Angel afirma que o grande filósofo é o corpo, a confluência entre filosofia e corpo contida em tal afirmação nos informa algo a ser levado em consideração. Não sendo uma técnica, um sistema, embora provisoriamente[131] um método, o trabalho de Angel Vianna aponta um pensamento do devir: devir-corpo, devir-dança, devir-criação. De certa forma, o termo filosofia, emanado do corpo-filósofo proposto por Angel, desliza a palavra corpo na direção da invenção. O filósofo, segundo Deleuze, inventa, fabrica e pensa o conceito:

> O filósofo é o amigo do conceito, ele é conceito em potência. Quer dizer que a filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou de fabricar conceitos, pois os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos. A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, pg. 11)

[130] Texto de apresentação do 10º Seminário Angel Vianna realizado em outubro de 2017 no MAR (Museu de Arte do Rio) no Rio de Janeiro. O título do Seminário "Angel e o Corpo Filósofo" já designa acerca do que a mestra vem refletindo nos últimos anos acerca do corpo e do pensamento. Pela fomentação da dança que pensa, que se repensa, que experimenta, Angel Vianna afirma um pensamento do corpo, no corpo, como corpo.

[131] Eu digo provisoriamente, pois a própria Angel levanta questionamentos sobre seu trabalho ser definido como Metodologia Angel Vianna. Além disso, outros profissionais ligados a ela, também fazem ressalvas à tal denominação e, alguns, preferem chamar de uma abordagem de movimento ou mesmo, a própria ideia aqui em discussão, de uma filosofia do corpo.

Ao dizer isso, Deleuze sugere a preponderância do exercício do pensamento sobre o próprio conceito em si, uma vez que coloca o filósofo tanto a trabalhar pela fabricação de conceitos, quanto de desconfiar dos mesmos. Trata-se de um processo singular de aprendizado com o próprio ato do pensamento que se serve da emancipação, da irrupção, inerente a todo ato criador. Segundo Deleuze e Guattari: "Os filósofos não devem mais contentar-se em aceitar os conceitos que lhes são dados, para somente limpá-los e fazê-los reluzir, mas é necessário que eles comecem por fabricá-los, criá-los, afirmá-los, persuadindo os homens a utilizá-los" (*Idem*). Por sua vez, a filosofia promove a emancipação do corpo em relação ao mito que se interporia entre "fenômenos físicos e agentes divinos" (MATESCO, 2009, pg. 14), ao corpo "idealizado, modelizado e julgado por princípios externos a ele, transcendentes, mais pensados do que vividos" (*Idem*). No caso de Angel, há, talvez, certa inversão, pois o corpo sobressai e se revela pensamento, um corpo-pensamento segundo Hélia Borges (2009). Corpo-pensamento sensório, estésico, que se constrói, se desconstrói e que, portanto, se reinventa como corpo no espaço e, junto com ele, fabrica conceitos.

Com sua filosofia, Angel convoca o corpo ao campo da invenção, uma vez que sua premissa é, como disse seu professor de escultura, "eu ensino como usar o material: quem cria é você". O aprendizado se dá como processo sempre a reinventar novos modos de criação, tendo em vista a permanente sensibilização do corpo em operação na sua singularidade. Como diz a mestra, o corpo não está pronto, nada é dado: a construção deve ser feita a cada dia como se fosse a primeira vez. Em vista disso, o trabalho nunca se dá de forma unilateral mas na construção de um processo pedagógico colaborativo. Dito de outro modo, o trabalho da conscientização do movimento da Familia Vianna prevê a construção do conhecimento do corpo como operação dialógica no qual o mestre extrai o que de algum modo já está lá. O aluno é auxiliado pelo professor a encontrar seus modos de organizar, de "usar o material" (corpo), porém a elaboração estrutura-se de forma singular tendo sempre uma nova resposta a se reinventar. Klauss alega que "as pessoas não procuram dançar, as pessoas procuram a dança, não sabendo que a dança está dentro da gente, e não fora da gente. Eu sempre falo pros meus alunos que o professor é um parteiro, ele tira de

dentro o que você tem pra dar, se você não tem não vai acontecer nunca". (KLAUSS, 2016[132])

A potência do trabalho reside na construção de um corpo que pensa com todas as suas partes, sem hierarquia entre elas. O cotovelo pensa, as costas pensam, os pés pensam, a cabeça pensa, o ombro pensa. O corpo é permanentemente convocado ao exercício do pensamento pela motivação extraída das percepções no contato com a força da gravidade – dado pela sensibilização de sua estrutura anatômica: musculatura, ossos e articulações – e do entusiasmo pela descoberta. Não se trata de modelar o corpo segundo códigos estabelecidos mas, sobretudo, de **fabricar o desconhecido**. Quanto mais o corpo se desenvolve na prática, maior será sua capacidade em desfazer-se dos moldes impostos, não só pela elaboração de técnicas corporais, como também pela própria construção do corpo na sociedade. A técnica, que por sua vez delimita fôrmas e formas, regras e modelos, é substituída por modos de reflexão da condição do corpo em cada conjuntura, visto que este habita o espaço dinâmico das forças gravitacionais que o compõem. A filosofia é convocada, aqui, como modo de promover o movimento de busca pelo exercício do pensar com o corpo, no corpo, através do corpo. A filosofia de um corpo predisposto a cair, apoiar, transferir, enraizar e deslizar. Segundo Angel, a força da gravidade não é pensada apenas em seu sentido físico, de atratividade vertical que sugere um enraizamento, mas, também, em um sentido expandido, como força de atratividade multidirecional, que pode se desdobrar em um deslizamento. A teórica de dança Helena Katz define isso de forma poética ao refletir sobre a dança de Angel:

> Quando você vê Angel dançar, você vê o pé da Angel. O jeito que Angel põe o pé dela no chão é o jeito como tudo se organiza. Porque é um pé que enraíza e desliza. Isso sempre foi para mim como uma síntese do que é aquele corpo e por que aquele corpo atravessa tudo o que você imagina que não vai atravessar; porque ele enraíza, mas desliza. Então, a dança da Angel, pra mim, por isso ela é uma imensa referência, ela é capaz de fazer esse mergulho, mas ela não fica só presa nisso, porque o entorno; o pra frente, o pro lado, o pra trás... O enraizar não é um enraizar fixo, ele vai se enraizando no deslizamento. Esse enraizar, esse deslizar, pra mim, é a síntese de Angel. É olhar o pé dela. (KATZ, 2012)[133]

---

[132] Extrato de entrevista com Klauss Vianna em Movimento Expressivo (Parte 2). Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=ewdCN53wDiA

[133] Depoimento da teórica de dança paulista Helena Katz para o website de Angel Vianna. Ver em: http://www.angelvianna.art.br/vida-e-obra/a-faculdade/memoria-em-movimento/1543/

Chama-me a atenção aqui a possibilidade de avaliar o enraizar também como estabilizar, fixar, encontrar algo e, poder parar. Mas, Angel não pára e, então, desliza, move, se move pra dentro da mesma maneira que se move para fora, para frente, para os lados e para trás. Angel faz travessias, percorre espaços da percepção e do pensamento dançando e abre mão do desejo de se apropriar, de capturar. Há uma diferença substancial entre o processo ativo de apropriar-se e o processo passivo de deixar-se afetar, de sabermos o que foi impresso através da experiência. Muito embora irradiados a partir de um centro comum, alguns aspectos relativos ao modo como o pensamento de Angel Vianna se organiza, dirigem-se para fora de si mesmo. A primazia do pensamento de Angel se dá pela forma com que cada indivíduo, pertencente a um coletivo, torna-se capaz de extrair em sua prática a busca pelo que está por vir. O corpo nunca é dado, mas, matéria sempre a trabalhar. Como no pensamento filosófico, a prática de Angel é irredutível à clausura do discurso da qual uma técnica, ou mesmo uma metodologia, são incapazes de escapar. A condição da percepção corporal no trabalho de Angel Vianna como continuidade do legado da Família Vianna é atrelado à condição do corpo atravessado por suas virtudes e, também, por seus limites. Nada é refém de um modelo, pois o modelo não está em questão. O corpo constrói-se pela percepção de sua condição que, por sua vez, é incondicional à forma que ele (ex)propriamente constrói.

Certa vez, produzi um pequeno texto, uma espécie de leitura poética sobre o que chamei de casa-corpo de Angel, para a Conferência Dançada organizada pela mestra em 2014. A organização da Conferência partiu da motivação dada por Angel a alguns de seus discípulos acerca dos rumos traçados por estes ao longo dos anos, desde a convivência na Escola. Ela nos fez a seguinte pergunta: “Dos tempos em que estive com Angel, onde estou hoje?”. Éramos sete (ex)alunos-dançarinos-professores, e cada um de nós tínhamos cerca de 10 minutos para responder a provocação da maneira que fosse: com o corpo, com a palavra ou juntando os dois. A resposta que dei foi feita com o texto a seguir, apresentado em *off* concomitante à minha movimentação improvisada e atenta ao ritmo cadenciado das palavras, compondo uma espécie de gesto expressivo relativo à minha formação na escola. A fala retrata, de certa forma, a minha visão sobre os modos como o pensamento de Angel Vianna está indistintamente associado à casa que abriga sua escola e de onde reverbera seu legado:

> A casa de Angel. A casa-corpo de Angel que habita a casa da Rua Jornalista Orlando Dantas número 2. Casa que se abre para fora e não perde o seu centro, lá já não existe dentro nem fora mas um continuum como na banda de möebius onde o fora e o dentro se enlaçam, se perturbam. A casa de Angel opõe-se a uma arquitetura dura de geometria rígida. Fluida e em direta relação com a dimensão temporal, a arquitetura torna-se aberta às pulsações das transformações processadas no espaço. Essa casa-corpo, flexível e sem pontas, mais do que formas fechadas definidas em projetos, propõe esboços, traçados sujeitos a mudarem seus rumos à medida que são percorridos, como em uma cartografia. Linhas em curvas e espirais apontam para infinitos modos de deslocamento perpassando a genealogia dos trajetos de uma dança em construção. Uma casa que se estrutura como um espaço metaforicamente feito somente de janelas que se abrem para o mundo, que apontam para fora dela mesma sem, contudo, perder sua intimidade. Casa-corpo que pulsa, infla e desinfla de acordo com a respiração de quem nela habita a ponto de assumir sua forma pelo interior, como uma concha ou um ninho numa intimidade que trabalha fisicamente. 'Essa casa é a própria pessoa, sua forma e seu esforço mais imediato, mais ainda que a paisagem é um estado de alma'. Casa-corpo tão dinâmica que permite que seus habitantes, criadores, inquietos e inventivos, ocupem o universo e que, paradoxalmente, o universo esteja lá. Casa que venta o nosso pensamento e nos faz voar levando nossos espíritos às nuvens. Casa que imagina e nos faz imaginar, com suas escadas transporta nossos corpos para incansáveis suspensões e também nos ensina a desequilibrar, cair, sem temer o peso da queda. Essa casa dos tempos que estive com Angel se dobra, desdobra, gira, torce, cai, levanta, empurra, flutua, espana, salta e é uma espécie de casa leve que se desloca nos sopros do tempo e está aberta ao vento de outros tempos, de muitos tempos.[134] (POPPE, 2014)

Ao longo dos últimos 20 anos pude habitar esta casa de diferentes maneiras, como aluna, como professora, como experimentadora de uma forma de ensinar e aprender dança. Porosa, amorosa, aberta, a dança é permeada pelo espaço que a ocupa e o espaço é, por sua vez, permeado pela dança. Pude receber, aplicar e ampliar essa abordagem em uma casa que se constrói e se descontrói, simultaneamente, cuja arquitetura está apta a receber e dialogar com o seu pensamento. A casa simboliza também uma poética a qual chamei de casa-corpo de Angel. Casa-corpo foi o termo possível para aglutinar o corpo-pensamento da mestra à sua casa, que nada mais nada menos abriga o ambiente pedagógico legado pela Família Vianna.

Como a casa-corpo de Angel Vianna, seu pensamento também expressa a

[134] Texto proferido por ocasião da Conferência Dançada "Dos tempos em que estive com Angel, onde estou hoje? apresentada no Teatro Cacilda Becker em outubro de 2014. Da Conferência participaram Alexandre Franco, Esther Weitzman, Frederico Paredes, Luciana Bicalho, Marcia Rubin, Maria Alice Poppe e Paulo Caldas.

maleabilidade de uma estrutura sempre a trabalhar. Assim também, não há distinção entre a dança de Angel, suas aulas, conferências, ou mesmo, conversas despretensiosas. Em todos os contextos, Angel expressa sua capacidade de enraizamento simultâneo ao deslizamento, conforme definido por Katz. O simbolismo desse duplo movimento, de enraizar e de deslizar, produz a natureza singular de seu pensamento, caracterizado por uma espacialidade fluida e maleável, que pressupõe a parceria com o solo, a sensibilização à ação da gravidade, a operação do corpo que apoia e pesa em concomitância ao espraiamento próprio do deslize. Uma ação que estabelece senso provocativo por um lado à primazia da fundação, da fundamentação, da codificação e por outro à busca pela hegemonia e a hierarquia na relação ensino-aprendizagem na dança, o que em geral aniquila o estado de disseminação necessário ao corpo em processo criativo. Pretendo afirmar, a partir de Angel, que a construção técnica e motora do corpo vincula-se diretamente à criação. Esse propósito aproxima o trabalho da Familia Vianna, especialmente na perspectiva de Angel, à abordagem proposta por técnicas da educação somática. Essa perspectiva dissolve as fronteiras entre tutor e aprendiz, e, sobretudo, os quesitos autoexcludentes ensino e aprendizagem pois não há mais um modelo a seguir. Os modelos são criados na experiência da percepção a cada dia. O processo de aprendizagem se dá como assimilação de algo construído no diálogo entre quem ensina e quem faz e, portanto, quem se situa na posição de tutor aprende com quem faz. Desse modo, a apreensão simboliza uma pedagogia estruturada pelo conhecimento que está sempre a construir-se, nunca como algo já dado. Assim sendo, seria ainda adequado designarmos esse trabalho como Técnica Angel Vianna? Ou Método Angel Vianna? Ou, talvez, a promessa por vir? Uma Filosofia do Corpo de Angel Vianna que, como a de Jacques Derrida, habita a borda de todo o pensamento.

Nem dentro nem fora, a filosofia de Derrida provoca o descentramento como via de acesso ao pensar que, pela desconstrução, apoia-se na diferencialidade mais do que, propriamente, na coisa em si. Para o filósofo, *différance,* traduzido para o português como diferência, diferencialidade ou traço diferencial, indica o adiamento, uma remissão a outro, à outra coisa, a tudo que é outro:

> O traço diferencial é, naturalmente, o traço aparentemente visível que separa dois grossos, ou duas superfícies, ou duas cores, mas que, enquanto traço diferencial, é o que permite toda identificação e toda percepção. (...) O traço diferencial, o traço diacrítico, é aquilo que permite opor o mesmo e o outro, e distinguir. Mas o traço enquanto tal, ele próprio enquanto traço diferencial, não existe.

(DERRIDA, 2012, pg. 165)

Pela *différance*, o interesse incide no que se estabelece como expropriação ao corpo, ao gesto. Não propriamente a coisa em si – o conteúdo, o passo, o movimento – , mas o que é heterogêneo à sua formalização: meios de estruturação com os quais o corpo é capaz de lidar. Portanto, um gesto que não é mais próprio ao corpo, que foge ao controle do cálculo e que cria um diferencial de tal modo a desencadear-se como diferencialidade, na sua capacidade de estar sempre sendo algum outro: o outro do outro do movimento. Trata-se aqui de pensar o que é privação de propriedade do movimento, a sua desapropriação, conforme já dito anteriormente. Partindo do pensamento de Derrida, desdobra-se a reflexão do movimento nunca existir em si "enquanto tal", mas sempre como remissão a um movimento outro, que esteja por vir.

Na ainda suposta filosofia do corpo de Angel, não estão em jogo a forma ou os conteúdos propriamente ditos mas, sobretudo, os modos com que tais possíveis conteúdos sejam tratados. Por isso, não há movimentos característicos à abordagem de Angel, as formas se dão pela compreensão do corpo a cada dia, pela percepção da impossibilidade de se repetir o mesmo, uma vez que o corpo é único e, embora único, o mesmo não cessa de se transformar. As assim nomeadas técnicas de dança, como a técnica clássica, as técnicas desenvolvidas na dança moderna, como a de Martha Graham, entre outras, pressupõem, de formas distintas, a eficiência ditada por um modelo já existente. Há um conteúdo que se deve alcançar, portanto, há uma forma preexistente e, de alguma maneira, há o resultado esperado. No entanto, para Angel Vianna, o processo de aprendizado que o corpo percorre para chegar ao movimento sobressai ao resultado que este vem apresentar. Talvez, por isso, há em seu trabalho certa relativização, ou para concordar com Derrida que há *indecidibilidade*[135] acerca das estruturas codificadas e polarizadas de ensino e aprendizagem. Nunca houve o desejo de construção de uma teoria que justificasse a sua prática como educadora do movimento. No entanto, existe a necessidade da multiplicação de um saber do corpo dinâmico e criativo.

Tal encaminhamento é capaz de engendrar a surpresa de si e do outro, do movimento, da pausa, do corpo, do chão. O inesperado é, paradoxalmente, esperado. O que interessa não é o movimento em si, "enquanto tal", e sim, como diria Derrida, o traço diferencial, o que permite "opor o mesmo e o outro, e distinguir" (*Idem*). De

[135] Dos *indecidíveis*, conceito de Jacques Derrida.

certa forma, há a exposição do corpo ao que é estranho a ele, não mais a busca pela repetição do conhecido mas a busca pela produção de "outros" do movimento, o movimento desconhecido. Desse modo, a dança não é procurada com o intento de alcançar um lugar, ela é percebida como inerente a todo o corpo que se dispõe ao movimento e, por isso, caracteriza-se pelo constante exercício de indagação. O trabalho de Angel, assim como o de Steve Paxton, pressupõe a percepção como deflagradora do corpo em movimento que, por sua vez, possui parâmetros próprios no desenvolvimento físico, motor e criativo, antes mesmo da dança como dispositivo estético e coreográfico. O conhecimento origina-se da iniciativa própria de cada aluno a partir de questões trazidas pelo professor, nunca ao contrário. Helena Katz nomeia tais procedimentos desenvolvidos por Klauss e Angel como uma pedagogia maiêutica:

> O termo "maiêutica" se refere ao ato da parteira, trazer uma vida (ou o conhecimento) à luz. Na maiêutica socrática, o professor se utiliza de perguntas para levar o aluno a responder utilizando seus próprios conhecimentos. Angel e Klauss fizeram das suas instruções uma pedagogia maiêutica, levando cada um a encontrar a sua resposta no seu corpo. O fato da consciência ser por eles entendida como um processo de autorreflexão atesta essa aproximação. (KATZ, *In* SALDANHA, 2009, pg. 32)

Podemos observar que, no uso da maiêutica, o reconhecimento da impotência pessoal diante do que ocorre com e no outro é reconhecimento da potência interpessoal que se dá na relação entre aluno e professor, e vice-versa. Klauss Vianna afirma de forma contundente que a construção não se dá em um processo unilateral, por isso diz "que o professor é um parteiro, ele tira de dentro o que você tem pra dar, se você não tem não vai acontecer nunca" (Klauss, 2016[136]), o que corrobora a provocação de que "a dança está dentro da gente, e não fora da gente" (*Idem*). A pedagogia aplicada pela Família Vianna suscita a fabricação do desconhecido ou de um ainda porvir. Há, então, a produção de certos mecanismos que, em coexistência ao processo de descoberta, definitivamente possam transcender as habilidades prévias do corpo, incitando-o na direção do, até então, inexplorado. A aventura pedagógica "exploratória" proposta por Angel, a quem lhe procura, não parte do que cada um traz como habilidade específica mas, ao contrário, da exploração de suas *habilidades*

[136] Extrato de entrevista com Klauss Vianna em Movimento Expressivo (Parte 2). Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=ewdCN53wDiA

desconhecidas[137], do que não se conhece sobre si. Esse é o processo de descoberta que Angel, ainda criança, vislumbrava para sua vida: "Porque eu não posso descobrir alguma coisa?"

[137] Furto-me aqui da expressão dita por Hélio de Carvalho (Professor Adjunto do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense) em conversa informal acerca dos Testes de Habilidade Específica (THE) normalmente dados para avaliação na entrada dos cursos que exigem uma habilidade específica como é o caso da dança, do teatro e das artes visuais, pintura e escultura, efetivamente no Brasil.

3. 2. LINHAS DE ERRÂNCIA

FIGURA 27 - Fernand Deligny

Escritas, antropologia, prática artística e clínica se veem subitamente entrecruzadas, dificultando a possibilidade de dar um estatuto definitivo às práticas, ou melhor, às tentativas de Deligny e em particular àquela junto a crianças autistas nas Cevenas. Uma dimensão dessa prática condensa esses diferentes aspectos. É a atenção primordial ao lugar, ao espaço. As áreas de convivência são áreas instaladas; são instalações de um meio, onde objetos e corpos podem se inscrever, se movimentar e conviver. Se o espaço não é instalado exclusivamente para as crianças autistas, ele é, no entanto, instalado tendo em consideração uma ordenação territorial e temporal que lhes é propícia.

Os mapas e as imagens filmadas/fotografadas são ferramentas para visualizar e trabalhar esses espaços, para melhor instalá-los. A escrita também tem uma função de exposição, mas ela é ainda o lugar de desenvolvimento teórico- poético desses materiais registrados. A escrita é o "catalizador químico", para retomar uma expressão do próprio Deligny, capaz de criar uma lisibilidade para esses materiais, permitindo que sua produção prolifere. Enfim, toda a atenção dada ao espaço, à organização e à instalação do espaço é o motor de uma prática de cuidado dos corpos autistas, mas também dos corpos e dos gestos dos adultos "normais". Para os autistas, trata-se de fabricar um lugar possível, "vivível" para esses corpos que não cessam de se mutilar".

MARLON MIGUEL

A REDE

No final da década de 1960, a partir da fundação de uma rede de atendimento para crianças autistas na França, Fernand Deligny desenvolve uma forma de convivência de crianças e jovens tidos como intratáveis com educadores não especialistas, trabalhadores, camponeses e estudantes na comunidade rural de Cévennes na França. Deligny trabalha na criação de um ambiente que possa desfazer a normatividade calcada na marginalização de crianças e jovens inadaptáveis ao meio comum. Dessa forma, Fernand Deligny busca uma prática esquivada à interpretação do comportamento das crianças ditas anormais, diversamente apoiada na identificação (*repérer*) de trajetos errantes que por elas eram criados, transcrevendo-os em mapas (*cartes*).

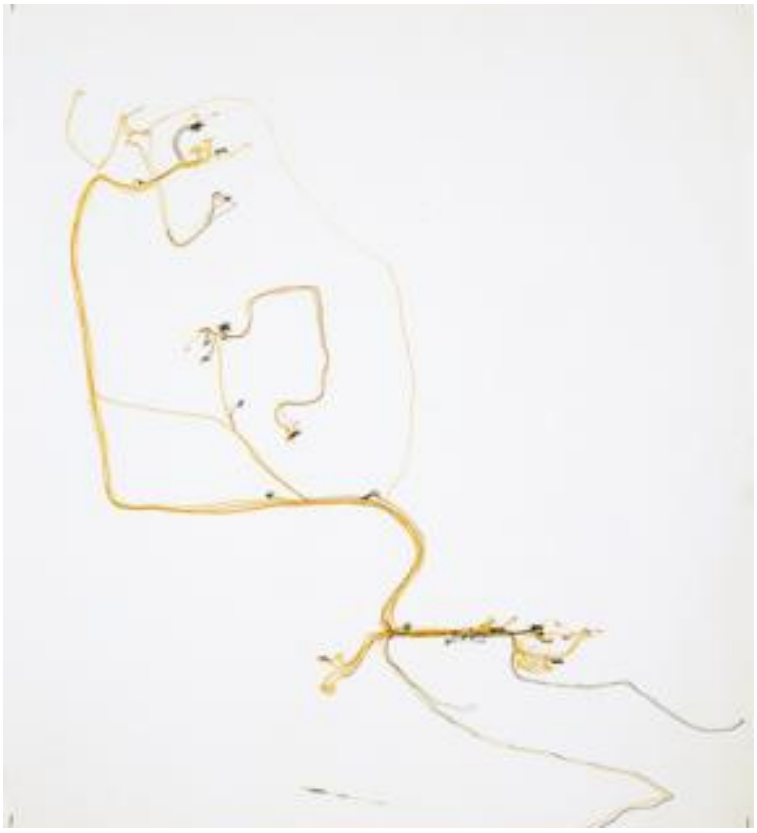


FIGURA 28 - Mapa feito por uma presença próxima

Em sua ação cotidiana, Deligny procura a aproximação dos adultos aos autistas, alguns "mudos profundos", na tentativa de não haver a intervenção direta em um esforço de minimizar a interferência na direção do outro. O educador designa o processo de aproximação assim concebido por ele e seus colaboradores, de *presença*

próxima (*présence proche*). De forma silenciosa, Deligny provoca resistência a normas educativas dos processos clínicos relativos ao autismo. As presenças próximas apresentam menor parentesco com processos clínicos tradicionais do que com uma visão antropológica, cujo propósito direciona-se na observação e na criação de modos de existência outros. O sentido era criar um meio comum[138] como forma de territorialização do espaço por uma organização dada em rede, aspecto caro à prática de Deligny como analogia à criação da teia tecida pelas aranhas. Sobre isso, Deligny estabelece a convivência na diversidade da qual todos compartilhavam:

> Diferentes pessoas vivem em pequenas unidades (*aires de séjour*) espalhadas em um grande território. Essas unidades são em geral coordenadas por um ou dois adultos (*présences proches*) e se encontram entre cinco e vinte quilômetros de distância umas das outras. Algumas unidades são simples acampamentos, outras uma pequena chácara com horta ou criação de cabra, outras uma pequena casa com um forno para produção de pão, etc... Elas são ao mesmo tempo interligadas, mas livres para experimentar como quiserem a vida no território. (MIGUEL, 2015, pg. 59)

Para Deligny, a rede sempre esteve em sua vida, afirmando ter vivido mais em rede que de outro modo. Assim, acredita que há modos de existência que possam escapar ao assujeitamento e ao projeto pensado. Deligny assegura a rede como dispositivo de ação no mundo e indaga: "Mas será possível dizer que a aranha tem o projeto de tecer sua teia? Não creio. Melhor dizer que a teia tem o projeto de ser tecida" (DELIGNY, 2015, pg. 16). No entanto, o educador ressalta que a aranha como analogia ao seu pensamento não é de todo suficiente, tem limites, pelo fato de que é solitária e, portanto, não necessita do outro para tecer sua teia. Interessa-lhe não somente a aranha como tecedora incessante, sem finalidade, mas a própria teia, o aracniano. A ligadura simultânea à certa frouxidão, própria da estrutura em rede proposta pelo educador, consiste na particularidade de uma estrutura sujeita a diferentes conformações de acordo com as oscilações advindas da convivência de distintas realidades em um meio comum, o que Deligny alude como semelhante à estrutura de uma jangada: "Uma jangada, sabem como é feita: há troncos de madeira ligados entre si de maneira bastante frouxa, de modo que quando se abatem as montanhas de água, a água passa através dos troncos afastados. (…). É preciso que o liame seja suficientemente frouxo e que ele não se solte" (DELIGNY, 2013, pg 90). Outro aspecto importante relativo à construção em rede é a supressão da figura de um

[138] O termo é utilizado por Fernand Deligny a partir do conceito de meio em Henri Wallon (2008).

mestre de obras, posto que esta é construída por muitos. Desse modo, Deligny desloca a vontade do sujeito para além dos processos de assujeitamento que impõem a sedimentação do "homem-que-nós-somos", assim ele o aponta, propondo-lhe ceder à convivência, à vida em comum (ao corpo comum), inaugurada por ele em Cevénnes, entre 1969 e 1970[139]. O meio comum ou o corpo comum refere-se à "tentativa de construção de um espaço de convivência e de coexistência que não faça desaparecer uma diferença em prol da outra, mas que algo entre surja." (MIGUEL, 2018, pg. 7)

Da observação do cotidiano dos autistas, Fernand Deligny e seus parceiros desenham os percursos errantes das crianças a partir de pontos geográficos da comunidade, como forma de expansão do que recebem, percebem e observam. Em lugar de estabelecer interferência direta nos processos das crianças, o que Deligny definitivamente desacredita, propõe que façam os desenhos de seus percursos como forma de expressar o "agir puro", inato[140], das crianças que são observadas. Tais traçados dão-se como processamentos aptos a superposições, que podem durar até anos para ser elaborados, dependendo do encaminhamento de cada um em cada situação. Talvez seja uma forma de desabafo das expressões contidas nos educadores não especialistas que, por não interferirem diretamente nas crianças no sentido de corrigi-las, através do meio de observar cartografam seus trajetos no espaço. Isso decorre da prática de convivência dos adultos com os autistas a qual Deligny denota como "inoportuna" ou inadequada dentro da sociedade. Inoportuna, pois tais indivíduos[141] não agem de acordo com a normatividade vigente e são colocados à

[139] Depois de sair de La Borde, por volta de 1967, Fernand Deligny vai para Cévennes com Janmari, autista importante em todo esse processo das cartografias e da rede. A rede inicia mesmo entre 1969 e 1970 quando outros adultos e autistas vêm lá se instalar e criar novas áreas de convivência.

[140] O uso do termo "inato", por Deligny, traz algumas dificuldades, já que o termo remete a inúmeras polêmicas na filosofia desde a antiguidade para determinar se há ou não algo de inato (essencial) ao humano. Em conversa com o especialista Marlon Miguel, segundo ele: "vale ressaltar que a questão do inato vem sobretudo das leituras do Deligny da etologia. Uma das primeiras definições dadas ao autismo, pelo Kanner em 1943, fala de uma 'incapacidade inata de estabelecer uma relação com o outro'. O inato está na mesma série conceitual para o Deligny que a espécie ou o humano de natureza. É uma camada animal só que a tese dele é que essa camada não deixa de existir nunca." Para Deligny, de todo modo, o inato diz respeito ao que ele denomina como ser a-consciente ou o que está antes da linguagem, o pré-linguistico, que é caracterizado pela analogia à rede tecida sem intencionalidade nem finalidade. Alguns autores como Konrad Lorenz, Karl von Frisch e Irenäus Eibl-Eibesfeldt, todos estes etólogos especialistas das coletividades do mundo animal, servem de referência a Deligny na elaboração do termo inato, este agir inato. No entanto, essa dificuldade extrapola o escopo da presente tese que por isso apenas a menciono, sem qualquer pretensão de aprofundá-la no momento.

[141] Deligny prefere chamá-los de indivíduos e não sujeitos pois acredita que se os caracteriza como sujeitos, iria automaticamente assujeita-los à prática territorial de convivência como um meio comum

margem como alguém "para quem a GENTE não existe" (DELIGNY, 2015, pg. 137). A "GENTE" aqui é a "consciência pela qual se funda aquela identidade comum a todos os homens" (*Idem*). Isso é o que ele problematiza da relação presente na psicanálise em relação à patologia do autista, trazendo à discussão o processo interferente e impositivo ditado pela tradição médica. O desafio de Deligny incide na observação, não interferente, como meio de ingressar no mundo do autista, promovendo a fabricação de outros modos de existência no que ele formula como convivência em rede. Para Deligny, a rede é um modo de ser. Assim, torna-se possível a contaminação recíproca de meios que dificilmente se comunicariam entre si, como os que ali podem conviver. Na perspectiva do educador, a ação do autista pode ser experienciada pelos outros e, assim também, inversamente. Nesse encaminhamento, há uma contraversão dos processos normalmente investidos pela psicanálise que, de maneira geral, se apoiam na concepção tradicional de que no autista há uma falta, de que a linguagem lhes falta, e isso os define como indivíduos com dificuldades de socialização. Visto que há uma ausência de dialogismo na suposta (não) relação entre os autistas e o meio social, há de certa forma, uma falha na estrutura simbólica (o simbólico), ou mesmo sua eventual não-formação. Em Deligny, há uma denegação do que seria um processo terapêutico, o que suscita um ambiente do encontro e da vida em comum, opondo-se à caracterização de uma reabilitação social. Os autistas tidos como inadequados, incuráveis e inadaptados à vida social são motivação para Deligny criar as áreas de convivência e o meio comum.

Em alguns de seus textos, Deligny questiona a palavra "autista", na tentativa de encarar a condição do autista não como uma patologia mas, sobretudo, como forma de agir no mundo, diante do mundo. Trata-se justamente do interesse pela ausência da palavra autista. Palavra autista? Se por um lado, Deligny aposta na convivência de realidades radicalmente diferentes para que o espaço se torne um território comum, um corpo comum, por outro, necessita de recursos para que a vida costumeira dos adultos coexista com os gestos errantes provindos dos autistas:

> A vida na rede é disciplinada, repetitiva e ordenada; essa repetitividade é a maneira encontrada pelas presenças próximas para estabelecer as condições propícias para as crianças autistas de um

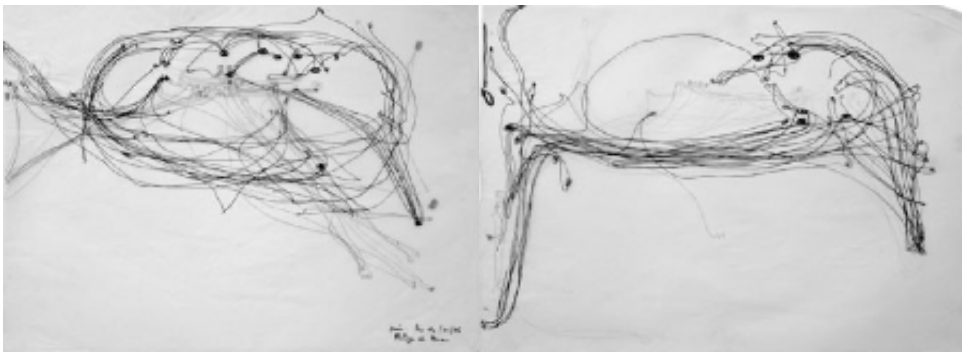
em Cevénnes. Entende-se, aqui, por sujeito, a conceituação difundida pelo psicanalista Jacques Lacan, com a qual Fernand Deligny dialoga para, no entanto, a ele se opôr. De certa forma, é isso que Deligny insiste em seu método, se assim o podemos chamar, que tem por objetivo rechaçar os processos convencionais propostos pela psicanálise, preferencialmente ao pensamento de Lacan.

> viver apaziguado. É graças a esse campo imutável, fabricado por eles, que os autistas podem tomar parte nas atividades. (MIGUEL, 2015, pg. 65)

A partir disso, surgem pistas que darão origem ao território comum no qual a repetição constante de certos gestos provocados pelos adultos aproxima o outro, habitualmente isolado. A construção espacial torna-se quase que coreografada pelos adultos, presenças próximas que, pela identificação de certos gestos, sons e percursos, promovem tanto a ordenação do espaço quanto a quebra do aspecto utilitarista e finalista das ações. Nessa tentativa, provocada pelos adultos, inaugura-se a contaminação, ou melhor, o encontro entre o agir inato do autista e o fazer objetivado do adulto.

> Os gestos e os sons pontuam o tempo, e essa rítmica parece essencial tanto para o processo de ordenação do real para os autistas, quanto para o processo de dessubjetivação dos adultos. Enfim, essa rítmica é o suporte mesmo de uma nova vida em comum, onde os códigos alternativos dessa nova territorialização podem emergir. (MIGUEL, 2015, pg. 67)

MÉTODO DELIGNY



Figuras 29 e 30 (Mapas feitos pelas presenças próximas)

O método Deligny: produzir o mapa dos gestos e dos movimentos de uma criança autista, combinar vários mapas para a mesma criança, para várias crianças.
DELEUZE & GUATTARI

Fernand Deligny se autodenomina etólogo e poeta, posto que seu pensamento concerne em pesquisar[142] o comportamento desses jovens e extrair não o diagnóstico, mas poesia, arte, desenho, cartografia. O fato de o autismo não ser tratado como falta de alguma coisa, mas como o que ele designa por "senso exacerbado de coincidências", explicita a perspectiva transformadora de sua metodologia, diante do que poderia ser uma advertência. Seu método, ao contrário, prevê a inadvertência, uma vez que se confronta com a irrupção própria do agir. A metodologia de Deligny é cartográfica: em praticamente todos os seus procedimentos ele se utiliza das cartografias, espécie de mapas (*cartes*), como modo de reflexão e engajamento em uma prática territorial de convivência com os autistas. "Os mapas falam de um Nós produzido pela rede e não por um sujeito específico e isolado. Os mapas são mapas de trajetos, mas também de gestos (fazer o pão ou lavar a louça, varrer a cozinha...)" (MIGUEL, 2015, pg. 61). Nos mapas, Deligny alude à vida errante da criança autista, em seus agires inatos, assim como à costumeira, traçada pelos adultos em seus "fazeres", identificados pelos pontos geográficos que marcam o território. O suposto tratamento de reabilitação social é substituído por uma micropolítica guiada pela ação

[142] O verbo no infinitivo indica o que Deligny defende como impassível de ser conjugado no modo pessoal.

que afirma a resistência à normatividade.

Deligny adota a expressão *linhas de errância – lignes d'erre –* que influencia o pensamento de educadores, psicanalistas, artistas e filósofos, introduzindo novos desenvolvimentos no sistema educacional vigente. Os conceitos filosóficos de Deleuze e Guattari, como aqueles de desterritorialização/territorialização são devedores ao que eles nomeiam "o método Deligny". Simplificadamente podemos afirmar que a desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, "é a operação da linha de fuga" e a reterritorialização é o movimento de construção do território; no primeiro movimento, os agenciamentos se desterritorializam e no segundo, eles se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação.

> O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios originais se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais (GUATTARI e ROLNIK, 1996, pg. 323).

O pensamento de Fernand Deligny se desenvolve em uma prática baseada na repetição, nas microtransformações sociais e políticas, visto que fabrica modos de convivência jamais experienciados no âmbito da psicanálise e da educação por seus respectivos especialistas. Estes modos perduram por 30 anos dando origem a textos, filmes e cartografias que servem a diferentes meios de expressão. Para Deligny, a motivação do trabalho em Cévennes é antes de tudo uma *tentativa*, no sentido que foge ao imperativo de normas previstas por instituições, programas ou mesmo projetos educacionais. Em sua perspectiva, as tentativas são análogas às jangadas, aqui já visitadas anteriormente.

> Quando as questões se abatem, não cerramos fileiras – não juntamos os troncos – para constituir uma plataforma concertada. Justo o contrário. Só mantemos do projeto aquilo que nos liga. Vocês vêem a importância primordial dos liames e dos modos de amarração, e da distância mesma que os troncos podem ter entre eles. É preciso que o liame seja suficientemente frouxo e que ele não se solte. (DELIGNY, 2013, pg. 89).

O que é proposto por Deligny não é o projeto com uma finalidade, mas as cartografias que propulsionam seu pensamento em rede. O sentido de afrouxamento

necessário à prática com autistas é deflagrado no laboratório permanente de convivência em rede, onde não há hierarquia na relação entre autistas e adultos. Deligny traduz em traçados o deslocamento das crianças autistas, traçados que não seguem um planejamento e que, portanto, não têm uma finalidade. Os mapas consistem em um conjunto desses traçados que, mais do que a descrição de uma geografia estável, compõem uma **cartografia de trajetos**, em diferentes camadas. Inicialmente ele traça os pontos referenciais do espaço como as cabanas, pedras, árvores, rios, canteiros de obra, etc. Em seguida, traça o trajeto dos adultos educadores, acompanhantes, das presenças próximas que transitavam pela geografia, traçados caracterizados pelo "fazer". Por fim, descreve os trajetos das crianças autistas com nanquim. A tinta, material propositalmente escolhido por Deligny, cumpre o sentido de jamais poder ser apagada. A prática territorial proposta por Fernand Deligny afirma o território como **corpo comum**, que se dá através do "resultado da trama da vida costumeira dividida por adultos normais e crianças autistas, é o que existe entre eles. No entanto, o movimento dessa trama lhes escapa no sentido em que ele não é um código reprodutível. Por isso, o mapa é o modo mesmo de traçar o corpo comum" (MIGUEL, 2015, pg. 61). Nos mapas, esse processo palimpséstico[143] de traçados enlaçados podia levar meses e até anos para se completar, um processo de superposição que enfatiza a dicotomia do território:

> Habitar: é lugar. Atravessar: é espaço. Assim, a cartografia de fundo designaria o território como lugar enquanto os traçados cinza e as linhas de errância designariam o território atravessado como espaço e para além do espaço, como humano. Por isso o termo linha – longitude sem largura – mais do que trajetória. (POISSON-COGEZ, 2012, pg. 2).

Do mesmo modo, Fernand Deligny traçava sua observação pelo gesto de filmar, ou melhor, "camerar", expressão adotada pelo educador como acepção primeira do ato de filmar sem finalidade. A ação dos adultos não se restringia às cartografias mas também ao gesto de "camerar", desprovido de um sujeito autor e um objeto a ser capturado. Camerar, verbo distinto de sua conjugação pessoal, assim mesmo no infinitivo, é o modo pelo qual Deligny se referia ao gesto de filmar na convivência comum. "A prática cinematográfica se voltaria então para o seu processo, para a 'colheita' de imagens: buscar-se-ia não produzir imagens – *l'image ne s'imagine pas*,

[143] O palimpsesto refere-se àquilo que se raspa para escrever de novo. No caso das cartografias de Deligny, mais do que o apagamento (ou a raspagem) há uma sobreposição dos traçados que sugere uma trama criada no território.

diz Deligny –, mas criar um contexto onde a imagem pode surgir – como que por inadvertência" (MIGUEL, 2014, pg. 100). Aliás, cabe ressaltar que o infinitivo é o modo pelo qual Deligny encara toda sua prática, todas as suas **tentativas**.

A prática tinha o propósito de traçar o que não era previsto, tudo o que resta dos gestos "para nada" e da **travessia errante**, inadvertentes por natureza, a imagem fissurada pelo mutismo do autista. O que vem interessar a Deligny nada mais é do que o mínimo gesto (*le moindre geste*) do autista, que situa-se fora da linguagem, conforme designado pelo educador. Quanto a isso, Deligny restaura os processos de identificação sobre os **gestos inatos**, as travessias errantes, como condição para a criação de um contexto propício às transformações de seu **meio**. Dessa forma, incita novos modos de territorialização para todos os indivíduos que ali circulam, buscando uma outra noção de "humano". Deligny não estava interessado no homem mas no humano, ressaltando que as práticas em vigor postas pela psicanálise dirigem-se à cura de uma patologia e, por isso, à exclusão da pessoa de seu meio. A busca de Deligny era pela convivência e contaminação como forma de criação de regimes outros de significação dos meios: "A língua criada por Deligny, seu agenciamento de enunciação, e o trabalho das presenças próximas nos serve assim como uma aplicação concreta e explícita desse programa no qual análise e criação se encontram" (MIGUEL, 2015, pg. 69). A **presença próxima** e a convivência em rede asseguram o **meio comum** como prática e invenção de um novo lugar para crianças inadaptáveis à normatividade vigente. Seria então, a criação de uma circunstância[144] favorável ao agir inato no espaço. Traços. **Traçado**. Traçar. **Agir**. Cartografar. "Traços como percursos no espaço que podem ser cartografados". (PASSOS, 2018, pg. 147)

[144] Deligny desenvolve a ideia de circunstância a partir do conceito de inteligência prática ou espacial proposta pelo psicólogo Henri Wallon.

O AGIR

... no agir não há nem uma gota de símbolo; o agir é de puro agir.
FERNAND DELIGNY

Identificado pelo seu próprio suporte (do latim charta, papel) a cartografia é por definição um"instrumento de conhecimento e de poder a serviço dos estados, um meio de prever e de planificar a ação do homem sobre seu meio". Ou, para Deligny, a cartografia recupera, ao contrário, a sua vocação primeira de exploração da terra incógnita.
NATHALIE POISSON-COGEZ

O conceito de trajeto subentende a noção de projeto. De outro modo bem diferente, os traçados figuram o deslocamento das crianças que não estipulam nenhum projeto. Deligny adota então o termo *lignes d'erre*, linhas de errância. Linha – longitude sem largura – em vez de trajetória. Para criar o conceito de linhas de errância, Fernand Deligny parte de uma diferenciação entre o *agir*, pensado como ação pura sem propósito, e o *fazer*, ação realizada conforme um plano ou meta preestabelecida. Por um lado, o fazer dos adultos, como vontade dirigida, um "querer" premeditado. Por outro, o agir inato do autista, segundo Deligny, um gesto desinteressado, um balanço do corpo[145], uma batida da pedra, que consiste por vezes também em pintar, traçar, tecer (como as aranhas) – todos, agires sem intervenção do projeto pensado. Pelo agir autista, Deligny traça analogia com as teias tecidas para nada, sem finalidade. O gesto inato, ineficiente, que não é capaz de ser reproduzido por ninguém, qualifica uma ação destituída de um "querer" mas, nem por isso, caracteriza-se como inerte. Seria um processo de abnegação. No entanto, Deligny alerta que é preciso escolher as palavras para pensar o que traduziria tal ação desprovida de finalidade. De fato, há abnegação pois o agir das crianças autistas é por natureza desinteressado, porém "esse desinteresse diz respeito ao que seria o 'quê' do querer, não ao indivíduo que se privaria do benefício de seus atos. (…). Tal maneira de agir só é possível pelo sacrifício de si" (DELIGNY, 2015, pg. 47). Dessa forma, o gesto do autista poderia ser classificado como "inoportuno e surpreendente em sua obstinada abnegação" (*Idem*). O agir do autista talvez possa ser considerado como ação sem autor uma vez

[145] O balanço do corpo caracterizado pelo modo com que o autista se insere no mundo supõe uma outra gravidade, uma outra forma de se relacionar com essas forças. Deligny reforça o sentido de uma gravidade outra inerente ao autista com a qual teríamos que nos sensibilizar. Ver em: DELIGNY, 2007.

que o "quê" de sua "querência" é substituído pelo próprio agir no infinitivo como modo impessoal, "fora da identidade consciente, em razão da vacância da linguagem" (*Idem*). Deligny distingue assim o agir permitido do agir de iniciativa, este último reiterado e flagrante não se dirige a ninguém. Já a expressão "agir permitido", cujo adjetivo – permitido – provoca a anulação do verbo em ação – agir –, deflagra um desencadeamento. O autista é destituído de ações que se desencadeiam umas nas outras, "seu agir existe afinal no limite, ao infinitivo, fragmento de real quase imaginário, mas apenas quase" (DELIGNY, 2015, pg. 142).

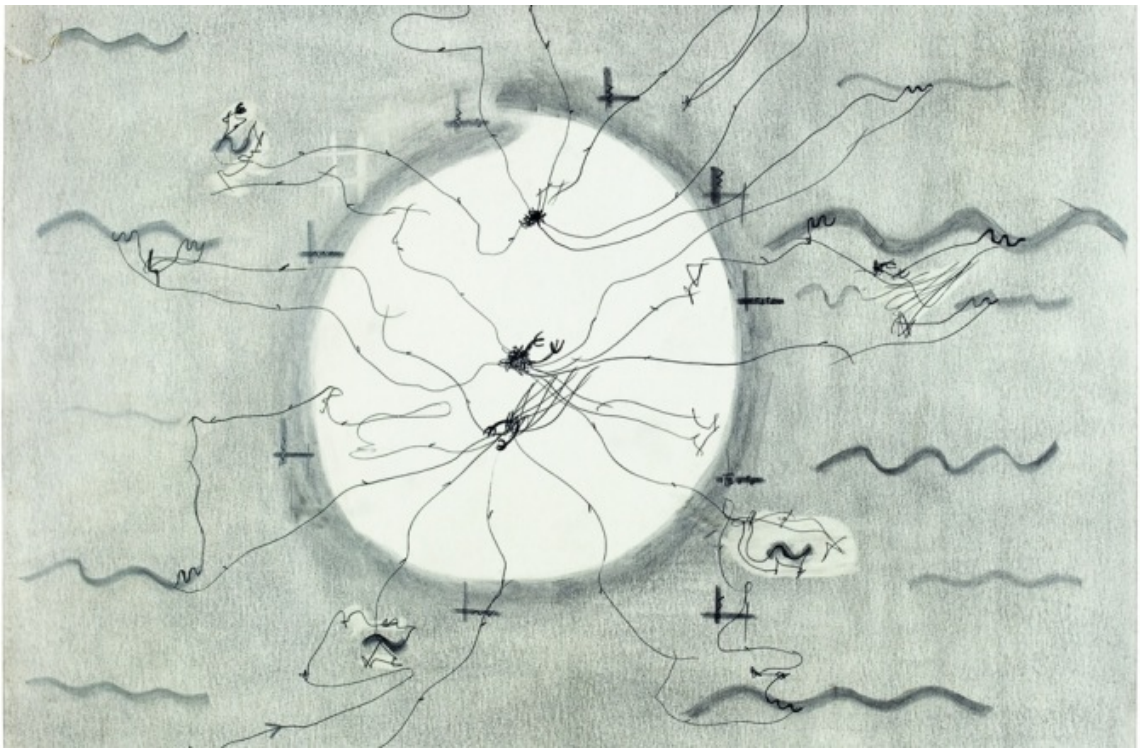


Figura 31 - Mapa de uma presença próxima

Deligny reflete sobre o agir no "fazer um laço" ao observar uma criança autista na tentativa de amarrar seu sapato. Uma de suas assistentes em Cévennes relata que Jérome B. não consegue terminar o laço e necessita que alguém coloque o dedo para que o nó se complete. Deligny cogita a necessidade de uma terceira mão para a feitura do laço, já que para fazê-lo as duas mãos do agir não bastam, referindo-se a ela como projeção de si, consciência da qual o autista é desprovido.

Figura 32

(imagem do filme "Le Moindre Geste" de Fernand Deligny)

"Que dirão os avatares desse 'fazer um laço' que nos leva ao limite entre o agir e o fazer? É que fazer um laço tem um fim, tem uma finalidade – as duas pontas da corda finalmente enlaçadas" (DELIGNY, 2007, pg. 1257). Em *Le Moindre Geste*[146], há momentos de enlaces por vir que nunca são de fato atados, expressão do gesto inacabado tal qual nomeia o próprio Deligny. Yves Guignard, figura central do filme, é um garoto com traços autísticos[147], considerado débil profundo (*débile profond*), diagnóstico vago no fim dos anos 1950. Yves aparece em muitos momentos do filme na tentativa de atar um laço com uma corda ou o próprio cadarço de sua bota.

A criança autista vive em uma realidade na qual não há distinção entre o sujeito que é e o mundo onde está inserido, ele ou ela não tem a perspectiva de seu corpo unificado, fechado sobre si. Em casos mais graves, sujeito e objeto misturam-se. No caso descrito acerca do fazer um laço, seria preciso a subdivisão do ser que necessita sair de si para desempenhar tal tarefa objetivada. Deligny se dá conta de que o autista não possui esta habilidade exatamente pelo fato de que ele não consegue ter a projeção de si, sair do agir e ser absorvido pelo fazer. Tampouco, possui um querer dirigido à vontade. O fazer é projeção, o agir não, é inato. No fazer, um laço não é um

[146] Pode ser traduzido para o português como O Mínimo Gesto, um filme feito por Deligny junto à Josée Manenti e Jean Pierre Daniel entre os anos de 1962 e 1965.

[147] Refere-se ao autista. Termo utilizado cientificamente para designar a função psíquica da patologia autista.

laço, mas um projeto que vai se constituir na prova da existência do sujeito.

Nesse viés, acbe retornar a distinção deita por Deligny entre sujeito e indivíduo. O indivíduo indistinto à subjetividade, seria alguém que não olha para outro alguém e, também, não se vê, daí a inspiração de Deligny para a criação da expressão "camerar" que, em consonância ao "ponto de vista do autista", é provocada pela irrupção do que possa surgir. A imagem para Deligny, assim como ele entende o autista, não tem o sentido de comunicar, portanto, não é assujeitada a expressar-se para alguém outro, pessoa, objeto ou espaço. O ponto de vista deligniano, como metáfora ao ver e ser visto, pressupõe a ausência da comunicação em seu aspecto primeiro: trata-se da irredutibilidade do gesto e da expressão por vir.

> Enquanto se embaraçavam em seu desenho, da mesma maneira como a linguagem as embaraçava – no verdadeiro sentido do termo, isto é, as entravava –, se eu as desvencilhasse do lápis pontudo, que é também instrumento para escrever, as crianças se viam como que desatreladas e remexiam os ombros. Algumas não relutavam, então, em esfregar os dedos na farinha de grafite e, da folha branca então esfregada, surgia uma sombra que por vezes assumia a forma de algo reconhecível, o que surpreendia a todos, e o autor em primeiro lugar. Por aí se vê que essas sombras cinzentas mereceriam ser designadas como espontâneas, se a palavra espontâneo não quisesse dizer, como propõe o dicionário: "o que alguém faz por si só". Se houvesse, porém, um pingo sequer de si nessas manchas esfregadas por um dedo até consciencioso, tratar-se-ia de consciência de quê, que não é consciência do quem? Aí desaparecem o sujeito e o objeto. Restam a coisa e o reflexo, a mancha sombreada no papel, e poderia haver aí um quê de semelhante entre a coisa e a mancha, traço de dedo, impressão digital em que o próprio dedo havia apagado aqueles sulcos da pele que permitem estabelecer a identidade. (DELIGNY, 2015, pg. 148)

Deligny inverte a lógica de entendimento do contexto do autista, uma vez que não os trata como indivíduos dotados de falta mas ao contrário: "o ser autista já não seria aquele a quem falta alguma coisa: seria alguém provido de algo em demasia, algo que se poderia dizer um senso exacerbado das coincidências" (DELIGNY, 2015, pg. 214). Dessa forma, Deligny propõe algo inédito, e por isso foi criticado em certos ramos da psicanálise, que possibilitou que nós, "os-homens-que-somos", como se refere, entrássemos em seus mundos, e não o contrário. Esse gesto controverso torna-se transformador à medida que propõe o ajuste do fazer objetivo dos adultos em relação ao agir dos autistas, e não o contrário.

Alguns dos autistas confiados a Deligny, na convivência em Cévennes, permaneceram ao seu lado por muito tempo, como foi o caso de Janmari, julgado

como “insuportável, inconvivível, incurável”. Ele foi uma figura permanente neste percurso desde 1967; do seu comportamento, inerente ao território autista, Deligny extraiu o argumento para a criação do conceito de linhas de errância. Da observação dos gestos “sem razão”, das ações desprovidas de intencionalidade e de cálculo, isentos de sentido, Fernand Deligny pôde medir a potência da imprevisibilidade do autista e do quanto a expectativa pela validação externa é inexistente nesse território.

> Janmari não tinha necessidade de ser olhado, ele não existia sob o olhar dos outros, tendo em vista que existia fora da consciência de viver. Para Deligny, o autismo foi modo de prodígio da existência liberada da reversibilidade do olhar. Janmari foi a encarnação da verdadeira imagem. A verdadeira imagem, que aparece, que não representa nada nem ninguém, não precisa nem ser vista. Ela não tem que ser lida, decifrada, interpretada. Ela é uma presença física, material, ela existe em um local dado, mas não tem conteúdo a revelar. (CHEVRIER apud DELIGNY, 2007, pg. 1779)

O “não ter conteúdo a revelar” diz respeito a uma circunstância esburacada, criada e recriada a cada momento por Fernand Deligny em Cévennes. É afirmado e reafirmado, no contexto criado por Deligny, um meio comum cuja tarefa incide na construção de/em rede como forma de acionar outros processos de institucionalização que vêm escapar das instituições então formatadas, regimentadas, normatizadas. Isso se dá como um paradoxo em seu trajeto enquanto educador que, segundo Eduardo Passos, acentua a errância como deslocamento incessante na busca por outros modos de convivência e institucionalização: “estar no movimento instituinte conjurando a forma instituída; escrever incessantemente para dizer o inefável; repetir repetir para ficar diferente; apostar no costumeiro, no imutável para garantir a alterização” (PASSOS, 2018, pg. 146). O autista não se dirige a ninguém mas traça o espaço, o percurso é cartografado e não é interrompido, os gestos não tem finalidade, são para nada, os adultos não pretendem curá-lo tampouco julgá-lo, a vida costumeira segue, traça, enreda, é enredada, percorre, traça errante, isenta de sentido e cálculo. Há, de fato, uma prática do encontro promovida pela experiência espacial de adultos e autistas, sem hierarquia: um elogio ao meio comum ou a tentativa de algo assim.

3. 3. AGIR-DANÇA EM QUALQUER COISA A GENTE MUDA

Figura 33 - Angel Vianna e Maria Alice Poppe em *Qualquer coisa a gente muda*. Foto de Renato Mangolin.

Uma mesa, uma cadeira, duas mulheres, o público, algum silêncio, o palco, a luz. A mulher mais nova está por detrás da mais velha, sem ser vista. A dança começa pelo mínimo gesto sugerido pela cadência, ainda quase invisível que habita o interior dos corpos. As duas estão de frente. Aos poucos, a mulher que está oculta pelo corpo da outra, mais velha, emerge, como uma sombra. O tremor mesmo do movimento amplia-se lentamente e adentra o espaço no volume denso de uma locomotiva oscilante. O movimento fragmentário irrompe por inadvertência no corpo da mulher mais velha. Seu olhar traça lento o espaço fissurado pelo tempo. O que emana de seus olhos é uma temporalidade não cronológica, salta no tempo tanto quanto desliza nos trajetos pontilhados no espaço. Os pés (des)coordenam ações desprovidas de finalidade, desobjetivadas, inatas. Agires erráticos conformam a cadeia inacabada de seus passos. O corpo fabrica gestos hesitantes provenientes dos ombros, cotovelos,

pálpebras, dedos, peito, joelhos, bacia, no sabor de não saber o que vem. A gênese da forma se dá no esforço próprio do movimento imprevisível, intrínseco a um corpo que por tantos anos cultiva o óleo lubrificante em suas dobraduras. O movimento, desinteressado do fazer cotidiano, brota do chão e resiste à gravidade, à normatividade e não se dirige a ninguém. A qualidade do espaço do olhar é indireta. A dança segue pelo sentido de substituição dos corpos em movimento. A presença é próxima: a mais nova circunda, traça, tece e é tecida pela mais velha, sem interferência nem cerimônia. A coreografia emerge somente o tanto quanto traça um trajeto retilíneo no espaço da esquerda para direita. O que vem como fluxo provém da força imponderável da dançarina mais velha, que faz vibrar por simpatia uma outra, mais nova. Corpo-vibrátil. O tremor do gesto ganha a dimensão do espaço. As linhas retas propostas pela forma da mesa e da cadeira confundem-se com o movimento do corpo e com o espaço. Os pés deslizam pelo chão de madeira. O ambiente é criado, esburacado, traçado, tramando a teia tecida pelo gesto oculto de quem a tece. O deslocamento é suave, quase não se percebe o avançar e recuar das dançarinas, elas parecem permanecer no mesmo lugar. O gesto insiste pela latência das forças gravitárias pelas quais o espaço as conduz. A liga entre elas é suficientemente frouxa de modo a saborearem os temperos da descoberta e da criação. No extremo oposto de onde se inicia a cadência, as duas se olham subitamente, surpreendem-se, param, riem, se cheiram, se provocam, param novamente, voltam a movimentar e apaziguam a vibratilidade de seus gestos pelo toque da cabeça de uma sobre o ombro da outra. Pausa. Angel fica, Alice sai.

A descrição acima se refere a um trecho do espetáculo Qualquer Coisa a Gente Muda encenado e dirigido pelo coreógrafo João Saldanha e dançado por Angel Vianna e Maria Alice Poppe. O experimento coreográfico celebra os 82 anos de Angel Vianna, sendo 62 dedicados à dança, e teve a sua estreia em 2010 por ocasião de uma homenagem a ela feita pelo FID (Fórum Internacional de Dança / Belo Horizonte). Naturalmente, a concepção coreográfica é originada a partir de questões da própria história de Angel como dançarina, coreógrafa e educadora do movimento. Conforme apresentado no capítulo anterior, a premissa de sua investigação corporal pressupõe o corpo como fonte irradiadora de um pensamento sempre a trabalhar. A matéria convergente dispõe-se ao exercício permanente que ajusta a sensibilização dos ossos, articulações ou dobraduras às linhas de força que atravessam e irradiam

desse corpo em movimento, através do que Angel Vianna designa como conscientização do movimento e jogos corporais.

O intuito, aqui, é evocar Angel em sua disponibilidade irrestrita para as demandas do presente e, sobretudo, na forma como transforma sua vida em ritmo, espacialidade, dança. O recorte desse texto incide na atuação de Angel em Qualquer Coisa a Gente Muda, como forma de traçar os 4 anos em que tive o privilégio de acompanha-la de dentro da cena, como sua parceira, e de existência da peça que passou por várias cidades, culminando com a circulação pelo Palco Giratório do Sesc em 2014. A dançarina posta em vibração, mais nova[148], perfura, adentra, roe, corrompe os percursos traçados pela outra dançarina de onde a vibração irradia, especificamente no modo com que articula o gesto como dispositivo da cena e da vida. O recorte da análise e criação aqui em pauta se dá precisamente no trecho dançado tal qual descrito acima, cujo material coreográfico provém da cadência de movimento de Angel em Qualquer Coisa a Gente Muda, trecho este que, diferentemente de todo o resto do espetáculo, prescinde de partitura previamente delineada.

A começar pelo título da peça, Qualquer Coisa a Gente Muda, frase dita por Angel logo no início do processo, mostra-se em uma composição maleável a permanentes reconfigurações, assim como acontece na cartografia. Ao convidar João Saldanha para integrar o trio, na posição de coreógrafo e diretor do trabalho, somado às duas dançarinas, Angel o previne acerca de seu modo de ser, de forma distinta e espontânea: "Ah Joaozinho, não se preocupe, qualquer coisa a gente muda." Angel não acredita, em absoluto, nas formas adormecidas, preconiza a força da descoberta em todas as ações que atravessam sua trajetória. Parafraseando Antonin Artaud, há na dança, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo[149]. "A poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a conseqüência de uma desordem que nos aproxima do caos." (ARTAUD, 2006, pg 42). Angel como Artaud rechaça processos estáveis que privilegiem a forma idealizada e infere sua dança como movimento em permanente

[148] No caso, a bailarina mais nova sou eu (Alice), que no desafio de escrever sobre Qualquer Coisa a Gente Muda, estando dentro do processo e da cena, desenvolvo essas linhas em um sentido de análise simultâneo à criação, forma proposta por Fernand Deligny em seu método.

[149] Do original de O Teatro e seu duplo de Antonin Artaud: "Há no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo".

transformação. Não seria diferente dessa vez.

Saldanha, expoente da geração de coreógrafos da década de 1980, gerencia uma produção significativa de obras cuja principal característica é a de uma assinatura autoral que privilegia aspectos da encenação tanto quanto da grafia precisa de gestos e espacialidade. No entanto, seu olhar provocativo e minucioso converte as esperadas partituras dos espetáculos de outrora em elásticas cartografias de trajetos que marcam a história de Angel, especificamente no trecho tratado. Seu ímpeto inicial fora o de revisitar de forma poética o traçado percorrido pela mestra ao longo desses 62 anos de *linha de errância*, justamente para deixar de dizer "de trajetória", incitando a sua relação com as artes plásticas e a música, a passagem do balé clássico à dança moderna, assim como as marcas pessoais que tecem sua trajetória: a morte de Klauss e, sobretudo, a perda do filho Rainer Vianna aos 37 anos de idade em 1995. Na cena, a presença de gestos e objetos indistintos aos traços da vida de Angel Vianna: a mesa mineira; as linhas retas como retrato de uma atitude moderna sempre à frente de seu tempo; o gesto de pintar o espaço, alusão às artes plásticas; a cadeira, objeto sempre presente em suas aulas; as duas mulheres de diferentes gerações, signo da mestra e discípula; as flores, símbolo que se refere de modo ambíguo à morte e à vida. Embora não se apresentem em ordem cronológica, tampouco de forma narrativa ao longo da encenação, os elementos remontam marcas traçadas pela força imprevisível, próprias do que desenvolvo aqui, como modos de agir da dançarina Angel Vianna.

SUBSTITUIR

FIGURA 34 – Angel Vianna e Maria Alice Poppe em Qualquer Coisa a Gente Muda. Foto de Renato Mangolin

Em Qualquer Coisa a Gente Muda, o fio condutor incide sobre a ideia de substituição, conforme afirma o coreógrafo no texto de apresentação do espetáculo:

> Substituir uma ação por outra | o movimento por outro movimento | substituir uma escolha | dispositivos supressores | O sentido de supressão se torna motivação para a encenação. Essas ações de substituição formam uma narrativa construída pelo encontro entre o público e a atenção de Angel Vianna sobre o espaço cênico, sua sensibilidade, seus gestos e suas intenções. Em justaposição a bailarina Maria Alice Poppe introduz uma dança que acrescenta volume e expansão à cena e propõe uma organização sequencial acionada pela memória imediata, um cardápio de possibilidades impulsionado pela atenção à movimentação.

(SALDANHA, 2010)

Ocasionalmente, a substituição apresenta-se por meio da supressão dos corpos entre si, como por exemplo – uma entra e a outra sai; uma dança enquanto a outra está em pausa; uma entra na frente da outra. Os signos intrínsecos à relação – mestra e discípula, mãe e filha, dançarina e coreógrafa, dançarina e dançarina – são tratados em cena isentos de suas significações e hierarquias. A dança no todo de Qualquer Coisa a Gente Muda é desenhada graças a um delineamento coreográfico prévio, exceto no trecho em questão cuja guia já não é mais a partitura de movimentos previamente elaborada mas, sobretudo, a força imanente dos corpos a partir da cadência rítmica irregular no deslocamento de um canto a outro do palco. A indicação espacial é clara: a cena inicia-se no lado direito, ao fundo do palco e termina à frente, do lado esquerdo, quando então, as duas se olham pela primeira vez. Essa diagonal proposta pelo coreógrafo é modulada como um dominó (des)geometrizado pelas duas que se entrecruzam em um jogo de caráter supressivo, onde uma passa na frente da outra, depois a outra, a outra, a outra…, e assim por diante. Portanto, o que se traduz em movimento é pura cadência, ritmo, pulsação, vibratilidade.

A movimentação que ali se configura não pode ser traduzida em uma escrita coreográfica conforme convencionalmente a concebemos. O que emerge à superfície, mais do que formas estáveis e desenhos espaciais, irrompe como fermentação motora de onde irradia um emaranhado de forças. O corpo cede espaço para a força em estado bruto de onde emerge o gesto. O tremor originado da dança de Angel é latência pulsante, corpo efervescente, um tremor de emergência, de vitalidade e não um tremor de decadência. A dinâmica produzida no borbulhar de pequenos gestos picados e com diferentes amplitudes é proveniente da dança da mais velha que, por sua vez, contamina a mais nova, fazendo com que as duas se desloquem sutilmente pelo espaço. No princípio, era apenas uma mecânica dos pés e dos ombros, feita em cadência no deslocamento ritmado sugerido por Saldanha. Com o tempo, as inumeráveis variações de cadência dos corpos atreladas ao jogo de substituição, tornaram esta dança uma abertura para o que não se espera e, também, o próprio coração de Qualquer Coisa a Gente Muda, como a ela se refere o coreógrafo. A pulsação que provém de Angel se relaciona com o pensamento preconizado pela

mestra sobre o ensino-aprendizado em dança. Angel Vianna segue os passos de seu professor de escultura: "Vou lhe ensinar como usar o material, quem cria é você". Há, então, uma passagem peculiar da forma pedagógica aplicada por Angel, que é a permissão ao corpo, dada na origem, em buscar mecanismos que engendram o que lhe é próprio.

Quanto a isso, os pensamentos de Deligny e Angel convergem na criação de ambientes pedagógicos que sejam receptivos a comportamentos fora de uma normatividade, que transcendem condutas corporais social e culturalmente aceitas como adequadas aos "homens-que-nós-somos". Tais condutas podem ser poeticamente descritas pelo próprio agir-autista, em sua relação com o meio e o objeto. Acerca dos modos de Deligny, segundo Marlon Miguel:

> Há assim uma passagem da visão e da imaginação ao corpo – autoapropriação do corpo – e ao gesto. Nessa passagem, é o educador igualmente que interrompe sua própria imaginação e assim a ideologia. Não cabe mais a ele dar as premissas do que se desenvolver. – e por isso há um "intervalo criativo", onde pode surgir algo inesperado, sem sentido prévio: trata-se assim de criação em seu sentido forte. É o educador que aprenderá então com o que poderá surgir. (MIGUEL, 2014, pg. 97)

A irrupção não esperada, provocada pelo material convergente entre o que se aprende e o que se faz, deflagra o incontestável ato criador. Para Angel, a dança não é originada da capacidade desenvolvida em copiar o outro ou mesmo, da forma externa idealizada, o que é frequentemente utilizado no ensino da técnica clássica, mas, sobretudo, do que se produz como movimento através da inteligência corporal adquirida pela conscientização do movimento. Para isso, o processo de ensino/aprendizagem[150], rompe as fronteiras entre quem ensina e quem aprende e vice-versa. Assim como também, o educador é aquele que aprenderá com o que poderá surgir, tal qual na prática de Fernand Deligny. Dito de outro modo, a dança não é apreendida por movimentos da dança em si ou por sua representação mas, pelo modo com que o bailarino/dançarino organiza-se estruturalmente no espaço e através dele. Trata-se de uma respeitabilidade mútua acerca dos saberes do corpo para que se possa reconhecer as fraquezas e os hábitos, as memórias e os condicionamentos e não "curá-las" de nada, no entanto, afirmá-las como tais na convivência e na prática.

[150] Cabe sempre salientar a acepção dos termos ensino e aprendizagem como fora de uma normatividade vigente, pois nessa tese não se tratam de modos convencionais dessas noções.

Desse modo, os limites de cada um precisam ser identificados para que, então, se tornem assunto de uma investigação que não tem um fim ou uma finalidade. Cabe ressaltar que a referência ao limite como "assunto" serve ao entendimento de que a condição daquele corpo, naquele momento, no caso do trabalho desenvolvido por Angel Vianna, não designa restrição mas, sobretudo, ampliação, exploração e criação, até que se torne, eventualmente, um elemento coreográfico ou material de pesquisa para outros fins. Segundo Leticia Teixeira:

> É a partir desta permissão, em deixar-se revelar, que o orientador do trabalho corporal de Angel será capaz de relembrar a sua espontaneidade ao transmitir a outros, como uma rede de saber intrínseco, o valor da educação a partir do corpo, obviamente cada um com suas necessidades, inspirações, gostos e circunstâncias. (TEIXEIRA, 2008, pg. 49)

Nesse sentido, o educador será sempre aquele que aponta o dedo para fora de si e anseia pelo que está por vir. Na perspectiva deligniana "A função do educador é assim de fabricar o espaço e de liberar tanto ele mesmo quanto a criança da imaginação" (MIGUEL, 2014, pg. 96). Que condutas estão implicadas em ambas as práticas? Quais circunstâncias precisam ser criadas para que possa surgir o inesperado?

COREOGRAFAR | CARTOGRAFAR

Deixar-se apanhar pela teia da aranha. A atitude é aracniana. A rede é um meio favorável. A aranha tece redes e cria circunstâncias. É preciso fazer rede e deixar-se enredar.
EDUARDO PASSOS

Na perspectiva visionária de Fernand Deligny acerca do que ele nomeia como uma prática territorial, é fomentada a criação de um ambiente de acolhimento das diferenças destituído da intercessão impositiva do meio ao objeto e vice-versa. Isso se dá pelas presenças próximas dos adultos junto às crianças autistas, como criação de modos de existência outros, em uma trama que tem por objetivo um meio comum ou, como a ele se refere Deligny, um corpo comum. E, a partir da convivência, o que possa surgir nesse "entre", contribuindo para uma prática de "coexistência que não faça desaparecer uma diferença em prol da outra" (MIGUEL, 2018, pg. 7). São formas tangenciais de operação como resistência aos paradigmas da época que podem ser encaradas como condutas micropolíticas dentro de realidades educativas e psicanalíticas, o que deflagra o processo em redes, como o que inaugura em Cévennes. Na busca pelo corpo comum, as tentativas de Deligny consistem em liberar os modos de expressão contidos nas crianças, que em outros meios seriam, contrariamente, reprimidos, para que possam agir conforme lhes convém: um modo de existência aberto às circunstâncias, às trocas e ao encontro. A figura da presença próxima serve como uma espécie de liga frouxa para que o **modo de ser autista** seja expresso em sua natureza errante e desviante. A presença próxima coloca-se à disposição de vagar, de flanar pelo espaço, aberta ao imponderável e, pela cartografia, expele o que seria o desejo de consertar o inconsertável, manifestado pelo agir do autista em sua sobrevivência cotidiana. A cartografia, nesse caso, faz emergir o traçado errático feito pelos adultos, as linhas de errância, como uma forma de substituição da fala:

> Mas afinal para que traçar tais linhas, fazer tais mapas? (...). É uma maneira de evitar o excesso de compreensão que tornaria invivível a existência do autista, e também aliviar o adulto desse desafio, sobretudo para aquele homem, por exemplo, que vem de uma fábrica de caminhões e 'não sabe' o que é o autismo – não é 'especialista', e é isto que o salva e salva o autista. Ao invés de querer compreender, e eventualmente significar, interpretar, cabe

> traçar, cartografar. (...). Não interpelar, mas permitir. (PÁL PELBART, 2013, pg. 268)

A cartografia, então, serve como gesto permissivo à medida que instaura um ambiente desestigmatizado de qualquer classificação ou julgamento. Se tomarmos um fazer (agir) coreográfico em tal perspectiva, talvez pudéssemos avançar em argumentos a favor de uma coreografia cartográfica ou de um gesto permissivo. A coreografia pode ser definida, provisioriamente em poucas linhas, como a grafia de um coreógrafo capaz de prever o gesto, sua espacialidade, sua forma, seu ritmo, sua relação com a música (se houver), com o outro, através de estruturações composicionais pensadas, antes ou durante o processo coreográfico, conforme seja estabelecido o diálogo com o(s) dançarino(s). Ou, como já dito anteriormente, nas palavras de Noverre:

> Plano geometral, plano de elevação, descrição fiel dos planos, tudo se apresentaria aos olhos com os traços do gosto e do engenho; tudo seria instrutivo, as posturas de corpo, a expressão das cabeças, o contorno dos braços, a posição das pernas, a elegância da roupa, a verdade do trajo. (MONTEIRO, 1998, PG. 347)

Talvez tivéssemos outras tantas definições para o que se denomina como coreografia, porém me parece inútil tentar qualquer definição, uma vez que não se trata do conceito propriamente dito, o que aqui importa, mas de como se organiza no âmbito prático. Tais possíveis procedimentos coreográficos designariam a partituração de movimentos em sua forma acabada, levando em consideração que, mesmo no processo estritamente cercado por escolhas pré-definidas, há o que não se pode prever, que é a própria natureza do movimento no corpo do dançarino. Diferentemente do balé clássico e da dança moderna, os processos coreográficos na dança contemporânea, em geral, consistem de uma flexibilização notável no que diz respeito à notação, muito embora ainda perdurem as antigas formulações que privilegiam a forma sobre as forças que o corpo produz. De todo o modo, há uma preponderância na habilidade particular do bailarino que, distintamente do balé, é desde sempre convocado à criação. Em decorrência, estruturações coreográficas talham partituras perfurando a então contínua tecedura de suas linhas. Nesses intervalos, ocasionados pelo rompimento da estrutura premeditada, onde a impossibilidade da escrita coreográfica se dá, em que o gesto não pode ser calculado ou, mesmo, que transcende à sua notação, nasce a polifonia imprevisível de forças

tensionais que conectam um movimento à outro. Portanto, a dança contemporânea utiliza-se da coreografia em novos meios de inserção, esgarçando as suas possibilidades de escritura e, principalmente, se utiliza dos vazios que dela emergem. Diante disso, questiona-se não só uma escrita coreográfica que dê conta das múltiplas ordenações possíveis, como também de seus modos de inscrição no corpo do dançarino. Essa questão mostra-se como elemento intrigante em grande parte dos coreógrafos que, por consequência, vêm concebendo novas formas de escrita. Assim, alguns criadores recorrem à ferramentas outras como foi o caso de William Forsythe, em *Improvisation Technologies,* CD-Rom dedicado ao seu processo coreográfico através de imagens com inserções gráficas e sonoras ou, também, o caso dos desenhos da norte-americana Trisha Brown e tantos outros que proliferam seus pensamentos coreográficos em suportes de diferentes naturezas. De fato, a tridimensionalidade do espaço sobrepõe-se à superfície plana e bidimensional do papel que, analogamente à superfície do chão, tem seus limites. Como aqui já visto, Raoul-Auger Feuillet em 1700, introduz a palavra Coreografia cuja inauguração não se dá apenas na estrutura semântica, que conjumina grafia e dança, mas também na correlação, ali nascente, entre escrita e movimento ou, ainda, entre papel e chão.

> Com Feuillet, o chão da dança emerge graças a um duplo movimento de formatação e depois de articulação entre planos. Primeiro movimento: formata-se uma projeção inusitada do bidimensional (folha de papel) sobre o tridimensional (sala de dança) e vice-versa, pois um plano é sempre pré-condição do outro. Segundo movimento: articula-se um transitar fluido entre a concretude da vivência incorporada do dançarino e a virtualidade do corpo-hieróglifo, cujo contato com o mundo é reduzido a um ponto geométrico e cuja trajetória desenha uma linha de deslocamento no plano da folha/chão. (LEPECKI, 2010, pg. 14)

Se por um lado Andre Lepecki articula o pensamento de Feuillet de modo a firmar a clara relação entre os dois elementos (folha/chão), por outro, os dessacraliza, submetendo à reflexão o modo como se concebe o chão na dança. Historicamente na dança, o chão fora associado a uma superfície lisa, plana, isento de possíveis interferências que pudessem vir a causar tropeços do bailarino. O balé clássico jamais permitiria um chão com qualquer fresta que fosse capaz de ocasionar desvio à partitura cifrada de seus códigos coreográficos. A previsão alcança tamanha exatidão em seu percurso, que não há preenchimento possível na ligação entre os passos e as formas idealizadas. A dança contemporânea deflagra a eclosão de outros "chãos",

outros palcos, outras superfícies, com as quais o corpo irá se confrontar, sucedendo no aprendizado, caro aos bailarinos modernos[151] e contemporâneos, que provém do desequilíbrio e da queda. Surge nessa investida, **um corpo que cai**, que aprende a cair sem temer o peso da queda, o que, naturalmente, decorre de discursos do movimento incapazes de enquadrar-se nas então partituras grafadas nas folhas de papel. Como consequência, surgem questões relativas ao enredamento entre escrita e dança nas formulações coreográficas contemporâneas, prioritariamente nos modos de tradução do movimento em escrita e vice-versa que, por sua vez, desencadeiam outros, caracterizando o descentramento da figura do coreógrafo. Quais seriam, então, os modos possíveis de articulação entre dança e escrita em processos coreográficos, no sentido expandido em que a própria ideia de coreografia se tornará? Seria adequado nomear como coreografia esses procedimentos outros que escapem à noção de partitura ou de notação coreográfica tal qual formulada em sua gênese?

Cabe ressaltar que, no âmbito da dança contemporânea, existem modos outros tão distintos que não comportariam sequer a ideia de haver uma partitura coreográfica. Talvez esses modos deslocassem a dança para outras instâncias artísticas como as da *Performance*, da *Instalação* ou mesmo do *Site Specific* que, por sua vez, colaboram em borrar as fronteiras da dança com o teatro e as artes visuais.

No desenrolar dessa pesquisa, sobressai o interesse em se discutir formas de partituração de/em dança de natureza cartográfica abertas às circunstâncias, a partir de uma perspectiva inspirada nos mecanismos desenvolvidos na prática do educador Fernand Deligny para a construção do conceito de corpo comum. Analisando a atuação das presenças próximas dos adultos junto aos autistas, proponho a reflexão acerca da partituração coreográfica em seu aspecto primeiro como tradução da escrita em movimento. A presença próxima, como observado, segue e é seguida pelo autista, habita o espaço comum aos dois sem intervir diretamente e introduz gestos para nada no espaço[152], como forma de aproximação aos gestos dos autistas, estes de fato sem finalidade. "É toda uma esfera ritualizada que é introduzida e que nos permite pensar um certo "devir autista" dos adultos" (MIGUEL, 2015, pg. 65). Dessa forma, o autista

[151] No caso, incluem-se os modernos, pois na dança moderna está a gênese do pensamento acerca do peso e da queda, muito embora sejam melhor desenvolvidos na dança pós-moderna e contemporânea, como já observado em capitulo anterior.

[152] Tais gestos para nada produzidos pelos adultos são designados como simulacros. Os gestos são estrategicamente criados pelos adultos como forma de abertura ao território comum.

desfaz-se do gesto errante ou mesmo repetitivo, seguindo na direção do costumeiro como que por contaminação do gesto do adulto que, por sua vez, é corrompido pela ação para nada do autista. O território comum origina-se da retroalimentação de mundos distintos como os dos autistas e de nós, homem-que-nós-somos. A presença próxima desenha no mapa a cartografia dos trajetos erráticos como forma de "tratamento" (se é possível utilizar essa palavra) através do território:

> O mapa não mostra então a origem do sintoma da criança (posição psiquiátrica: o que a criança 'tem', a que 'caso' ela diz respeito), mas como o adulto pode melhorar sua relação com o espaço, como a criança se apropria e habita esse espaço; é a partir daí, do espaço, que surgem pistas de como construir esse comum. (MIGUEL, 2015, pg. 66)

Isso seria o que Deligny denomina como tentativa, formas de adentrar, sem interferência, um mundo amordaçado pelo silêncio ou fora da linguagem, como a ele se refere. O caráter inaugural se dá exatamente em não distinguir os dois mundos, do autista e do adulto, mas, sim, em criar um terceiro – o corpo comum – capaz de assegurar as diferenças, liberto da perspectiva do tratamento. Nesse sentido, a cartografia cumpre o papel fundamental de ser **a expressão da errância em análise e criação, simultaneamente**. Se por um lado, a presença próxima utiliza a cartografia como análise dos percursos erráticos das crianças, por outro, ela (a presença próxima) cria com o desenho uma errância outra, a do traçado que flana pelo espaço do papel - "um trabalho de experimentação afinado ao território":

> Trata-se, pois, de uma prática territorial, de modo a transformar o meio e a determinação do meio sobre os indivíduos que nele circulam. No caso dos autistas, seus agires inatos, seus reflexos (o balançar, os impulsos autodestrutivos...) podem se transformar se a determinação do meio se alterar – ou ao menos é essa a aposta de Deligny, influenciada sem dúvida pelas suas leituras de etologia. A questão é justamente a do agir: que sentido ou forma dar a ele? Como arrancar as crianças da passividade de suas condições – a condição que é aquela em que boa parte delas chegava à rede – e lhes propiciar algum bem estar, alguma atividade? Eis sem dúvida a questão central. Mas como, por outro lado, tirar os adultos de seus finalismos, da eficácia exigida pela sociedade e que parece ter dominado até a raiz todo agir do Homem? A cartografia aparece assim como o dispositivo essencial dessa pesquisa, permitindo rearranjar o território, em suma, a criação de novos processos de territorialização. (MIGUEL, 2015, pg. 68)

Tal como na cartografia, poderia a escrita do gesto servir como afirmação do território enquanto força capaz de reiterar corpo e espaço, prevalecendo as forças às formas do movimento em sua irrupção? A forma, por sua vez, cederia lugar às

modulações permanentes de suas estruturações. Podemos, a partir da ideia de presença próxima proposta por Deligny, pensar a coreografia como um espectro que baliza estruturações (abertas) no processo de evolução do dançarino no espaço? Pode o dançarino ter a coreografia como uma espécie de presença próxima, que se enreda e é enredada no processo de construção de sua dança no espaço? Seria possível a criação de um território capaz de provocar o gesto como irrupção não prevista a partir de gestos já vividos em processos de reterritorialização do espaço? Pode a cadência de Qualquer Coisa a Gente Muda ser vista sob a perspectiva do agir sem finalidade de Deligny?

Por cartografia entende-se também o gesto de construir de acordo com a paisagem que nela se configura ou, "um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem" (ROLNIK, 2011, pg. 23). O cartógrafo necessita então, em primeiro lugar, estar ativamente passivo ao que lhe chega para, assim, dar passagem aos afetos que o atravessam, devorando e apropriando-se do que naturalmente vem interessar. Desse modo, o que está sendo construído, paradoxalmente, está por vir.

De um lado, no excerto de Qualquer Coisa a Gente Muda, a partitura é desvendada por uma cadência que, como a cartografia, reatualiza-se pela relação de Angel Vianna com a proposição coreográfica, com sua parceira de cena e com o meio que a cerca. Sua cadência se constrói pelo modo como entende a resistência à gravidade, apta a experimentação afinada ao território, segundo seu peso, seus apoios e suas estruturações posturais sugeridas, tendo em vista que o espaço não é dado e sim construído a cada passo, a cada gesto. De outro lado, Fernand Deligny instaura um ambiente propício à convivência em uma ação micropolítica na perspectiva de tratar o desvio e a errância como fonte de iniciativa, portanto, de esperar o inesperado inerente ao devir autista. Isenta de qualquer julgamento, a presença próxima é nutrida pelos desvios próprios, que potencializam ainda mais o desenvolvimento das cartografias. Há no território comum um devir autista que faz vibrar os corpos dos adultos por ressonância às crianças. Os procedimentos de convivência prescindem de qualquer espécie de validação e proveniência, convocando as presenças próximas à observação não pela significância do agir inato mas, sobretudo, pela construção de um processo cartográfico que, por natureza, é desobjetivado de qualquer finalidade. Trata-se de um ritmo construído pelas presenças próximas que, deliberado de julgamento, institui o desinstituído de causa e efeito. Uma tentativa a partir de gestos

cotidianos, como cortar a madeira, jogar uma pedra, fazer pão e a ritmização dessas atividades é o que de fato constrói o meio comum, ou o corpo comum. Ali, em Qualquer Coisa a Gente Muda a partitura age mas não se impõe, prescreve mas não interpela, ou seja, a coreografia se instaura como uma presença próxima que, paradoxalmente, cuida e assiste à distância, enquanto estruturação não-normatizante. A coreografia assombra a dança que se reatualiza como expressão do corpo frente à gravidade, ao chão, ao peso e à queda, como fator desapropriante dela mesma. A cadência dos pés estabiliza enquanto os gestos dos braços entrelaçam movimentos espasmáticos e errantes por natureza. Nesse caso, não é realmente possível repeti-los enquanto tal, não há partitura que dê conta de tais linhas e impulsos senão como uma espécie de presença próxima que assombra mas desvia, que afasta mas atrai, que fricciona o enredamento da convivência e da coexistência e se deixa enredar. Uma rede aracniana se instaura no dançar/agir, no **agir-dança**, em diálogo com o fazer/coreografar.

AGIR - CARTOGRAFAR | DANÇAR - COREOGRAFAR

> *Uma ação de poder, uma passa, a outra vai. Quando você começa a levar aquilo a sério tem uma força e a ação tem um traçado, mas o caminho é construído. Coreografia como cartografia, eu sempre fiz isso né? Eu não gostava de decorar passos.* (VIANNA, 2014)

Angel, Klauss e Rainer Vianna inauguram na dança modos de reflexão acerca do movimento com os quais o bailarino possa ser capaz de, mais do que repetir passos, concebê-los na medida em que os fabrica. Isso, se traduz na criação de espaços e contornos ainda não estabelecidos por uma técnica, além da perspectiva de aprendizado instituída a partir da condição de cada um. Klauss dizia: "Não decore os passos, aprenda o caminho". Do mesmo modo, Angel flerta com a vacância própria do movimento como ação de descoberta, formulação recorrente em seu discurso.

Os arabescos inscritos ao longo do deslocamento de Qualquer Coisa a Gente Muda desenham pelo espaço linhas erráticas que desafiam qualquer tentativa por uma geometria estável e calculada. O corpo não espera o que vem e é tomado pela ação presente a ponto de agir de maneira imparcial a qualquer possibilidade de autorização ditada pela voz do coreógrafo: o gesto nasce para aquém e para além do movimento coreografado e preconizado no seu uso habitual, como um dilaceramento da própria escrita. O gesto age, a ação grita, o grito acende à medida que avança. A virtude vibratória que emana do gesto desloca a linguagem de movimento de seu uso habitual: "é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço" (ARTAUD, 2006, pg. 47). A manifestação gestual na diagonal de Qualquer Coisa a Gente Muda talvez possa ser traduzida como agir na medida que seus "quereres" são levados à incessante migração. Deligny cunha o termo volitivo-voante, "no original *Voulant volant.* Respectivamente, particípios presentes dos verbos querer (*voloir*) e voar (*voler*) qualificariam o ser que quer e que voa, o querente-voante ou volitivo-voante, para preservar a aliteração do original"[153] (DELIGNY, 2015, pg. 45).

[153] Na tradução é criado o neologismo volivoante de modo a traduzir o original volant que poderia ser o particípio de *voler* (voar) e *voloir* (querer).

Há uma intercessão ocasionalmente propícia entre Deligny e Angel, pela célebre frase da dançarina "Gente é como nuvem, sempre se transforma", cuja prerrogativa incide na qualificação voante, não tanto pela característica flutuante quanto transformadora, instrínseca ao pensamento da mestra – estar permanentemente em movimento. O "tratamento", na perspectiva do pensamento de Angel, situa-se na fabricação do óleo lubrificante das articulações (líquido sinovial), para que as dobradiças deslizem melhor. Isso só pode ser produzido à medida que se move, declara a mestra. Especificamente nesse aspecto, Angel faz analogia do corpo à máquina, afirmando que assim como as máquinas precisam de óleo para funcionar, o corpo fabrica óleo ao mover e para mover. Mover, pesquisar, dançar.

Na perspectiva de Deligny, volivoante corrobora o sentido do autista, o qual é desprovido do próprio desejo como afirmação de uma vontade. O volivoante está mais ligado a uma "querência" situada fora da vontade, que por natureza atravessa em fluxo as ações desprovidas de finalidade e intencionalidade:

> O querer carrega o ser como a águia carrega um cordeiro, ou melhor, como a andorinha carrega uma pluma com a qual guarnecerá seu ninho; melhor ainda: já não há pluma, nem ninho; já não há sequer andorinha; só resta o voo do voloir que leva consigo sua própria gravidade (DELIGNY, 2015, pg. 52).

O líquido sinovial produzido pelo movimento, por sua vez, permite ao corpo mover com o que lhe é intrínseco: o deslize como possibilidade de transformação, analogia ao movimento da nuvem. Seria esse, talvez, o princípio do pensamento de Angel Vianna que, por natureza, privilegia o aspecto transformável do corpo como característica "voante" menos pelo aspecto flutuante do que pelo aspecto de transformação, motilidade? Os modos de ensino-aprendizado de Angel, assim como seu modo de dançar, a meu ver, aspiram o "voo do querer que leva consigo sua própria gravidade":

> Voar é para os pássaros, os sonhadores e as nuvens. Mas, quando os sonhadores assumem a posição de professores e conseguem transmitir suas idéias e conceitos a ponto de transformá-los em movimentos conscientes, seus alunos sentem-se pássaros. Seus espíritos chegam às nuvens. (VIANNA, Angel, 2016)

As infinitas modulações de cadência que a dançarina mineira pode produzir só são possíveis porque o movimento dançado é, para Angel, uma descoberta que recomeça a cada dia, o corpo de ontem nunca é o mesmo de hoje: "Hoje você capta bem o

corpo, amanhã se você desvia a atenção você pode escapulir disso. (…). Você pode estar cansado ou irritado, o que modifica a sua entrega de peso em relação ao chão e isso modifica toda a sua presença em cena." (VIANNA, 2014). Dessa forma Angel amplia o corpo para a real conexão com o espaço. A todo o tempo há uma nova elaboração do corpo com o chão, com o espaço circundante e, assim, uma nova relação sempre a se reconfigurar pela própria ação da gravidade. Isso é o que Angel denomina em seu trabalho como oposição[154]. "Usando a resistência que o solo oferece ou que criamos com a musculatura na relação com o espaço, geramos vetores opostos que equilibram o corpo e acionam movimento" (NEVES, 2008 pg. 41).

O tremor que ebule nos corpos intensificam-se à medida que avançam, irrefletidos na história de Angel, deslocando-se ao longo de uma extensa diagonal que nasce no fundo e cruza todo o palco, em uma configuração que tem menor parentesco com a linha do que com a forma de um dominó movida pela locomotiva espiralada e irregular da música de György Ligeti. Todas as camadas que compõem o legado de Angel avançam em sobreposição: Angel-criança, Angel-filha, Angel-mineira, Angel-árabe, Angel-adulta, Angel-dançarina, Angel-mãe, Angel-Klauss-Rainer, Angel-mestra, Angel-Alice, Angel-bicho, Angel-devir. Todas habitam simultaneamente o espaço sem cerimônia. O corpo aí já não é mais instrumento da dança, ele torna-se a própria dança. O movimento da mais velha, reverberado na mais nova, traduz de maneira irrestrita uma história deslocada do tempo cronológico. No olhar, o percurso de uma trajetória na dança que se inicia pelo desejo da descoberta no corpo, do corpo, com o corpo. O gesto proferido se depara com a impossibilidade de sua reescritura, e contra qualquer tirania imposta pelo desenho de um criador ou pela voz de um diretor. O imprevisível cerca o espaço, **o plano cai**, a dança emerge. A trama é tecida pela afirmação do território como lugar aberto à proposição. Seria aí o lugar de cruzamento das teias de quem tece e da trama tecida? Como evitar que a dança seja engolida pelo projeto pensado, mesmo sabendo que esta, eventualmente, carregará algum projeto? O que é que de fato liga a cadência das duas dançarinas às proposições iniciais de Saldanha? O que lhes assegura o que agem como dança? O que resta da relação entre escrita e movimento?

Eis aqui o que interessa: o desvio proposto pelo traço do movimento sem desenho

[154] Esse princípio permeia todo o trabalho da "Escola Vianna" (Angel, Klauss e Rainer), como forma de sensibilizar o sentido de tridimensionalidade do corpo na sua relação com o espaço.

predefinido cujo desfecho sugere a invenção de outros mapas – Linhas de errância. Os mapas vão sendo substituídos pela câmera no gesto de "camerar", isento de finalidade. Se houver alguma relação entre Angel e Deligny, esta nada mais é do que assegurada de forma suficientemente frouxa a ponto de não se soltar, como na jangada. O sentido de aproximar esses mundos tem menos correspondência com a intervenção diretiva do que com a presença que se aproxima enquanto se desloca pelo espaço, deslizando sobre as dobraduras e forças inerentes ao território comum. A liga que há é resultado da construção de uma teoria totalmente calcada na prática, do deslocamento, da escrita, da dança, da cartografia, da observação e, sobretudo, do gesto do educador que não interpela mas permite. Por coreografia e cartografia fica a latência de formas ainda não existentes e a impossibilidade de sua transcrição em superfícies lisas e estáveis como as das folhas de papel e do chão. Aqui, a folha e o chão são de natureza movente tanto quanto esburacada. Se a escrita pode ser pensada como inscrição expropriada dos buracos providos do afundamento do lápis na superfície, o gesto igualmente desliza pelas frestas por existir e da impossibilidade mesma de sua inserção. Fica a agitação primeira do gesto desprovido de sentido, inadequado a qualquer outra circunstância que não ao próprio agir em contraponto ao fazer utilitário.

FIGURA 35 - ANGEL VIANNA E MARIA ALICE POPPE EM QUALQUER COISA A GENTE MUDA. FOTO DE LÉO BITTENCOURT

Ao final do deslocamento, a locomotiva ralenta. Os traçados que marcaram o percurso da dança restam como fios de uma eletricidade sem guia. O espaço ganha

densidade. Elas surpreendemente se olham. **Angel me olha**. O olhar me fala dos ouvidos, da pele, do não dito e se volta para dentro. **O olho me provoca**, **me acolhe**, **me assusta**, **me acaricia**, **me toca**, **me fala da vida**, assim como Artaud falaria da crueldade que, para ele, não se reduz ao sadismo, ao sangue derramado mas liga-se a "rigor, determinação irreversível, absoluta, (…), submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel" (ARTAUD, 2006, pg. 118). Em algum outro momento, Artaud acrescenta que poderia ter falado "crueldade" como teria dito "vida" ou, também, ter dito "necessidade". Ali, nesse instante em Qualquer Coisa a Gente Muda, deparo-me com os ensinamentos que me formaram e que se intensificam em uma única frase, muitas vezes dita pela mestra: "Na minha escola não formo bailarinos formo gente". Ou como já disse Pina Bausch: "Não contrato bailarinos, estou interessada em pessoas. E, nas peças, as pessoas, são antes de tudo, elas mesmas, não precisam representar" (BAUSCH, 2000, pg. 3). **Percebo no corpo o toque como permissão**. O que permanece é o corpo vivo, atento, mágico. Os corpos param. O toque de Angel emana a vibração de uma dança cujo rigor está na necessidade do gesto se pronunciar como se fosse a primeira vez; que o gesto só age no momento em que é pronunciado, que uma forma não serve mais, uma expressão não vale duas vezes e só convida que se procure outra, outra, outra, outra…[155]

[155] Paráfrase do original de Antonin Artaud em O Teatro e seu duplo: "Reconheçamos que o que já foi dito não está mais por dizer; que uma expressão não vale duas vezes, não vive duas vezes; que toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada, que uma forma não serve mais e só convida a que se procure outra, e que o teatro é o único lugar do mundo onde o gesto feito não se faz duas vezes".

(in)CONCLUSÃO

Não se trata, necessariamente, de um fechamento. Talvez esteja mais próximo de uma abertura, já que outros chãos, outras danças e outros pensamentos, recobrem esse texto. O que, de fato, fecha esse ciclo são as transformações e os ajustamentos possíveis sobre esse corpo que pesa errante, que se desapropria como se apropria, que constrói enquanto se desconstrói – um corpo que cai. A queda pode durar muito tempo e o tempo é sempre relativo. O que faz com que a queda seja um processo lento deve-se a quanto o corpo se disponibiliza a ceder, a pesar, a cair. Tanto tempo se passou depois da primeira vez que deitei no chão na famosa sala A da Escola Angel Vianna e no entanto permanece a iminência das tantas quedas ainda por vir – a queda iminente. Como queda, fica o chamado e o fervor de esburacar outras superfícies.

Termino essa tese com o corpo fendido e me lembro da vez que fui em uma montanha russa com a expectativa da última queda. Lá no alto, tive a sensação de morte e, ao mesmo tempo, de uma divisão em meu corpo: enquanto minha bacia pesava meu pensamento se elevava. Seria esta, talvez, a metáfora da queda traída pelo próprio corpo. Ali, entendi que todas as oposições, no corpo e no pensamento, são relativas, ou como diz Derrida, são indecidíveis e que, como tais, não preciso resolvê-las. O que resta é a aspiração a uma busca demorada e sem finalidade.

O arco de abertura da tese fomenta a possibilidade de um pensamento do corpo que se organiza pela gravidade atuante e por um chão ativo. Sobre o corpo, a gravidade desponta uma afirmação do peso na dança e na filosofia. O questionamento acerca das qualidades expressivas que possam surgir a partir desse contato irrestrito com a gravidade, fortalece em mim o desejo de seguir em frente na mesma medida em que me conduz à reflexão de outras gravidades, como a dos corpos das crianças autistas em Deligny. O que na prática de Deligny se desdobra em outros modos de ser é deflagrado aqui como ensejo pelo aprofundamento de uma espécie outra de gravidade que pode ser atuante ali, naquela natureza, naqueles corpos de traços autísticos. Estariam esses corpos atribuídos de uma outra forma de conexão com o chão, com o peso e com a gravidade? Talvez, esta seja a forma de cruzamento ainda por vir entre os corpos na dança contemporânea e os corpos supostamente inadequados dos autistas: a possibilidade de uma fricção dessas gravidades.

Um corpo que cai, um corpo que apoia, que pesa, que se (des)constrói advém de muitas reflexões presentes em diferentes práticas, aqui apresentadas. Logo, penso quais seriam os apontamentos fundamentais para questões relativas ao chão que somos impulsionados a pisar, a girar, a cair. A vontade de pisar de novo e de novo segue em latência no sentido de exercitar uma política do chão, do peso e da queda.

A queda, desenvolvida e problematizada na segunda parte desta reflexão, surge, também, como metáfora de um corpo que, ao invés de elevar-se incessantemente aos céus da tradição clássica almejando a leveza, cai, pesa e dirige-se ao chão aspirando outras terras, outros modos de relação do corpo que dança. A terra sugere uma poética do chão, uma poética da gravidade, uma poética do peso cujo sentido se reorganiza em um terreno movediço calcado na desestabilização de fôrmas e formas. Derrida, por sua vez, tira o chão ao nos confrontar com sua noção de acontecimento que apaga os projetos colocando-os na borda do pensamento. O acontecimento surge, aqui, para engendrar a queda como possibilidade indistinta, indeterminável e imprecisa guiando a pesquisa na mira do movimento, e não mais do corpo e suas apropriações. O que para Virilio é afirmação positiva da corporeidade enquanto queda pode ser materializado, aqui, agora, para frente, como procura – uma procura que se instaura à medida que se fortalece como procura sem finalidade.

A errância constitui o aporte prático da tese, uma vez que articula pensamentos calcados em práticas que privilegiam habilidades desconhecidas em concordância com corpos em travessia. Angel Vianna dá contorno ao corpo da tese através de uma filosofia que articula joelhos e cotovelos, punhos e coxo-femurais, como dobras de um pensamento sempre a trabalhar. A cabeça cai, o corpo pensa e se eleva, a dança se faz fazendo. O que poderá esse corpo? Ainda por vir, tropeço com as palavras e continuo a indagar que chão é esse que vou pisar pela vibratilidade de corpos imanentes. Trata-se de andar com as alegorias do pensamento e não saber para onde ir. Não saber torna-se objeto de desejo e questiona a certeza de um pensamento do corpo pronto, fechado, totalizado pelo equilíbrio almejado. Aqui, sigo, caio e levanto mil vezes até parar, ceder, pesar, cair e cair de novo outra vez.

A noção de agir-dança se deu como forma possível para se pensar todas as impossibilidades presentes nas elocubrações provenientes de notações coreográficas. O atravessamento da prática de Deligny, das linhas de errância, do agir como abertura de um novo fazer, colocam em vibração campos do pensamento da dança, da filosofia, da educação e da clínica. A partituração é convocada à travessia

cartográfica, como forma de se encontrar outros meios sem, contudo, almejar uma finalidade decorrente de um projeto pensado. Mais uma vez aparece a noção da busca sem finalidade. Isso aponta para o exercício do corpo e do pensamento sempre a trabalhar: a busca de formas de coexistência por meio de tantos modos de agenciamento fora de uma normatividade vigente.

O estudo feito ao longo desses 4 anos deslocam o lastro de uma busca incessante pelo corpo cansado e doído de tantas danças dançadas pelas dançarinas que aqui me constituem, agora. As danças de Bertha Rosanova, as danças de Alice Salles, as danças de Tatiana Leskova, as danças de Paulo Caldas, de Flavia Meirelles, de Vera Andrade, de Lucia Aratanha, de Sebastião Lemos, de Soraia Jorge, as danças de Alexandre Bhering, as danças de Luciana Bicalho, as danças de Paula Nestorov, as danças de Paulo Mantuano, as danças de Fred Paredes, as danças de Thereza Rocha, as danças de Marcia Rubin, as danças de Maurício de Oliveira, as danças de Esther Weitzman, as danças de João Saldanha, de Marcelo Braga, de Thiago Sancho, de Olívia Secchin, de Ana Paula Marques, as danças de Paulo Marques, as danças de Alexandre Franco, de Teresa Taquechel, de Marcia Feijó, as danças de Ceme Jambay, as danças de Angel Vianna, as danças que se dançam por aí. As danças de Tato Taborda, as danças de Aderbal Freire, as danças de Sérgio Andrade, de Felipe Ribeiro, de Denise Stutz, de Luciane Coccaro, de Leticia Teixeira, as danças de Luiza, as danças de Leo, tantas as danças que se dançam por aí. As danças que dançaram, que dancei, que dançamos juntos. As danças de Charles Feitosa, as danças de Derrida, as danças de Deligny, as danças de Ana Bulhões, Thereza Rocha, Joana Ribeiro, Paulo César Duque-Estrada, Hélia Borges, Marlon Miguel, José Da Costa, as danças de Susanne Foellmer e as danças que vamos dançando por aí. As danças de Pina bausch, as danças de William Forsythe, as danças de Simo Kellokumpu, as danças de Trisha Brown, as danças de Steve Paxton, as danças de Doris Humphrey, Isadora Duncan, Martha Graham, Merce Cunningham e tantos outros por aí. As danças dos alunos do Curso Técnico e da Faculdade Angel Vianna, as danças dos alunos do Curso Técnico de Teatro da Faculdade da Cidade, as danças dos alunos do Centro de Movimento Débora Colker, as danças dos alunos do Curso de Dança da UFRJ.

A sala de aula e a cena, sem hierarquia, tornam-se mais e mais um processo de investigação horizontal, sem que nada possa valer mais do que o interesse pelo outro, pelo outro como outro, como diferença. Termino esse ciclo emocionada e feliz,

tomada pelo simples fato de ter tido tempo para ver e rever muitas vezes essas danças e esses pensamentos. O término nada tem a ver com um ponto final mas, sobretudo, com uma abertura como o sinal de travessão que pode somente indicar a fala do outro, a fala do interlocutor que me atravessa. Sobre isso, tenho muito a dizer pois sempre estive a dançar com alguém. De fora ou de dentro da cena, os interlocutores que ao meu lado estiveram sempre me lembraram que nunca poderia ter sido diferente. Talvez, não seja possível convertê-las (as danças) em palavras escritas nessa folha de papel bidimensional. O que resta disto tudo? Garanto que da superfície à *tridimensão* nada fica em vão.

A contribuição dessa tese para as artes cênicas, a meu ver, não se detém ao ensino/aprendizado adquirido, mas à reverberação do toque como permissão. Dançar para esquecer ou lembrar que a dança é "a dança que se dança". Dança que se dança, já disse certa vez Hélio Oiticica, dança a subversão da própria dança que outrora se dançou. Por isso, a dança que se dança promete uma dança por vir, uma dança do pensamento, uma dança da imaginação, uma dança que não saberá jamais onde será o primeiro passo, se terá mesmo passo e como ele se dará. Ou, melhor, como disse a parceira de tantas danças vividas Thereza Rocha, "Se dançar é esquecer e o corpo não esquece jamais, onde, então, a dança se produz?" (ROCHA, 2009, pg. 145).

Portanto, fica a dança pronunciada como se fosse a primeira vez: dançar de novo, de novo, outra vez, outra e outra mais as danças, esquecê-las e, paradoxalmente, não as esquecer jamais. Fico aqui, agora, sentada na cadeira que me acompanha nessas linhas de pensamento, na latência instável e desmedida do corpo que chora, que apóia e que vive somente por saber que o pé tá no chão e que esse chão é teto também. Vejo aqui da minha janela um ponto, uma casinha bem pequena no meio da robusta vegetação que se põe também a dançar.

O título *O Chamado da Queda – errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado* serve mais por perturbar positivamente a ideia de uma queda por vir, e por fabricar deslocamento no que seria um processo de desconstrução na dança. Não tenho a pretensão de que, depois dessa pesquisa de tese, haja uma conclusão sobre modos ou preceitos de como desconstruir o corpo que dança, mas, sobretudo, pôr ao chão (nesse caso chão se torna mais apropriado do que pôr à mesa) corpos pe(n)santes. A gravidade me puxa, nos puxa, para baixo, para o chão que é teto

também, novamente. Meu pensamento não para de dançar! Esquece e relembra a dança que já passou e as danças por vir.

REFERÊNCIAS:

ACHCAR, Dalal. *Balé: uma arte* / Dalal Achcar; ilustrações Nilson Penna – Rio de Janeiro: Ediouro, 1998:il

ALBRIGHT, Ann Cooper. *Coreographing Difference*: The Body and Identity in Contemporary Dance. Wesleyan University Press, 1997.

ALBRIGHT, Ann Cooper. "Falling on screen". In: *The International Journal of Screendance*. Parallel Press, 2010.

ALBRIGHT, Ann Cooper. *The perverse satisfaction of gravity*. *In*: NAKAJIMA, Nanako. BRANDSTETTER, Gabrielle. *The Aging Body in Dance*. Routledge: New York, 2017.

ALBRIGHT, Ann Cooper; GERE, David (editors). Taken by surprise – a dance improvisation reader. Wesleyan University Press, 2003.

ANDRADE, Sérgio Pereira. *Quando o Pensamento Vem Dançando, Quando a Soberania Treme* – evento por vir, democracia por vir, razão por vir. Tese de Doutorado, PUC-Rio, 2016.

ARBAUD, Thoinot. *Orchesographie*. Transaleted by Mary Stewart Evans. Dover Publications, Inc. New York, 1967.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. – 3ª ed.Tradução Teixeira Coelho; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANES, Sally. Terpsichore in sneakers: post-modern dance. Middletown, CT; Scranton, PA: Wesleyan University Press; distributed by Haroer & Row, 1987.

BARDET, Marie. *A filosofia da dança*: um encontro entre dança e filosofia. Tradução: Regina Schopke. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BAUSCH, Pina. *Dance, senão estamos perdidos*. Discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora "honoris causa" da Universidade de Bolonha (Itália). Tradução de José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, 2000.

BEVILAQUA, Ana, SALDANHA, Suzana (org.). *Angel Vianna*: sistema, método ou técnica. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

BORGES, Hélia. "O trabalho de Angel Vianna como campo do possível". In: *Angel Vianna*: sistema, método ou técnica. BEVILAQUA, Ana, SALDANHA, Suzana (org.) Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

CALDAS, Paulo. "O Movimento Qualquer". In: WOSNIAK, Cristiane, MEYER, Sandra, NORA, Singrid. *O que quer e o que pode ser (ess)a técnica*? Letra d'água, Joinville, 2009.

CALDAS, Paulo. *Derivas Críticas* In Temas para a Dança Brasileira. Organizado por Sigrid Nora. São Paulo, 2010.

CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*, *Alice através do espelho*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. Summus editorial Ltda. São Paulo, 1980.

CUMMINGS, E. E. 95 Poems. 1956.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Ed. 34 letras, 1995.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Féliz. *O que é filosofia?* Tradução Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. Editora 34, 2007.

DELIGNY, Fernand. *OEuvres*. Éditions établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, éd. L'Arachnén, 2007.

DELIGNY, Fernand. O aracniano e outros textos. N-1 Publications, 1a edição. Tradução: Lara de Malimpensa. São Paulo, 2015.

DELIGNY, Fernand. *Jangada*. *In* Cadernos de Subjetividade – Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade no PPGPC – PUC – São Paulo. São Paulo, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva ; Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

DERRIDA, Jacques. *A Letter to Peter Eisenman*. Assemblage, n.12 (Ago. 1990), p. 7-13. Paris, 1990.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver*: escritos sobre as artes do visível. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Les Artes de L'espace* - Ecrits et interventions sur l'architecture. Editions de La Différence, 2015.

DERRIDA, Jacques. "Eating Well or the Calculation of the Subject: an interview with Jacques Derrida". In: CONNOR, NANCY and CADAVA (Editors). *Who Comes After the Subject* ? New York: Routledge, 1991b.

DERRIDA, Jacques. *É Preciso Comer Bem ou o Cálculo do Sujeito*: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução: Denise Dardeau e Carla Rodrigues. MCTI / CNPq, Rio de Janeiro, 2014.

DERRIDA, Jacques; EISENMAN, Peter. *Chora L Works*: Jacques Derrida and Peter Eisenman. The Monacelli Press, 1997.

DERSKEN, Paul. Disponível em http://www.mediamatic.nl/magazine/9_4/derksen_forsythe/derksen_2gb.html. Pesquisado em 9 de fevereiro de 2015.

GUATARRI, F e ROLNIK, S. *Micropolítica*: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

DUQUE-ESTRADA, P. C. "Dos olhos e das mãos: arte e "deixar ser" em Heidegger e Derrida". In: Cezar Tadeu Bartholomeu; Cristian Andres Silva Avaria. (Org.). *Deslocamento/F(r)icção*. 1ed.Rio de Janeiro: Eba-UFRJ, 2012, v. 1, p. 8-19.

DUQUE-ESTRADA, P. C. *Jamais se Renuncia ao Arquivo* - Notas sobre "Mal de Arquivo" de Jacques Derrida. Nat. Hum. Vol 12 N. 2. São Paulo, 2010.

ESPINOSA, Baruch. Ética. São Paulo: Abril cultural (Os Pensadores), 1983.

FEITOSA, Charles. *Explicando filosofia com arte*. Ediouro, 2004.

FEITOSA, Charles. *A arte de construir e desconstruir muros*. In Jornal O Povo. Fortaleza, 2014.

FILHO, Rubens Rodrigues Torres. *Ensaios de filosofia ilustrada*. Nova edição. Iluminuras. São Paulo, 2004.

FOELLMER, Susanne. *Language – Code – Gesture*.: Patterns of Movement in Artistic Dance from the Baroque Until Today, in: Müller, C./ Fricke, E./ Cienki, A./ McNeilll, D. (eds) *Body – Language – Communication. An International Handbook*, Berlin/New York, 2013.

FOELLMER, Susanne. *Un/Doing Gender*. De/Konstruktionen von Geschlecht in der Choreographie (The De/Construction of Sex in Choreography) in Angerer, M.-L./ Hardt, Y. and Weber, A. (eds) *Choreografie – Medien – Gender* (Choreography – Media – Gender); Berlin: diaphanes, 2013.

FOELLMER, Susanne. "Next Generations: Thoughts on the Now in the Future". In: Brandstetter, G. and Klein, G. (eds) *Dance [and] Theory*; Bielefeld, transcript. Berlin, 2012.

FORSYTHE, William. *One Flat Thing*, Reproduced. France, 2006.

FORSYTHE, William. *William Forsythe Improvisation Technologies:* A Tool for the Analytical Dance Eye. ZKM - digital Arts Edition. Deutschen Tanzarchiv Köln. Köln, 1999.

FORSYTHE, William. *Programme of the ballet Eidos*: Telos. Frankfurt, 1995.

FORSYTHE, William. Choreographic Objects. *In William Forsythe and the practice of choreography* – it starts from any point. SPIER, Steven (org.). New York: Routledge, 2011.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Nova fronteira: Rio de Janeiro, 1980.

GIGUERRE, MIRIAM. *Beginning Modern Dance* – Interactive dance series. Drexel University. Philadelphia, 1998.

GIL, José. *Movimento total:* o corpo e a dança. Tradução: Miguel Serras Pereira. Relógio D'Água Editores, 2001.

GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, Relógio d'Água, 1996.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo.* Lisboa: Relógio d'água, 1997.

GLENADEL, Paula. NASCIMENTO, Evandro. Em torno de Jacques Derrida. 7Letras: Rio de Janeiro, 2000.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: Roberto Pereira e Sílvia Soter. Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

GODARD, Hubert. *Olhar cego*. In: S. Rolnik & C. Diserens (Orgs.). Catálogo da exposição Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo / Musée des Beaux Arts de Nantes, 2006.

HUMPHREY, Doris. *The Art of Making Dances*. Princeton Book Company/ Princeton, NJ, 1987.

JENNY, Laurent. *L'expérience de la chute*: De Montaigne à Michaud. Presses Universitaires des France. Paris, 1997.

JOHANNES, Biermanski. A Bíblia Sagrada - Vol. I (Parte 2/2): 30° Edição, Volume I - Parte 2/2. Editora Erbozon Verlag, 2016.

KATZ, Helena. Depoimento *in* site Angel Vianna. Acesso em abril de 2016, ver em: São Paulo, 2012.

KARAM, Sofia Baptista. *O que pode um corpo filmado*: inventário de corpos dançantes no cinema. Dissertação de Mestrado PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2014.

KELLOKUMPU, Simo. 2018. Acesso em fevereiro de 2018: http://nivel.teak.fi/carpa4/contextual-choreography-a-dance-mat-workshop-simo-kellokumpu/

LAZZARATTO, Marcelo. *O ensaio sobre a queda*. Programa do espetáculo estreado no Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 2013.

LEPECKI, André. *Exhausting Dance*: Performance and Politics of Movement. New York: Routledge, 2006.

LEPECKI, André. *Planos de Composição*. Criações e Contextos: Rumos Dança, 2010.

LEPECKI, André. Coreo-política e Coreo-polícia. Ilha Revista de Antropologia: Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Florianópolis, 2011.

LEPECKI, André. *Exaurir a Dança*: Performance e Política do Movimento. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

LEPECKI, André; JOY, Jenn (eds). *Planes of composition*: dance, theory and the global. New York: Seagull Books, 2009.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. *La suite*, éditions Contredanse, Bruxelles, 2007.

LOUPPE, Laurence. Poética da Dança Contemporânea. Tradução: Rute Costa. Editora Orfeu Negro. Lisboa, 2012.

MACHADO, Marcus Vinícius. *Laban e o corpo intenso*. Universidade Federal Fluminense, 2015.

MACIEL, Adriana. *Dança que se dança*. Revista eletrônica Fonogramas http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/19434/19434.PDFXXvmi

MACKRELL, Judith. *The Forsythe Company*. The Guardian Journal, 2009. Acesso em julho de 2015: https://www.theguardian.com/stage/2009/apr/28/forsythe-dance-company-review

MASSUMI, Brian. *The Politics of Affect*. Polity Press. USA, 2015.

MATESCO, Viviane. Corpo, imagem e representação. Jorge Zahar Editor Ltda: Rio de Janeiro, 2009.

MIGUEL, Marlon. *Le moindre Geste ou Infância em Cevennes por volta de 1960*. Revista Poiésis, n. 24, pg. 93-108. Rio de Janeiro, 2014.

MIGUEL, Marlon. *Guerrilha e resistência em Cévennes*. A cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1 – pp.57-71. Rio de Janeiro, 2015.

MIGUEL, Marlon. *O Materialismo Deligniano* – Introdução ao encontro. *In* Cadernos Deligny vol.1 n. 1 (2018). Publicação do Encontro Fernand Deligny, Rio de Janeiro

(2016). Acesso em marco de 2018 http://cadernosdeligny.jur.puc-rio.br/index.php/CadernosDeligny. 2018.

MILLER, Jussara Correa. *A escuta do corpo:* abordagem da sistematização da técnica Klauss Vianna. Campinas, SP, 2005.

MILLER, Jussara Correa. Qual é o corpo que dança: Dança e Educação Somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MIRANDA, Regina. *O Movimento Expressivo*. Rio de Janeiro, Edição FUNARTE, 1980.

MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço*: Aspectos de uma Geofilosofia do Corpo em Movimento. 7Letras, 2008.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre*: cartas sobre dança. São Paulo: FAPESP, 1998.

NANCY, Jean-Luc. *The gravity of thought*. Philosophy and litery theory. Humanities Press, 1997.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Translated by Richard A. Rand. Fordham: United States, 2008.

NEVES, Neide. *Klauss Vianna*: estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008.

PÁL PELBART, Peter. *O avesso do niilismo*: cartografias do esgotamento. N-1 edições: São Paulo, 2013.

PASSOS, Eduardo. *Inadaptação e normatividade* In Cadernos Deligny vol.1 n. 1 (2018). Publicação do Encontro Fernand Deligny, Rio de Janeiro (2016). Acesso em marco de 2018 http://cadernosdeligny.jur.puc-rio.br/index.php/CadernosDeligny. 2018.

PAXTON, Steve. 3 Days. Contact Querterly, v. 17, n. 1. Inverno, 1992.

PAXTON, Steve. *Chute*. New York, 1979

PAXTON, Steve. *Fall after Newton*. New York, 1987

PAXTON, Steve. *Material for the Spine* – A Movement Study. DVD-rom. Contredanse, Brussels, 2008.

POISSON-COGEZ, Nathalie. *Lignes D'erre* - Les cartes de Fernand Deligny. LNA#60 / l'art et la manière, 2012.

POLO, Juliana. *In Angel Vianna*: sistema, método ou técnica. BEVILAQUA, Ana. SALDANHA, Suzana (org.) Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

PONZIO, Ana Francisca. O classicismo do contemporâneo. Gesto: revista do Centro Coreográfico do Rio, Rio de Janeiro, n. 2, p. 66-69, jun. 2003.

POPPE, M. A. C. *O Corpo imaginado*: em busca de uma cartografia do espaço interior. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de janeiro, 2014.

POPPE, Maria Alice. ROCHA, Thereza. Máquina de Dançar. Programa da Quase-Instalação de Dança, Teatro Municipal Sérgio Porto, 2014.

POPPE, Maria Alice. TABORDA, Tato. *Fazer-Agir-Dança-Música*: linhas de escuta, presenças próximas e performance desprotegida. *In* Cadernos Deligny vol.1 n.1 (2018). Publicação do Encontro Fernand Deligny, Rio de Janeiro (2016). Acesso março de 2018 http://cadernosdeligny.jur.puc-rio.br/index.php/CadernosDeligny. 2018.

QUILICI, Cassiano Sidow. *As "técnicas de si" e a experimentação artística*. Revista Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Unicamp: n. 2, nov. de 2012.

RAMOS, Enamar. *Angel Vianna*: A pedagoga do corpo. São Paulo: Summus, 2007.

RANGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. Ed. Annablume, 2ª edição. São Paulo, 2005.

ROCHA, Thereza. *Por uma escrita de processo*: conversas de dança do espetáculo 3Mulheres e um café - uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch. Rio de Janeiro, 2012. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

ROCHA, Thereza. "Dança e liquididade: um estudo sobre tempo e imanência na dança contemporânea." In: Dança – Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança. Salvador: UFBA, 2013.

ROCHA, Thereza. "Ballet sobre outras bases ou em que o tango pode ser bom para tudo?" In: *A Dança Clássica*: dobras e extensões. Organização: Instituto Festival de Dança de Joinville. Joinville: Nova Letra, 2014.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SALDANHA, João. *Programa do espetáculo "Qualquer coisa a gente muda"*. Fórum Internacional de Dança (FID) – Belo Horizonte, 2010.

SOTER, Silvia. *Texto de apresentação Wikidança*. (Acesso em janeiro de 2018: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Entrevista:_Silvia_Soter)

SPANGHERO, Maíra. *O romance da dança com a matemática: primeiras notações*. 14/05/2009. Disponível em: http://idanca.net/o-romance-da-danca-com-a-matematica-primeiras-notacoes/http://theforsythecompany.com/

SPIER, Steven (org.). *William Forsythe and the practice of choreography* – it starts from any point. New York: Routledge, 2011.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *Klauss Vianna:* do coreógrafo ao diretor. São Paulo: Annablume, 2010.

TEIXEIRA, Letícia. *Conscientização do Movimento* - Uma prática corporal - Rio de Janeiro: 1998.

TEIXEIRA, Letícia. *Angel Vianna*: a construção de um corpo *in* Lições de dança, Rio de Janeiro, 2000.

TEIXEIRA, Letícia. *Inscrito em meu corpo*: Uma abordagem Reflexiva do Trabalho Corporal Proposto por Angel Vianna. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

TODD, Mabel E.. *The Thinking Body*. Princeton Book Company, 1980.

TRINDADE, Ana Lígia. DO VALLE, Flávia Pilla. *A escrita da dança*: um histórico da notação do movimento. In Movimento – Revista da Escola de Educação Física da UFGRS. V. 13, n. 3. Porto Alegre, 2007.

UEXKÜLL, Jakob von. *A foray into the worlds of animals and humans;* with a theory of meaning. Translated by Joseph D. O'Neil. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2010.

ULPIANO, Claudio. *Gilles Deleuze: A grande aventura do pensamento*. Funemac Livros: Rio de Janeiro, 2013.

ULPIANO, Claudio. *Do Saber em Platão e do sentido nos estóicos como reversão do platonismo*. Tese de Mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia do IFCHS – UFRJ em 1983.

ULPIANO, Claudio. *O Pensamento de Deleuze ou A grande aventura do espírito*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia do IFCH da UNICAMP em 1998.

VIANNA, Angel. Entrevista concedida a autora em maio de 2014 por ocasião da circulação no Palco Giratório do Sesc. 2014.

VIANNA, Klauss; Carvalho, Marco Antonio de. *A dança.* São Paulo: Siciliano, 1990.

VIRILIO, Paul. *Gravitational Space*. Interview Laurence Louppe (ed.), Traces of Dance. Paris: editions Dis voir, 1994.

VIANNA, Angel. Acervo Angel Vianna. Disponível em http://www.angelvianna.art.br/. Acesso em 30 de março de 2016.

VIANNA, Klauss. Acervo Klauss Vianna. Disponível em http://ww.klaussvianna.art.br/. Acesso em 10 de maio de 2016.

WALLON, Henri. *Do acto ao pensamento:* ensaio de psicologia comparada. Petrópolis: Vozes, 2008.

LINKS:

Angel Vianna - Qualquer coisa a gente muda (2010):

https://www.youtube.com/watch?v=SDCVUwDd6xU

https://www.youtube.com/watch?v=HiWau5xMAcU

https://www.youtube.com/watch?v=EJhJgYZF3XE

https://www.youtube.com/watch?v=BQWtleP4pAM

Angel Vianna - Em três Atos (Filme 2015):

https://www.youtube.com/watch?v=J1bq7Y52l8o

https://www.youtube.com/watch?v=pb-ZTe31G40

https://www.youtube.com/watch?v=KdbdcUQHPFQ&pbjreload=10

Fernand Deligny:

https://conexoesclinicas.com.br/clinica-underground-fernand-deligny/

https://www.youtube.com/watch?v=i20VWKO9Sdk

http://www.jur.puc-rio.br/encontrodeligny/

Claudio Ulpiano:

www.claudioulpiano.org.br/

Steve Paxton:

Fall After Newton 1 - **https://www.youtube.com/watch?v=k768K_OTePM**

Fall After Newton 2 - **https://www.youtube.com/watch?v=_iGtJSxNUpI**

Fall After Newton 3 - **https://www.youtube.com/watch?v=vMj3Coktu40**

Contact Improvisation 1972 (Magnesium)

https://www.youtube.com/watch?v=9FeSDsmIeHA

Material for the spine (part) - https://www.youtube.com/watch?v=h4JcXB04UOg

Steve Paxton Talking Dance - https://www.youtube.com/watch?v=_82Od5NM4LI

Stave Paxton and Simoni Forti in Conversation - https://www.youtube.com/watch?v=12j9JxDGlE4

William Forsythe:

https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF_EwY

https://www.youtube.com/playlist?list=PLAEBD630ACCB6AD45

https://www.youtube.com/watch?v=cufauMezz_Q

https://www.youtube.com/watch?v=ogsdGjAtyDc

https://www.youtube.com/watch?v=cqGyFiEXXIQ

Simo Kellokumpu:

https://simokellokumpu.org/2016/03/12/dancemat/

https://simokellokumpu.files.wordpress.com/2018/03/sk_portfolio_march18-compressed.pdf

https://simokellokumpu.files.wordpress.com/2014/11/choreographyasrpnorway.pdf

http://www.oespacodotempo.pt/#sthash.SD9RcUQZ.dpbs

Trisha Brown:

https://www.youtube.com/watch?v=TbpBHTPODB4

https://www.youtube.com/watch?v=9kxWm31jh3Q

https://www.youtube.com/watch?v=Fd4pUus_APw

Pina Bausch:

https://www.youtube.com/watch?v=WZd2SkydIXA

https://www.youtube.com/watch?v=nd_ZCuqYdVE

https://www.youtube.com/watch?v=gKy9MiOey_s

https://www.youtube.com/watch?v=We9Rc9zO0vs

https://www.youtube.com/watch?v=GSYyUBtaYWs

https://www.youtube.com/watch?v=C31aUjxHPYY

ANEXO 1

TRANSCRIÇÃO TRADUZIDA DOS VÍDEOS DE STEVE PAXTON
(Do inglês para portugês)

FALL AFTER NEWTON – PART 1
A QUEDA DEPOIS DE NEWTON – PARTE 1

(**https://www.youtube.com/watch?v=k768K_OTePM**)

Quando a maçã caiu em sua cabeça, Isaac Newton se inspirou a descrever suas três leis do movimento. Isso tornou-se o fundamento de nossas ideias sobre a física. Sendo essencialmente objetivo, Newton ignorava a sensação de ser a própria maçã.

Quando colocamos nossa massa em movimento, nos elevamos sobre o chamado constante da força da gravidade, convidados às direções circulares da força centrífuga. A dança cavalga e joga com essas forças.

Além da terceira lei de Newton, descobrimos que para toda ação muitas reações e oposições equivalentes são possíveis. Nesse lugar, temos linhas de oportunidade para improvisação.

Letreiro – Contato Improvisação 1972-1983

Nós estamos assistindo uma performance de contato improvisação, uma forma de movimento em dueto. Essa gravação faz uma varredura sobre os 11 anos de prática juntamente com Nancy Stark-Smith. Desde a sua primeira exposição à forma em que eu estava trabalhando quando ela era muito nova em 1972, através de momentos escolhidos de anos consecutivos performando comigo, Steve Paxton, e com outros.

Letreiro- 1976

Solos de Nancy por meio de movimentos experimentais jogando com a gravidade e com o chão, que não são, nesse trabalho, tomados como certos, algo dado, mas considerados como parceiros constantes. Ela não dirige ela mesma - ela começa a se

mover e deixa que as coisas aconteçam descobrindo caminhos para lidar com o *momentum* (ímpeto) e a gravidade.

Aqui Nancy e seu parceiro Kurt Siddall movem para seguir o ponto de contato na medida em que este se move, um foco básico para a improvisação deles. No jogo de mover e ser movido, os movimentos específicos são imprevisíveis mas eles ocorrem dentro de um campo normal (cognoscível) - da gravidade, da força centrífuga, apoio e dependência. O toque humano une as forças que atuam sobre o corpo com as sensações que elas provocam dentro do corpo. Essa interação torna possível manter todas as partes de ambos os corpos harmonizadas.

Letreiro – 1972

Eles não eram tão aventureiros quatro anos antes. Nessa primeira performance de contato improvisação, eles estavam acostumados a se mover pelo toque. Pela sensação desse caminho eles puderam trazer pontos obscuros da forma e de si mesmo e suas percepções. A performance que atraiu Nancy para essa forma foi um estudo de alta energia chamado “Magnesium”.

Letreiro “Magnesium” 1972

Esse era um grupo de “Oberlin College”. Eles investigavam a qualidade reflexiva do toque com o ímpeto (momentum), a queda, o rolamento, a colisão. Magnesium termina com cinco minutos onde as pessoas permanecem de pé, paradas para traçar uma grande distinção entre os movimentos que se dão estando de pé, parado. Estar de pé parado não é realmente parado. Equilibrar-se nas duas pernas demonstra para o corpo do bailarino que este se move contra a gravidade, sempre. Observando os ajustes constantes que o corpo faz para se manter de pé sem cair acalmando todo o estado, é uma meditação. Implica em assistir aos reflexos trabalhando, saber que esses reflexos são sutis e confiáveis, e não apenas medidas de emergência. Estar de pé parado tornou-se uma das nossas disciplinas, mantendo a mente atenta ao corpo no momento presente. Essa prática simples é a preparação para a complexa interação que vai se desenvolver com o parceiro, como com a prática de se arremessar e pegar, que demandavam respostas instantâneas, introduzindo nós mesmos à estados de

adrenalina. Primeiramente parecia haver somente duas opções: tentar seguir o fluxo da comunicação ou resistir a ele.

Cada dança é uma série de decisões pontuais e instantâneas. A pele suavemente está atenta aos pontos de contato: sinais dizem aos dançarinos onde eles estão, orientando-os então em relação ao parceiro e ao chão. Suas percepções vão se ampliando, eles estão sintonizados. Dentro de suas mentes, os muitos eventos do toque e as relações constantemente mutáveis se combinam em uma continuidade de corpos em movimento que cria uma lógica alcançada apenas no calor da dança. Uma lógica é tão segura quanto aquela encontrada quando se está de pé sozinho e assistindo a dança reflexa do esqueleto.

Maiores impulsos trazem novas áreas de risco. No sentido de desenvolver esses aspectos nós temos que ser capazes de sobreviver à isso. Este apoio demandado às partes inconscientes e reflexas do cérebro, é mais presente quando a mente consciente não está com medo. A calma obtida na experiência de estar de pé, é levada para a queda.

Há riscos. Um deles é tentar premeditar com o pensamento. O que o corpo pode fazer para sobreviver é muito mais rápido do que o pensamento. É útil treinar o reflexo para estender os membros ao invés de contraí-los durante uma queda. Essa queda é muito desorientante. Os braços de Nancy atuam para proteger suas costas e isso distribui o impacto por uma área maior, e ela não para de se mover. Isso ajuda a distribuir o impacto em um tempo ligeiramente maior. Ela não parece incomodada.

Letreiro – 1980

Voz de Nancy – espalhem-se, não se segure no chão, você pode se guiar para descer, a terra é maior do que você, meus braços estão coordenados com a descida...

FALL AFTER NEWTON - PART 2
A QUEDA DEPOIS DE NEWTON – PARTE 2

https://www.youtube.com/watch?v=_iGtJSxNUpI

Fazendo um breve exame no tempo, começamos com um primeiro dueto que eu dancei rapidamente com Nancy, dançando com abandono e confiança para entrar no Impulso (momentum). Parecia estranho e desorientante para ela mas ela estava preparada/disponível pra isso. Um ano depois, a sensação do movimento estava mais contínua, o fluxo de movimento mais longo. Nós tínhamos mais tempo pra sentir o que estava acontecendo. Enquanto estamos em contato nós atentamos aos nossos próprios reflexos que foram estimulados pelo movimento do outro. Nossos reflexos nos movem e isso impulsiona o outro a se mover. Esse ciclo de respostas motoras é continuo e estrutura a base desse diálogo. Quando a segurança física pode ser assumida em um nível mais instintivo, nós estávamos mais livres para jogar com o tempo e com as sutilezas do toque. Frases de movimento podiam ser estendidas indefinidamente até quando não precisávamos mais parar para averiguar qual era nossa situação em dado momento. Em 1978 nós estávamos testando o tempo (timing) do corpo por si mesmo por 6 anos, e começamos a buscar maneiras para mudar nossos padrões habituais. A utilização da música foi uma dessas maneiras. Para essa performance Collin Wolcott tocou incorporando sons aleatórios de nossos movimentos em sua percussão. Nós dançávamos seu ritmo e ele tocava no nosso. Por um período de extensos solos cada um de nós dois esperava o contato físico a qualquer momento. Nós esperávamos pelo momento de decisão para ser pego por nosso parceiro ou por nós mesmos. Ao longo dos anos os princípios fundamentais do nosso movimento permanecem o mesmo. À medida que o registro é expandido para o espaço esférico e o sistema muscular aprende a responder ao toque em qualquer superfície do corpo, qualquer parte pode ser ponto de apoio para alavanca e continuidade.

FALL AFTER NEWTON – PART 3
A QUEDA DEPOIS DE NEWTON – PARTE 3

https://www.youtube.com/watch?v=vMj3Coktu40

Nancy e eu dançamos com muitos outros parceiros com variados históricos e habilidades. Cada parceiro coloca seus próprios enigmas/jogos cinéticos através dos quais nós dançávamos, contribuindo com novos elementos ao corpo e a rede do Contato Improvisação. O foco principal do treino de contato é retornar aos sentidos. Não é somente o sentido do tato que deve ser ampliado mas todos os sentidos precisam se tornar elásticos o suficiente para navegarmos através do espaço esférico, para sustentar qualquer posição, qualquer mudança de velocidade. Parece que o que emergiu foram dois corpos agindo como se fossem um, dentro do domínio das forças físicas. Newton propôs ideias sobre as forças e suas interações. Para além disso, o contato improvisação lida com ideias ou imagens que são sensações primeiro, e só depois sentidas pela mente. Cada pessoa que já dançou Contato Improvisação ensinou suas variações para seus parceiros. Essa rede dissemina informações entre todos nós. Como membro da primeira geração que estudou contato improvisação, Nancy não só aprendeu como também ajudou a defini-lo pela direção a que seu treinamento a levou. Quando ela começou ninguém sabia que tipo de corpo resultaria dessa prática nem quais propriedades seriam desenvolvidas. Nós vimos o primeiro evento de CI que Nancy viu, *Magnesium*. Essa peça deixou uma impressão sobre ela, em termos do que já se alterou no desenvolvimento da forma de dueto. Nós pudemos ver as mudanças físicas de Nancy nos anos de seu estudo e o desenvolvimento de seu estilo de performance. Vendo principalmente as apresentações das performances, nós vimos pouco do trabalho diário mas vimos os fóruns públicos em que o CI ficou amplamente definido. Olhando o desenvolvimento de Nancy ao longo de 11 anos, podemos ver um fio da tessitura fisicamente rigorosa do CI. Um aspecto importante do CI é o prazer de mover e o prazer de dançar com alguém de uma maneira muito espontânea. Isso acontece numa estrutura de trabalho que considera o corpo em toda variedade como foco primário de interesse. Com isso, a dança pode ser refinada à relações cada vez mais precisas com as forças físicas.

ANEXO 2

TRANSCRIÇÃO TRADUZIDA DOS VÍDEOS DE STEVE PAXTON
(Do inglês para portugês)

STEVE PAXTON
Contact Improvisation 1972 - MAGNESIUM
(https://www.youtube.com/watch?v=9FeSDsmIeHA)

E estou investigando a passagem de cima para baixo -

Eu olho para a distância da passagem da pequena dança, decorrente de ficar de pé parado, às quedas de quando faço a conexão entre duas largas pisadas para mergulhos de um ponto alto de outros corpos. O ato de cair vem incluir uma habilidade de adaptação à variedade de distâncias, posições e direções intuindo qual parte do meu corpo irá pegar a primeira superfície de contato. A primeira parte do corpo que toca o chão, eu posso usar como alavanca. Ao estender essa parte eu posso unificar membros e tronco para preparar uma sequência que transmitirá suavemente meu peso e impulsos acumulados na direção do chão.

Dentro da breve liberdade da queda, meu corpo pode converter um acidente repentino em uma descida controlada.

O resultado de tantas mudanças de direção espacial e cinestésica num tempo curto, me fizeram entender o espaço como esférico. A esfera é uma imagem acumulada de vários sentidos que juntas são vistas como uma. Como se olhar rapidamente em todas as direções me desse a imagem do que seria ter uma superficie visual por todo o meu corpo no lugar da pele. Mas a pele é a maior fonte para a imagem porque funciona em todas as direções de uma só vez. Se pudéssemos desligar a pele perceberíamos isso muito mais. Mas a pele funciona na maior parte do tempo no piloto automático. A consciência é alertada se um estímulo não usual surge na superfície do corpo. Mas eu não percebo o toque das minhas roupas ou meu peso sobre a cadeira na maior parte do tempo. No CI, de todo modo, eu sinto como se tivesse sendo pendurado pela minha pele e confiando nessa informação para me proteger, para me dar um retorno sobre os

dados com os quais estou respondendo. Nós estamos vendo um material de 1972 de um ensaio para a primeira performance de CI na galeria John Webber. Era um dia quente e úmido em nova York mas todo mundo parecia feliz. O que se pode aprender ao pegar um corpo arremessado? A importância do tempo; de que existe uma coisa com a preparação adequada; a diferença que faz o entendimento com a mente e o entendimento com o corpo. O impulso pode ser prolongado e utilizado uma vez que o impacto inicial é absorvido ou desviado. O que parece uma justaposição impossível de uma mulher pequena pegar um homem grande tem muitas possibilidades, a maioria destas pegadas direcionam-se ao chão. Mas isso é razoável poque tentar parar ou segurar muito peso é perigoso. A ideia é descobrir o que é mais simples de fazer. Em um estado de confiança do corpo e da terra, nós acreditamos que podemos aprender a lidar com as forças envolvidas nas interações físicas entre duas pessoas que permitem, cada uma delas, a liberdade de improvisar. O primeiro instante de qualquer queda é crucial, naquele momento a função de cada um deve ser preparada mas se a preparação não é feita no primeiro momento, a queda ocorre sem a orientação de quem cai. O que o corpo pode fazer para estar seguro?

O compromisso é algo que quando não acontece é uma barreira entre eu e uma circunstância do meu corpo. A memória de julgamentos passados me informam que pré julgamentos não são um meio seguro. Aquela memória não pode agir conscientemente porque na velocidade eu não consigo elaborar um jeito de me manter seguro. Se o pensamento é muito lento, parece ser útil estar em um estado de mente aberto.

Eu me lembro quando decidi aprender habilidades da queda, isso tem memórias musculares por vir. Eu imaginei que minhas chances de sobrevivência eram melhores com essas habilidades do que sem elas, uma avaliação de coisas por vir. Nesse sentido pré conceito e memória desempenham um papel no que está acontecendo agora. Adultos e crianças caem na mesma velocidade embora adultos sejam mais passíveis de se machucarem porque sua massa é maior em proporção a sua força estrutural. É possivel desenvolver respostas para lidar com isso de forma segura, com rolamentos para o chão ou pousos por toda a superficie do corpo que possam dissolver o impacto da descida sobre a maior parte da musculatura possível (e não sobre a estrutura óssea), isso é tão útil ao CI assim como nas artes marciais no Japão. Eu estou preocupado com as possibilidades de direcionar o instante da queda na colisão com o chão ou com o parceiro. Um corpo pode aguentar por décadas, eu não quero ter lesões nas

articulações, por outro lado, não devemos focar na degeneração ou na ruína. Não se pode excluir o medo. Quedas eficientes tem a tendência de se transformar em deslizamentos, rolamentos, convertendo a verticalidade em deslocamentos horizontais. Eu posso encontrar no último minuto uma alavanca em meu parceiro que me possibilite pousar sobre meus pés. Minha escuta deve ser guiada para que eu espirale em volta do corpo do meu parceiro. Portanto, uma queda que começa no caminho descendente pode ser direcionada para um movimento circular que orbite em torno do meu parceiro e, finalmente, esse instante utilizado sirva para ajudar a recobrar em uma pegada. Energia contraída ou tensões dominam a sensação sobre os movimentos sutis e então a gravidade é mascarada. Relaxar é quase correto mas afrouxar é errado. Ao explorar a pequena dança do alinhamento do esqueleto enquanto se está de pé, eu percebo quedas sutis das partes do esqueleto. Uma coisa é clara, eu tenho pequenas memórias musculares ou mentais do que já dancei. Os movimentos que meu corpo faz quando eu improviso não são registrados conscientemente e eu não posso reconstituí-los. Sinto-me transparente na ação, fazendo com que apenas um pouco desses movimentos fique e que não sobre quase nada.