

© 2015 Martins Editora Livraria Ltda., São Paulo, para a presente edição.

© L'Harmattan, 2011

5-7 rue de l'Ecole Polytechnique, 75005 Paris, France.

Esta obra foi originalmente publicada em francês sob o título

Penser et mouvoir: une rencontre entre danse et philosophie.

Publisher *Evandro Mendonça Martins Fontes*

Coordenação editorial *Vanessa Faleck*

Produção editorial *Susana Leal*

Diagramação *Megaarte Design*

Preparação *Luciana Lima*

Revisão *Renata Sangeon*

Juliana Amato

Andréa Vidal

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bardet, Marie

A filosofia da dança : um encontro entre dança e filosofia /

Marie Bardet ; tradução Regina Schöpke, Mauro Baladi. – São Paulo :
Martins Fontes - selo Martins, 2014.

Título original: *Penser et mouvoir : une rencontre entre
danse et philosophie.*

Bibliografia.

ISBN 978-85-8063-179-1

1. Dança - Filosofia I. Título.

14-11380

CDD-792.801

Índices para catálogo sistemático:

1. Dança e filosofia : Artes 792.801

Todos os direitos desta edição reservados à

Martins Editora Livraria Ltda.

Av. Dr. Arnaldo, 2076

01255-000 São Paulo SP Brasil

Tel.: (11) 3116 0000

info@emartinsfontes.com.br

www.martinsfontes-selomartins.com.br

ISBN 978-85-



8 788580

Andar

As modificações que nós queríamos realizar concerniam à procura do espaço, do tempo e da massa graças aos sentidos utilizados em um modo de percepção periférico: o espaço torna-se esférico, o tempo é o presente, a massa é uma orientação variável voltada para a gravidade.

Steve Paxton

*"Élaboration de techniques intérieures",
Contact Quaterly, 1993, (p. 61-6). Citado por Véronique
Fabbri, "Langage, sens et contact dans l'improvisation
dansée", in Anne Boissière e Catherine Kintzler (dir.),*

Approche philosophique du geste dansé.

De l'improvisation à la performance

[Abordagem filosófica do gesto dançado.

Da improvisação à performance],

Presses Univ. Septentrion, 2006, p. 87.

A planta dos pés é quase sempre o lugar do contato com a terra. Estender o pé, a pele da planta do pé é o lugar de todas as variações das qualidades de apoios e das direções. Sentir as direções abertas a cada passo.

Andar "normalmente", primeiro apoiando o calcanhar, em uma conexão imediata com o solo; o andar clássico, leve e silencioso, tende a incentivar a marcha pela ponta do pé. Mudanças que entram pelo andar, pelos pés que se colocam sobre o solo e colocam a questão do comum da arte.

Caminha-se... Caminhando, hibridizam-se o andar da rua, o andar em um estúdio, o andar no palco. Intrusão de anônimo e de singularidade do modo de andar, que se reconhece pelos passos nas escadas: ao mesmo tempo comum e singular.

Entrar no tablado e caminhar, estender o fio entre o andar cotidiano e o movimento dançado: muitas vezes o olhar é determinante no desenvolvimento daquilo que se torna um terreno de jogo entre tensão da representação e distensão do gesto

cotidiano, do corpo cotidiano. É que a conexão entre olhar e marcha se faz habitualmente na direção para a qual nos dirigimos; essa marcha transposta para o palco ou ao menos em público desliga mais facilmente talvez essa conexão direcional, intencional, em uma atenção sensível na qual o olhar, assim como a marcha, é menos unidirecional que expansivo¹. Fazer como se eu pudesse a todo momento ir e olhar em não importa qual – outra – direção. Expansão periférica do olhar e da marcha por minha atenção aberta sobre os apoios e os rearranjos corporais gravitários. Eu caminho e abro minha atenção aos apoios, consciência sensível que se amplia passando pelo interstício desse detalhe.

Eu ando no presente, deixo meus pés deslizarem sobre o arredondado espesso da terra, a imaginação é sensação na dança. A marcha sublinha, diferentemente da corrida ou do salto que fingem lhe escapar, a continuidade de minha relação gravitária; existe sempre uma parte de meu corpo em contato com o solo, sem ter de bater calcanhares, pelo simples estender do pé. O deslizar como experimentação de uma continuidade da sensibilidade da relação gravitária. O simples deslizar, o deslizar dos pés que andam, em que a cada passo se reorganiza todo o esqueleto, atualiza esse afastamento de uma torção gravitária-levitária. A cada passo um deslocamento, do centro de gravidade, depois o comprometimento de toda a minha

1. “Concretamente, esse esquema postural se organiza, essencialmente, em torno da relação com o solo pela funcionalidade do pé e de seus diferentes captadores de pressão, do olhar (particularmente, o olhar periférico) e do ouvido interno”. Hubert Godard e Patricia Kuypers, “Des trous noirs. Entretien avec Hubert Godard”, *Revue Nouvelles de Danse*, n. 53, Bruxelas, 2006, p. 70.

massa com a massa da terra, cada passo entremistura pés e poeira, que em um sulco descola seu encontro fecundo para uma légua dali.

Um passo de lado, o gesto inaugural do *L'an 01* [Ano 01]: algumas pessoas, dando um passo de lado, levando um pedaço do mundo com elas, “tiram a mesa ao partirem”, porque seu peso está plenamente engajado na realidade presente. Não um recuo, mas um deslocamento, um descentramento do jogo, articulado entre o centro de gravidade e os centros do mundo.

O passo é bem mais o intervalo que o ponto, a relação gravitária se abre à continuidade do tempo em uma marcha que não termina com ele, em um passo que jamais termina; o pé se levantando já projeta sua trajetória em direção ao solo, onde ele pousa ao mesmo tempo que o outro pé levanta o calcanhar. Indivisibilidade de um passo, e de toda uma caminhada, de “alguns segundos, ou alguns dias, alguns meses, alguns anos: pouco importa”²; isso acontece ao se caminhar.

E o filósofo de Königsberg caminha no fundo do palco, como a questão renovada sobre o laço íntimo entre os conceitos e nossos pés em marcha, filosofia em curso.

Caminhar é um rasto que abre um terreno compartilhado, é o movimento comum, banal, comum, a partilhar, comum, a vários.

2. *L'an 01* [O ano 01], filme dirigido por Jacques Doillon, Gébé, Alain Resnais e Jean Rouch, UZ Production, 1973.

3. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* [O pensamento e o movente], V. Paris, PUF, 1998, p. 159. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

O andar em comum?

Proxy, 6 de julho de 1962, Judson Church, Nova York.

E eles caminham. Steve Paxton se dará conta retrospectivamente da importância capital que tem para ele, na época, a caminhada. Ela contém toda uma gama de movimentos estranhos à dança, assim como uma ausência de hierarquia e uma atitude cênica ao mesmo tempo descontraída e cheia de autoridade. Ela se torna o *leitmotiv* da abordagem democrática de Steve Paxton, porque todo mundo caminha, mesmo os bailarinos quando não estão “em cena”. A caminhada tece alguns laços de empatia entre bailarinos e espectadores, oferece o compartilhamento de uma experiência aberta às particularidades e aos estilos pessoais. Não existe uma maneira única de andar, não uma única maneira que seja correta⁴.

Desde 1961, Steve Paxton apresenta *Proxy* – que fará em seguida parte do primeiro concerto do Judson Dance Theater⁵ –, em que são incluídos alguns momentos de

4. Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance* [Terpsicore de tênis. Dança pós-moderna], ed. Chiron, Paris, 2002, p. 108.

5. Coletivo de dançarinos, dançarinas e coreógrafos que, de 1962 a 1964, se reúnem – em uma antiga igreja, daí o seu nome – na sequência de uma oficina realizada em comum com Dunn, e que fazem pesquisas e algumas apresentações (“concertos”) nas quais cada um propõe seu trabalho e participa das proposições de outros. O trabalho de estudo histórico mais reconhecido sobre esse coletivo e sobre o do Grand Union (1970-6) é o de Sally Banes, citado aqui pela qualidade, pela acuidade de sua leitura histórica e conceitual, e pelo retrabalho da visão mais conhecida a partir da qual se lê e se re-cria este período, tanto na academia quanto no mundo da dança.

caminhada simples, enquanto movimento não especialista, comum. Incluir o andar cotidiano na dança é querer questionar aquilo que transforma a dança de uma especialização, um virtuosismo, em um compartilhamento de experiência sensível: o andar. Por uma empatia sinestésica, os espectadores sentem uma comunhão de movimentos possível e se deslocam conjuntamente, se afastam daquilo que Paxton criticava em outros espetáculos de dança, até nos de Cunningham: “Os espectadores correm o risco de sair dos espetáculos com a impressão de que os seus próprios movimentos não geram nenhum interesse”. Esse questionamento da relação entre a própria mobilidade dos espectadores e a da dança exige naquele momento, para aquela geração, assim como em outros momentos, o projeto de um deslocamento radical do estatuto do movimento dançado. Não talvez caminhar no lugar dos outros, fazer como se todo o mundo se reconhecesse uniformemente nesse caminhar, mas deixar sentir que o seu lugar poderia ser o do outro, e inversamente. Nem imitação, nem distância, mas uma empatia dos lugares que rodam.

Os lugares que rodam: nesse sentido, a inclusão do andar participa de um projeto anunciado de desierarquização da dança, uma busca que a anima sempre mais por seus questionamentos – precisamos dizer logo de início – do que por suas soluções. Descobrir então, incessantemente,

seu modo de andar próprio na caminhada. Esse problema da hierarquia se apresenta para Paxton em seu trabalho dentro da companhia de Cunningham, conforme relata Banes:

Steve Paxton critica igualmente a hierarquia da companhia, que segundo ele influi sobre as apresentações e os ensaios. Parece-lhe que os inícios da *modern dance* – o trabalho de Isadora Duncan, depois a análise do movimento de Rudolf Laban – prometiam liberdade e igualitarismo⁶.

Esse ideal de igualitarismo e de liberdade, as duas faces de um projeto dito democrático, ressurgem singularmente pela caminhada. Mas quais ações, quais realidades, quais gestos e quais limites habitam esse anúncio de não virtuosismo? O andar é cotidiano, certamente, no sentido de que constitui a ação cotidiana de todo mundo, aproximando-se de espectadores que não se sentem postos a distância do movimento dançado, ainda mais quando existem alguns não bailarinos no palco. Mas, ao mesmo tempo, no caso de uma dança, o trabalho sensível modifica certamente a percepção de sua marcha; talvez se trate de uma diferença na atenção dada ao movimento, mais do que uma tecnicidade ou um virtuosismo, valor então rejeitado como constitutivo da dança. Anunciada explicitamente no *No Manifest*, de Yvonne Rainer, também ela membro do Judson Dance Theater, em 1965, a recusa do virtuosismo

6. Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 107.

constitui um dos numerosos aspectos desse movimento dito de democratização:

NÃO ao grande espetáculo não ao virtuosismo não às transformações e à magia e ao fazer de conta não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela não ao heroico não ao anti-heroico não às quinquilharias visuais não à implicação do executante ou do espectador não ao estilo não ao *kitsch* não à sedução do espectador pelas astúcias do dançarino não à excentricidade não ao fato de comover ou de ser comovido⁷.

Essa recusa de um virtuosismo não é sinônimo de supressão do trabalho próprio da dança, mas uma busca por deslocá-la de um virtuosismo a uma atenção particular, ou, ao menos – para retomar os termos de Isabelle Ginot –, deslocá-la de “um corpo todo poderoso” para um “corpo competente”⁸. Essa não especialização virtuosística no trabalho, sem, no entanto, que ela recaia em uma pura expressão de si à qual faria acreditar na dicotomia clássica entre técnica e expressão de si, indica antes um trabalho atento, particularmente à relação gravitária, ao contato com o solo. Tal atenção não é um virtuosismo técnico, mas um esforço particular de atenção, preciso, em um ponto que imediatamente irradia em uma multiplicidade. Fazer a experiência concreta da realidade, em um ponto situado,

7. Citado em *ibidem*, p. 90.

8. Isabelle Ginot, “Une ‘structure démocratique instable’”, (p. 112-8), em *Mobiles 1: Danse e utopie* [Móviles 1: Dança e utopia], op. cit., p. 115.

mais do que buscar uma visão geral explicativa, perita, por meio dos gestos “simples”.

Então, o não virtuosismo tenderia a se desfazer do lugar do especialista, do perito: de uma ignorância? Em ecos com os escritos de Rancière, o método do ignorante não é uma falta de trabalho e requer, ao contrário, um esforço particular. *O mestre ignorante*⁹, que não tem o virtuosismo do conhecimento nem a perícia da explicação, é actante: ensinar aquilo que ele mesmo não sabe exige um esforço voltado para a atenção. Essa não perícia atravessa a obra de Rancière, sua *filosofia deslocada*, da *Noite dos proletários até Nas bordas do político*¹⁰ ou ao *Espectador emancipado*¹¹. Assim se convidaria a um deslocamento profundo, deslocamento, dessa vez, da filosofia, movimento que se afasta da perícia do Este Aqui, do Expert, para ir para não importa qual, não importa onde, desde que se trace um círculo no chão. Coreografia de um não virtuosismo:

Pode-se partir de não importa onde. Basta saber traçar um círculo no qual a gente isole o “alguma coisa” com o que relacionar todo o resto, transformando o círculo em espiral. Esse círculo se opõe à cadeia. A figura intelectual da opressão é a da corrente infinita: para agir, é

9. Jacques Rancière, *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* [O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual], (1987), ed. 10/18, Paris, 2001. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

10. Idem, *Aux bords du politique* [Nas bordas do político], ed. La Fabrique, Paris, 1998.

11. Idem, *Le spectateur émancipé*, ed. La Fabrique, Paris, 2008. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

preciso compreender; para compreender, é preciso entender toda a cadeia das razões; mas como a cadeia é infinita, jamais se termina de estendê-la. [...] Traçar um círculo é transgredir o princípio da cadeia: podem-se pegar alguns fragmentos de discursos, alguns pequenos pedaços de saberes que se verificaram, traçar seu círculo inicial e se pôr a caminho com sua pequena máquina¹².

Isso não é uma perícia; é um trabalho de verificação, um ato, e esse ato consiste singularmente em traçar um círculo no chão que se abre em espiral; não que se fecha e cerca um interior, mas um círculo que delinea uma situação a partir da qual, fazendo a experiência dessa linha, seja possível percorrê-la, apanhar um pedaço do real nessa espiral. O movimento em círculo que se torna espiral não será para a dança o movimento no qual minha ancoragem é engajamento de minha massa com a da terra, em uma relação de expansão, na qual meu centro de gravidade é experiência engajada no mundo? É “pôr-se a caminho com sua pequena máquina”; procedimento maquínico beckettiano; estranho eco paradoxal sem nenhuma dúvida com as pequenas máquinas deleuzo-guattarianas. Paradoxo que, talvez, revela uma inquietude comum, que não identifica nem os projetos, nem as teorias, nem as práticas filosóficas, mas a inquietude de partida: uma desierarquização da excelência do especialista.

12. Idem, “La méthode de l'égalité”, (p. 507-23), in Laurence Cornu e Patrice Vermeren, *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière* [A filosofia deslocada. Em torno de Jacques Rancière], ed. Horlieu, Lyon, 2006, p. 515-6.

Em que sentido agora essas peças dançadas serão comuns? Pelos movimentos ordinários, particularmente o andar, como reunião do anonimato e da singularidade de cada modo de andar, ou ainda por sua singularidade de reunir às vezes alguns não bailarinos, alguns amadores. A dança perdia então seu estatuto de tecnicidade, de virtuosismo, para revelar outro compartilhamento. “Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay e Lucinda Childs, entre outros, compartilhavam a ideia de que uma atividade simples, não modificada ritmicamente, poderia ter um valor estético intrínseco.¹³” Resta ver como essa cotidianidade e sua análise tendem às vezes a fazer interpretar esses modos de andar como uma luta contra a artificialidade do palco, alimentando o imaginário de uma realidade mais autêntica, mais natural posta no palco ou em outros espaços. Ora, parece que não se trata em nenhum caso disso, o deslocamento existe posto que a ação se realiza no palco e extrai disso uma força poética. Paralelamente, o que faria de uma ação, incluindo a do caminhar de qualquer um na rua, um gesto natural? Quais hábitos culturais constroem a maneira de andar, quais artificialidades animam os deslocamentos, quais artifícios constituem os calçados, impedindo, à primeira vista, de pensar o andar cotidiano como natural e de opô-lo nisso ao palco? Mais do que se situar em um debate estéril sobre a dicotomia entre natural e cultural ou

13. Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 110.

artificial, são as dinâmicas cruzadas entre a arte e a vida que forçam a repensar essas experiências, compartilhamentos e distribuições dos lugares.

A dança encontra no questionamento permanente do limite entre arte e não arte uma aposta forte, no sentido de que, além da luta permanente pela afirmação de seu estatuto de arte, ela participa assim da renegociação em curso que opera no *regime estético das artes*. O não virtuosismo e a cotidianidade do andar incluso na arte participam, para Rancière, desse deslocamento próprio do regime estético das artes, no qual a estética não remete mais ao juízo estético, mas a uma *aisthesis*, ou seja, uma relação sensível ao compartilhamento em funcionamento na arte¹⁴. Libera-se, assim, aquilo que Rancière chama de uma “arte no singular”, que:

[...] desliga essa arte de toda regra específica, de toda hierarquia dos sujeitos, dos gêneros e das artes. Mas ela faz isso fazendo voar em estilhaços a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer a arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ela afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Ela funda ao mesmo tempo a autonomia da arte e a identidade

14. “[...] em ‘estética’ eu entendo *aisthesis*: uma maneira de ser afetado por um objeto, um ato, uma representação, uma maneira de habitar o sensível”, Jacques Rancière, “Histoire des mots, mots de l’histoire”, conversa com Martyne Perrot e Martin de la Soudière, *Revue Communications*, n. 58, *L’écriture des sciences de l’homme* [A escrita das ciências do homem], Le Seuil, 1994, p. 89.

de suas formas com aquelas pelas quais a própria vida se forma¹⁵.

As transformações conjuntas nos terrenos da representação e do sensível se redistribuem entre a dualidade que separa arte e vida em transbordamentos transversais, assumindo incessantemente, ao sair das ordens definitivas, o risco permanente e paradoxal de sua evanescência grosseira.

A dança como lugar de um compartilhamento no nível do sensível que é a relação gravitária – lá onde estético e político se imbricam com a abstração e a elevação na metáfora leve da dançarina – é aquilo que Hubert Godard identifica entre os dançarinos e com os espectadores, nos seguintes termos:

[...] no corpo do dançarino, em sua relação com os outros dançarinos, representa-se uma aventura política (a divisão do território). Uma “nova distribuição de cartas” do espaço e das tensões que o habitam vai interrogar os espaços e as tensões próprias dos espectadores. É a natureza desse transporte que organiza a percepção do espectador¹⁶.

15. Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique* [A partilha do sensível], ed. La Fabrique, 2000, p. 33. São Paulo: Editora 34, 2009. 2. ed.

16. Hubert Godard, “*Le geste et sa perception*”, op. cit., p. 224.

É a interrogação da partilha da dança e de seus gestos com seu contexto. Inserir-se na tensão das binaridades e torcê-las seria a ação da *partilha do sensível*. Nesse sentido é um ato, não um puro decalque topológico, mas uma ação, um ato, um traçado que toma a medida do afastamento, da partilha transversal, em que se representa ao mesmo tempo um fazer e um sentir.

“Restava a descoberta, entre nós e eles, o lá: *topos*. Quando eu digo: entre, não quero evocar uma barreira, mas, ao contrário, que nós tenhamos ao menos, em comum, *topos*, a área de permanência, fora.¹⁷”

Sempre com o risco de sua desapareição, essa junção primordial situa a dança entre o fazer e o sentir, mais do que em uma ruptura das formas. Essa atenção sensível à gravidade força a pensar, a experimentar essa partilha que trabalha no cerne a repartição das representações e dos atos, em uma partilha do comum.

Se falamos então de democracia para esses corpos e essas danças, trata-se profundamente de uma efetuação da desierarquização nesse projeto anunciado como democrático. Existe, nessas ações comuns adotadas na dança, como o andar, um deslocamento em diversos sentidos, uma passagem que se cumpre, uma partilha, como “comunidade da partilha, no duplo sentido do termo: pertinência ao mesmo mundo que não pode se dizer senão na polêmica, reunião que não pode ser feita senão no combate”, e essa

17. Fernand Deligny, *Les enfants et le silence* [As crianças e o silêncio], ed. Galilée, Paris, 1980, p. 62.

“comunidade da partilha [...] é [...] a democracia”¹⁸? Apresenta-se a questão do *quê*: o que é que toma parte na dança? Qual gesto? Qual corpo? Além disso, se a inclusão do andar se faz singularmente em alguns modos de andar coletivos, será que isso não é o sinal de que se reapresenta através dela a cada vez a questão de uma repartição coletiva dos pesos, de uma repartição da massa no corpo, entre os corpos, e em sua relação gravitária?

Andamentos coletivos*

A inclusão do movimento cotidiano do andar sobre um tablado de dança não é anódina, mas também não é unívoca: ela assume sentidos diversos segundo os contextos¹⁹. A questão da relação entre a arte e a vida, a de projetos coletivos para a arte e para a dança inervam sua constituição e suas manifestações artísticas. Mas isso não seria, como entende Rancière, porque a própria classificação de modernidade “mistura a compreensão das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva”²⁰? Não se torna a apresentar, pelo gesto do andar, a questão do coletivo para a dança? Nas *re-citações* atuais

18. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 92.

* O título original, “Dé-marches collectives”, faz um jogo de palavras. [N. T.]

19. Cf. Gérard Mayen, *De marche en danse, dans la pièce Déroutes* de Mathilde Monnier [Do andar na dança], ed. l’Harmattan, Paris, 2005.

20. Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, op. cit., p. 37.

desse momento de radicalidade dos anos 1960 na dança, é interessante ver como as questões do coletivo, do gesto não especializado e do “*que faz a dança?*” são, como em toda citação, parcialmente trazidas à luz e parcialmente tornadas opacas. Não um programa, mas um paradoxo: o da memória que reivindica nomes próprios para uma procura, um gesto, que gostariam, em parte, momentaneamente, e de certo não totalmente, de fazer desaparecer.

Assim, aquilo que assinala para Banes o “triunfo do andar” na dança de Paxton são justamente duas peças para grandes grupos.

Em *Satisfyin Lover*, de 1967²¹, que reúne alguns não bailarinos, “um grande grupo de participantes (de trinta a oitenta e quatro) evolui segundo uma partitura escrita. Eles atravessam o espaço caminhando de corredor a jardim, interrompendo-se às vezes para se manterem imóveis ou para se sentarem”²². E em *State*, de 1968, “um grande grupo que caminha: os quarenta e dois participantes avançam até o centro do espaço e depois se imobilizam, reagrupando-se ao acaso ou dispersando-se sobre o tablado”²³.

O caráter coletivo dessas experiências de andar insiste sobre a repartição dos gestos que fazem a dança, na junção do artístico e do político. A experiência coletiva de

21. Esta peça foi reencenada pelo Quatuor Knust em 1996 em Paris, do mesmo modo que “*Continuous Project-Altered Daily*” (1970), de Yvonne Ainer.

22. Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 108.

23. *Ibidem*, p. 109.

inclusão do andar na dança pode ser entendida como certo deslocamento sobre o terreno do sensível, no sentido da relação gravitária como sensível e como compartilhamento de um comum. A *partilha do sensível* entre algumas “esferas da experiência coletiva” é o lugar de encontro entre arte e política, não no sentido de uma aplicação, nem de uma ilustração, mas de uma partilha (no duplo sentido) da sensibilidade, e das produções sensíveis, dos atos e das palavras, que caracteriza para Rancière o “regime estético das artes” e que substitui, em sua análise, a categoria de modernidade.

Chamo de partilha do sensível esse sistema de evidências sensíveis que deixa ver ao mesmo tempo a existência de um comum e os recortes que nele definem os lugares e as participações respectivas. [...] A partilha do sensível faz ver que pode existir participação no comum em função daquilo que ele faz, do tempo e do espaço nos quais essa atividade se exerce. [...] Isso define o fato de ser ou não visível em um espaço comum, dotado de uma palavra comum etc.²⁴

Leaning duet, 18 de abril de 1970, 80 Wooster Street, Nova York.

Com Trisha Brown, Jared Bark, Carmen Beuchat, Ben Dolphin, Caroline Gooden, Richard Nonas, Patsy Norwell, Lincoln Scott, Kei Takei e um Desconhecido.

24. Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, op. cit., p. 12-3.

O ano de 1970 é o ano de fundação do Grand Union, e esse 18 de abril é o dia em que se apresenta a performance *Man Walking Down the Side of Building*. É interessante observar que se guardou mais como proposição de Trisha Brown esta última ação de um homem caminhando descendo a fachada de um imóvel do que os duos caminhando na rua segurando um ao outro pela mão, com os braços estendidos, deixando-se cair cada um de um lado e encontrando o ponto de equilíbrio, o que lhes permite avançar pé contra pé. A ação é certamente mais impressionante, e o lugar desconcertante, mas talvez seja preciso ver igualmente que é uma ação individual, enquanto no mesmo dia dez bailarinos efetuavam, no mesmo local, no mesmo espírito, uma peça coletiva, fundamentada na interação entre duas pessoas. Do coletivo para esses artistas, o filtro da história às vezes parece não ter deixado passar senão o mais extraordinário, no mesmo momento em que a dança questionava fortemente o virtuosismo e as trajetórias individuais enquanto elas eram essencialmente coletivas. Na virada crucial dos anos 1960-70, *Leaning Duet* reúne diversos traços característicos das pesquisas do decênio que acabava de se encerrar: deslocamento do lugar, do teatro ou do estúdio para a rua, interesse pelo processo, mais do que por um resultado, um trabalho sobre o peso e, enfim, uma experimentação coletiva.

É muito claro que a partilha do peso acarreta uma partilha do ritmo, que, para manter o equilíbrio entre os dois corpos agarrados por uma mão, com os braços estendidos,

e que avançam um pé contra o outro a cada passo, é preciso pôr o pé no mesmo momento. Na relação gravitária sobre um solo comum, abre-se a temporalidade comum sempre a ser ajustada, uma continuidade se diferenciando. É uma experiência, um jogo, os equilibristas riem, eles têm uma senha, mas riem de seu fracasso.

O anonimato de *quem* caminha na rua. Existe mesmo um desconhecido, que se manteve desconhecido entre todos aqueles que, em seguida, tiveram seu *renome* na dança, exemplarmente Trisha Brown. Mas qual anonimato se representava, então, longe dos palcos, andando na rua? O caráter coletivo da inclusão do andar na dança sublinha singularmente a articulação entre político e estético no campo do sensível.

Outro caminhante, em um cenário totalmente diferente apresentado por Rancière, entra aqui em eco: o marceneiro Gauny. “Assim, um dos itens essenciais de seu orçamento seria o dos calçados: o emancipado é um homem que caminha sem cessar, circula e conversa, faz circular o sentido e transmite o movimento da emancipação.”²⁵

Se os tênis constituíram o caráter distintivo dessa dança “democrática” dos anos 1960-70 para Sally Banes²⁶, que explica a passagem das sapatilhas da dança clássica aos pés nus da *modern dance*, aos tênis da *post modern dance* – essa variação na maneira de se calçar talvez seja a

25. Idem, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 94.

26. Sua obra de 1980 intitula-se justamente *Terpsichore in sneakers*.

imagem residual de mais alta pertinência da distinção de categoria que Banes efetua entre moderno e pós-moderno. O pé cotidiano, *pedestrian*, em inglês – diz-se *callejero* em espanhol, e nisso se encontra a rua (*calle*) –, constitui um lugar de deslocamento fundamental. O pé, em uma caminhada de tênis, cotidiana, da rua, assume o encargo da relação gravitária, em uma partilha com as poeiras do chão e nos territórios do visível. O andar é, nesse sentido, um *movimento comum*, ao mesmo tempo “banal” e que traça linhas de divisão rerepresentando, sem resolvê-las, as questões das repartições das funções no comum. Anda-se.

Anonimato do corpo que anda e que, no entanto, tem seu modo singular de andar. Longe de uma homogeneização, as corporeidades delineadas pelo andar na dança têm a singularidade do modo de andar de cada um(a) e de todo mundo? Andar “como todo mundo”, não em uma identificação nem em uma imitação como “no lugar do caminhante médio”, mas andar, como cada um anda, no sentido de que cada um pode estar no lugar do caminhante. O *como* não é nem imitativo (encontrar o andar que se pareça, idêntico, com o padrão do andar), nem representativo (andar para os outros, no lugar dos outros, andar normal que representa o andar para todos); ele é o *como* da distribuição dos lugares, como cada um(a) poderia andar, um “não importa quem” ao mesmo tempo singular e comum.

Comum e singular, a crítica Jill Johnston o afirma como transformação das corporeidades da dança, com força

de imagens após ter visto *Satisfyin Lover*, a peça de caminhada grupal de Paxton:

[...] a incrível diversidade dos corpos, todos os bons velhos corpos de nossas boas velhas vidas... atravessando um depois do outro o ginásio, caminhando, vestidos com suas boas velhas roupas. Alguns gordos, alguns magros, alguns medianos, alguns frágeis um tanto fatigados, alguns altos retos como um I, algumas pernas arqueadas e joelhos cambaios, alguns desajeitados, alguns elegantes, alguns brutos, alguns delicados, algumas grávidas, alguns na pré-puberdade, e dispenso o resto, todas as posições possíveis em toda a gama imaginável – dito de outro modo, você e eu no estado mais cotidiano, mais ordinário, mais “não estou nem aí” quanto ao esplendor postural²⁷.

Um caminhar coletivo confere um movimento em comum em que *não importa qual corpo* resolve o caso, e, como diz Johnston, poderia ser “você e eu”. Tal seria um dos deslocamentos singulares dessa dança: a implicação do espectador nesse movimento comum, menos por sua participação na peça do que pelo deslocamento de uma linha estabelecida pelo virtuosismo que fixava uma linha divisória clara entre aqueles que tomam parte na dança e aqueles que não tomam parte. Não se trata em nenhum caso de

27. Jill Johnston, “Paxton’s People”, revista *Village Voice*, 4 de abril de 1968; reproduzido em Jill Johnston, *Marmalade Me*, ed. Dutton, Nova York, 1971, p. 135-7, citado em francês em Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 108.

dizer que todos os movimentos de dança devam, a partir daí, ser, por direito, executáveis universalmente por todos, como um imperativo categórico, mas de notar o deslocamento de uma linha divisória forte, que atravessa o próprio gesto, entre os lugares, os corpos, os movimentos dizíveis ou visíveis, força de ação do “não importa qual” mais do que força de simples declaração do “todo mundo”, do Uno.

Um Uno que não é mais aquele da incorporação coletiva, mas da igualdade de não importa qual um a não importa qual outro. A característica da igualdade, com efeito, é menos de unificar do que de desclassificar, desfazer a naturalidade suposta das ordens para substituí-la pelas figuras polêmicas da divisão²⁸.

Alguns gestos desclassificados, mais que unificados por uma comoção gravitária das ordens naturalizadas, tornam sensível a heterogeneidade dos gestos na dança. Andar, por exemplo, induz permanentemente à divisão, sempre reposta em jogo, do *quê* da dança. E a divisão, sempre polêmica, sempre em luta, para uma “participação dos sem participação”, é aquilo que anima, segundo Rancière, a realidade democrática.

O não virtuosismo anunciado no *No Manifest* continua o “não importa qual gesto” que Banes via nos trabalhos de Rainer desde 1963, tal como *Terrain*, apresentado

28. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 68.

na efervescência coletiva dos trabalhos do Judson Church Theater: "A dança de Rainer parecia dizer que não importa qual movimento podia ser válido como escolha coreográfica, mas também que não importa qual corpo, não importa qual pessoa podia valer a pena ser considerada"²⁹.

"Não importa qual" não é a similitude unificante de uma equalização homogênea por uma identidade em si igualitária, bem pensante e baseada na semelhança com o uno, o normal, o bom e o bem, mas a afirmação de uma igualdade sempre a ser reverificada, a ser novamente posta em jogo, jamais conquistada identitariamente, daquilo que vale aqui para fazer a dança. Democratização do corpo dançante, em uma repartição igual entre os corpos dos dançarinos, não importa qual corpo e não mais somente as corporeidades atléticas e virtuosísticas. Isso não é evidentemente o caso para todas as proposições coreográficas, isso não pode ser também a palavra de ordem para um estilo então homogeneizado de uma dança contemporânea que recitaria os lugares comuns dos anos 1960... Mas esse foi um traço de equalização forte que atravessou as corporeidades e os movimentos, conferindo ao termo democrático um sentido bem particular: *an-archê*, desconstrução das ordens naturalizadas daquilo que de direito faz sentido para a dança. *An-arquia*, última vertente dessa declinação do democrático para a dança através do andar.

29. "Rainer's dance seemed to say that any movement might be available as choreographic choice, but also that any body, any person, could be worth watching." Sally Banes, *Democracy's Body, Judson Dance Theatre, 1962-1964* [O corpo da democracia], ed. Duke University Press, Durham, NC e Londres, 1995, p. 113.

Enquanto S. Banes acreditava que a nova dança dos anos 1960 dava corpo à democracia, teria sido mais apropriado descrever os dançarinos como anarquistas. Em 1968, Jill Johnston via a dança neste sentido: "Todo movimento *underground* é uma revolta contra uma autoridade ou outra. A dança *underground* dos anos 1960 é mais do que esse problema de revolta filhos-pais. Os novos coreógrafos invalidam ultrajantemente a própria natureza da autoridade. O pensamento por trás desse trabalho ultrapassa a democracia e chega à anarquia. Nenhum membro sobressai. Nenhum corpo é necessariamente mais belo do que outro corpo. Nenhum movimento é mais importante ou mais belo do que outro movimento [...]"³⁰.

Passar do ideal democrático à anarquia assume aqui o sentido de uma repartição, de uma desierarquização como trabalho democrático.

Nenhuma nova definição de uma regra ou de um programa único para a dança, nenhuma identificação nostálgica de um momento histórico fechado, mas a exploração das apostas conceituais, teórico-práticas, que atravessam

30. "Every underground movement is a revolt against one authority or another. The dance underground of the sixties is more than this natural child-parent affair. The new choreographers are outrageously invalidating the very nature of authority. The thinking behind the work goes beyond democracy into anarchy. No member outstanding. No body necessarily more beautiful than any other body. No movement necessarily more important or more beautiful than any other movement [...]" Jill Johnston, *Marmalade Me*, Hanover, NH e Londres, Wesleyan University Press, 1998, p. 117. Citado por Ramsay Burt em *Judson Dance Theatre. Performatives Traces* [Judson Dance Theatre. Traços performáticos], op. cit., p. 10.

incessantemente a dança: *Que faz a dança?* Qual gesto é reconhecido como dançado? Onde começa e onde se interrompe um gesto dançado? Do estatuto de virtuose, o dançarino-caminhante se compromete em uma atenção sensível a esses diversos movimentos ordinários que dão matéria à dança. O desenvolvimento de certa *atenção sensível à relação gravitária* parece poder caracterizar as corporeidades: comuns e singulares, igualitárias e heterogêneas *ao mesmo tempo*?

Um passo que escuta?

Abre-se caminhando uma continuidade da relação com o solo e com um tempo que não tem razão de terminar na saída do estúdio, que tende a se ramificar na rua, ao voltar para casa etc. O andar tece, assim, singularmente a relação gravitária e o tempo. Mais que representar um gesto que se tornaria o ícone de qualquer reivindicação programática da aplicação política para a dança, andar torna perceptível algumas temporalidades que formam um *continuum* enameado de mil pequenas variações que não se totalizam em nenhum momento. Se a totalidade do salto se esforça em ocorrer na queda, na afirmação de um retorno batido sobre a terra, o andar resiste, no limite – o último sendo sempre o antepenúltimo passo³¹. O andar prossegue,

31. Como as garrafas de vinho para o alcoólatra. Cf. Gilles Deleuze, "A como Álcool", *Abécédaire* [Abecedário], (1988), conversações com Claire Parnet, filme de Pierre-André Boutang, primeira exibição de arte, 1996.

em suas ínfimas variações apropriadas à repetição de uma cadência na qual cada intervalo é o meio, diferenciando-se sobre outro plano que o instante – impossível – mensurável do pé que toca o solo. "É a diferença que é rítmica, e não a repetição, que, no entanto, a produziu; mas, por isso mesmo, essa repetição produtiva não tinha nada a ver com uma medida reprodutiva."³²

As variações de arranjo da relação gravitária, incommensuráveis, tanto quanto as variações entre as diferentes pessoas que caminham, tecem um *continuum* heterogêneo.

O andar opera um deslocamento radical da relação com o tempo igualmente pelo fato de que nele se dá o jogo sempre cambiante da sensação do passo se efetuando. O andar constitui para a dança um terreno de exploração das sensações renovadas a cada passo, outra *heterogeneização* da dança. Nietzsche reconhecia que os ouvidos do dançarino se situavam em seus calcanhares. O andar na dança é uma escuta ao mesmo tempo que é um gesto, do solo e da terra. Andar para escutar os relevos, os conflitos e as direções que se atualizam. Então, a dança habita o andar voltando a atenção para a troca gravitária sempre em curso, para uma escuta das sensações e uma duração: uma temporalidade singular, não mais uma linha única com a flecha do tempo, mas um tempo qualitativo que mistura sensação e ação. Novamente as palavras de

32. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux* [Mil platôs], Les éditions de Minuit, Paris, 1980. São Paulo: Editora 34, 2011, 2. ed.

Valéry: “[a dançarina] tece com seus pés um tapete indefinível de sensações?... Ela cruza, ela descruza, ela entrelaça a terra com a duração...”³³.

Entrando na experiência da gravidade, desdobra-se a experiência de uma duração sensível que tece cada passo efetuado com uma percepção. Trama da terra com a duração, de um devir, devir “outro sem que existam vários”³⁴.

Nesse entrelaçamento do perceber e do fazer lê-se a imaginação como devir em curso do andar. E aí surge uma distinção, não mais entre horizontalidade das passadas militares e verticalidade das piruetas da dançarina, que continuava a impregnar a visão de Badiou, mas entre a insistência sobre o instante que mede a reprodução da cadência, coação exterior que fecha os passos em uma única linha de tempo através do martelamento, e a atenção ao intervalo, processo dinâmico do ritmo que, atravessando a repetição, torna sensíveis as diferenciações a cada passo. Uma marcha que apreende através da sua temporalidade contínua e heterogênea as jogadas mais afiadas do devir.

E então ressoam, em diferentes ecos, os passos de um ator que anda e se torna outro. Ele anda, e anda como caranguejo:

O ator De Niro, em uma sequência de filme, anda “como” um caranguejo; mas não se trata, diz ele, de imitar

33. Paul Valéry, *L'âme et a danse*, op. cit., p. 127.

34. Fórmula de Gilles Deleuze sobre as multiplicidades qualitativas em Bergson, cf. *Le Bergsonisme [O bergsonismo]*, ed. PUF, Paris, 1998, p. 36. São Paulo: Editora 34, 1999. É o autor quem destaca.

o caranguejo; trata-se de compor com a imagem, com a velocidade da imagem, alguma coisa que tem relação com o caranguejo. E isso é o essencial para nós: só se entra no devir-animal se, por quaisquer meios e elementos, forem emitidos alguns corpúsculos que entram na relação de movimento e de repouso em partículas animais, ou, o que vem a dar no mesmo, na zona de vizinhança da molécula animal³⁵.

O devir é o limite ao qual se leva a metáfora que estava inicialmente em questão para falar da dança em filosofia. Passando pela gravidade, abre-se uma duração heterogênea e contínua, e encontra-se com um devir, transformando as imagens que atravessam a dança.

Assim, a metáfora como primeiro solo de encontro entre dança e filosofia, lastreada em sua leveza retórica pela ancoragem da gravidade, termina aqui por ser levada ao seu limite em seu último baluarte tangível e não retórico: o imperceptível. A metáfora como devir se faz deslocamento intenso, atravessada sem sair do lugar, transformação que tende a se tornar imperceptível. Não uma imitação que gostaria de representar alguma coisa diferente, nem mesmo todos os andares ou o andar normal, mas o andar que se declina se diferencia. O andar, como primeiro gesto dessa relação gravitária, estende o trabalho em dança ao limite desse devir imperceptível. Jogo arriscado

35. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 336-7.

e poderoso de uma dança que reproduz incessantemente seus limites com a vida e o comum, arriscando a todo momento sua desapareição?

Tornar-se imperceptível quer dizer muitas coisas. Qual é a relação entre o imperceptível (anorgânico), o indiscernível (assignificante) e o impessoal (assubjetivo)? Dir-se-ia primeiramente: ser como todo o mundo. É aquilo que conta Kierkegaard, em sua história do “cavaleiro da fé”, o homem do devir: é inútil observá-lo, não se observa nada, um burguês, nada além de um burguês. [...] ser desconhecido mesmo pela sua porteira e pelos seus vizinhos³⁶.

Esse devir imperceptível abarca os riscos dos pesadelos mais intensos da dança: não ser uma arte³⁷, alto risco da dança de não importa quem. Em todo caso, entra em jogo aquilo que faz e desfaz a dança, seu organismo, sua significação e seu sujeito. Às vezes ela busca um virtuosismo excepcional para conjurar a sorte; às vezes ela escava um pouco mais o caminho desse devir imperceptível: tornar-se

36. *Ibidem*, p. 342.

37. Laurence Louppe previne assim contra “uma situação arcaica, que foi a da dança durante séculos: uma prática sem obras, na qual o intérprete, superexposto, magnificado, é tudo aquilo que se vem ver. [...] Para o dançarino, assim como para a dança, essas estruturas arcaicas estão ainda muito próximas, muito ameaçadoras, para que se possa impunemente aniquilar o papel do criador na coreografia, que faz parte da modernidade e compromete assim todos os seus parceiros em torno de uma filosofia artística singular”. *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 248. Toda a aposta de uma dança no risco de sua desapareição enquanto arte gira em torno da questão da singularidade-da dança como arte. Sua singularidade seria exceção de uma identidade ou diferenciação de uma atenção sensível a um devir comum?

como todo mundo, retomando as implicações da polissemia do *como*; dançar em uma viagem imóvel:

Nos tornamos como todo mundo, mas justamente fizemos de “todo mundo” um *vir-a-ser*. Nos tornamos imperceptíveis, clandestinos. Fizemos uma curiosa viagem imóvel. Apesar dos tons diferentes, é um pouco como Kierkegaard descreve o cavaleiro da fé, eu não considero senão os movimentos: o cavaleiro não tem mais os segmentos da resignação, mas ele também não tem mais a flexibilidade de um poeta ou de um dançarino, ele não se deixa ver, ele se pareceria mais com um burguês, um cobrador, um lojista, ele dança com tanta precisão que se diria que ele nada mais faz do que andar ou permanecer imóvel, ele se confunde com a parede, mas a parede tornada viva, ele se pinta de cinza sobre cinza, ou como a Pantera Cor-de-Rosa pintou o mundo da sua cor; ele adquiriu alguma coisa de invulnerável, e ele sabe que amando, mesmo amando e para amar, devemos nos bastar a nós mesmos, abandonar o amor e o eu... [...] Não existe mais senão uma linha abstrata, um puro movimento difícil de descobrir, ele não começa nunca, ele toma as coisas pelo meio, ele está sempre no meio³⁸.

Mais uma vez, andar para se tornar imperceptível, andar como todo mundo, ou andar, como todo mundo anda, sem a perícia de um dançarino, mas também sem imitação, em uma partilha comum, uma luta permanente. Não

38. Gilles Deleuze e Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 154-5.

inaugurar um andar excepcional, mas entrar pelo meio dele. Estar no meio, jamais num centro, tal seria o *andamento*: andar sobre um tablado, devir “anorgânico”, “assignificante”, “assubjetivo”, de uma dança tomada no andar. Esplendor do *se anda*. Eis que o andar retorna conjugado ao impessoal, tornar-se imperceptível, tornar-se como todo mundo, ou seja, singularmente, pelo andar.

Em que medida a especificidade da dança como partilha social – por exemplo, de um todo mundo dança caminhando – apresenta o risco de atar a maior fraqueza da dança (o risco de sua dissolução) com sua força? Mathilde Monnier – que desenvolveu um trabalho em torno do gesto do andar em *Déroutes* [Mudanças de rota], analisado por Gérard Mayen – sublinha, aqui em diálogo com Jean-Luc Nancy, o caráter da dança de ser comum: a dança tem isso de ser como todo mundo; a dança, não mais sobre um tablado, mas em uma rua, uma festa, um salão, uma boate, *se dança, isso dança*, em ecos com as primeiras intenções de Paxton sobre a partilha sensível entre espectadores e dançarinos ou dançarinas:

A ideia não é dançar como todo mundo (isso não quer dizer nada), mas produzir um estado “dança” que seja evocativo para aquele que o observa, que seja empático. Um estado em que cada um possa reconhecer essa capacidade que tem o dançarino de se ligar diretamente a seu público e, para o público, de se projetar enquanto espectador como um dançarino potencial.

Essa frase traz um reconhecimento implícito dançarino-espectador, no qual cada um pode integrar a capacidade à dança do outro³⁹.

Mathilde Monnier descreve assim o trabalho preparatório em *Publique*⁴⁰ por esse deslocamento de certo virtuosismo na dança contemporânea, em certa inervação, por vezes tanto atual quanto virtual. Não se trata de dizer que a dança deve dançar como todo mundo, operando por imitação ou mesmo comparação, e que ela deve se limitar, assim, a fazer aquilo que todo mundo pode fazer, mas de enunciar a partilha íntima, sinestésica, imaginativa também, das partes sensíveis que se jogam na dança, em um laço direto, ou seja, aqui empático (nem distanciamento representativo, nem imitação identificadora), entre bailarinos e espectadores, por repartição dos lugares e das capacidades. Sai-se desse modo da falsa dicotomia entre excepcionalidade virtuosística da dança como técnica ou sua desapareição enquanto arte, novamente questionando a distribuição das partes e dos lugares, mais do que por uma imitação qualquer ou uma representação⁴¹. Andar como cada um(a) não é imitar o andar que todo mundo reconhece, uma referência

39. Mathilde Monnier e Jean-Luc Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse*, op. cit., p. 57.

40. Mathilde Monnier, *Publique* [Público], primeira apresentação no festival internacional Montpellier danse, 2004.

41. O texto de Jeanne Favret-Saada, intitulado “Être affecté” [Ser afetado] é particularmente esclarecedor para uma problematização da empatia: em um contexto totalmente diferente, que é o da antropologia, ela faz uma crítica sutil e percuciente do conceito de empatia, quer seja como distância representativa, quer seja como identificação por fusão para especificar a abordagem que a antropóloga pensa e pratica como experiência de “ser afetado”. Cf. “Être affecté”, revista *Gradivo*, n. 8, 1990, Paris.

dominante, única e homogênea, mas registrar em um andar a partilha sensível de um terreno no qual o contágio do todo mundo anda é a partilha do mundo com o outro, por meio da experiência comum, a experiência gravitária. Redistribuição das partes de *quem* e de *quais gestos* fazem a dança.

Pôr e se pôr em movimento no momento, tornar-se imperceptível, a gente se torna todo mundo, e o mundo se torna, incessantemente, outro e a gente. Longe de um realismo homogêneo e asséptico, esse andar comum deixa ver aquilo que na dança tece a sensação variável com a efetuação do passo, feita imagem sem necessariamente imitar, em uma partilha entre aquilo que é sentido, aquilo que é feito e aquilo que é visto. Andar *como* se torna andar *com*: partilha de um movimento comum e do contexto, por contágio gravitário, e tomada de velocidade por capilaridade. O devir é mesmo o deslocamento, no limite, de uma distinção entre um sujeito que objetiva o mundo, estriando certa imediatez no meio. É, em primeiro lugar, um deslocamento no cerne do conceito de tempo, que enviesa irremediavelmente os campos da percepção e da composição, propondo a questão de uma composição sem mediação, pelo meio⁴².

Esse movimento como tal escapa à percepção mediadora, visto que ele já é efetuado a todo o momento, e que o dançarino, ou o amante, encontra-se já “de pé andando”, no mesmo segundo em que ele torna a cair, e mesmo no instante em que salta⁴³.

42. Cf. seção “Articulações”.

43. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 344.

Por meio desse devir, devir imperceptível entre ação e percepção, a percepção se dissocia de toda mediação através de cada passo, no processo do desenvolvimento da caminhada.

Essa tecedura perceptiva a cada passo é do âmbito daquilo que Michel Bernard vê de realmente “utópico” na dança: a tecedura das percepções e do real. Tal é o sentido de um momento *utópico*, em especial desse não virtuosismo do gesto, que Michel Bernard se dedica firmemente a distinguir do discurso convencional sobre a dança pós-moderna como a aplicação de uma *utopia* democrática e livre. Da obra *Dança e utopia* ele propõe, de fato, deixar de ver nela uma utopia, para considerar o utópico operando na dança, que “não está para além do real, mas o tece pela atividade permanente de nossa percepção”⁴⁴. Define-se aí o campo de trabalho de toda a dança que tece, nos limites entre perceber e fazer, uma temporalidade singular de sua efetuação.

O andar constitui esse lugar de encontro entre a dança e a filosofia onde se torce a simples oposição entre o pesado e o leve e, mais particularmente, uma linha de entrada nas danças dessa geração, onde se exploram os limites entre os gestos da dança e os gestos cotidianos. Uma redistribuição dos lugares e das participações. No mesmo sentido

44. Michel Bernard, “Des utopies à l’utopique ou quelques réflexions désabusées sur l’art du temps” (p. 15-25), in *Mobiles 1: Danse et utopie*, publicação do Departamento de Dança, col. Arts 8, ed. l’Harmattan, Paris, 1999.

de uma releitura concreta do trabalho artístico dessa geração, Isabelle Ginot distingue assim, a propósito desse "período dos anos 1960 – característico das 'miragens'" que aí projetam um ultrapassamento definitivo dessas utopias do "corpo democrático", a incontestável "redistribuição dos valores, *no* corpo e *entre* os corpos"⁴⁵. Ela sublinha, assim, o paralelo que existe entre o trabalho do corpo, o estado de corpo do dançarino, da dançarina, os modos de escritas coreográficas e a organização do grupo social que cria uma peça coreográfica.

Não seria porque a questão do corpo "democrático" se torna a da igualdade como verificação em gesto, por meio da experiência gravitária de uma repartição, rolando? Que repartição *entre* os dançarinos e seu contexto através das múltiplas experiências de deslocamento dos lugares da dança (dos estúdios e dos teatros para as galerias, os espaços públicos das ruas e dos parques) e do lugar do público? Que repartição *entre* os dançarinos através das múltiplas experiências de deslocamento de estratégias de escrita, de composição, de apresentação da dança e das imagens legítimas do corpo dançando (quem faz a dança...)? Que repartição entre o próprio corpo, através das múltiplas experiências de deslocamento dos lugares e das dinâmicas corporais que tomam parte no gesto (desierarquização das diferentes partes do corpo...)?

45. Isabelle Ginot, "Une 'structure démocratique instable'", (p. 112-8), in *Danse et utopie*, op. cit., p. 112. Grifo da autora.