

| Arco de saída |

2007: Marcela Levi¹¹⁰ nua, calçando sapatos altos e portando um colar de pérolas no pescoço, carrega uma cabeça de boi empalhada à frente do tronco enquanto circunda silenciosamente, em passos lentos e regulares, a periferia da área de apresentação, repetidas vezes, na sequência inicial de seu *In-organic*; Denise Stutz¹¹¹, trajando roupa comum, convida um espectador a executar com ela um *pas de deux* imaginário, ele sentado na plateia, ela sentada na cadeira de uma cena nua de acessórios, enquanto descreve meticulosamente cada um dos movimentos que são *dançados* ao som de *Clair de Lune* de Debussy (*Absolutamente só*, 2005); Frederico Paredes¹¹² caminha trajetória retilínea descendo por uma das diagonais do palco italiano do fundo à boca de cena, enquanto descreve o processo colonizatório implicado em certa territorialização cultural da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX (*Intervalo*, 2003); uma breve vinheta da música da série televisiva *Mulher Maravilha* prepara a chegada dos super-heróis: Gustavo Ciríaco¹¹³ e outros três artistas-em-colaboração¹¹⁴ anunciam cada um, uma identidade correspondente no Quarteto Fantástico dos quadrinhos, assumindo as poses características das personagens em um canto de cena qualquer (Jorge, 2003); Micheline Torres¹¹⁵ manipula meticulosamente uma faca e um frango sobre uma mesa disposta

¹¹⁰ Intérprete-criadora carioca formada na Escola Angel Vianna (Rio de Janeiro, 1996). Participou da Lia Rodrigues Companhia de Danças de 1996 a 2002. Desenvolveu, além de *In-Organic*, outros trabalhos-solo: *Massa de Sentidos* (2004) e *Imagem* (2003). Premiada no Brasil e no exterior, desenvolveu, junto com Flavia Meireles, o espetáculo duo *Em redor do buraco tudo é beira* (2009).

¹¹¹ Bailarina fundadora do Grupo Corpo, integrou posteriormente a Lia Rodrigues Companhia de Danças onde atuou também como assistente de direção. Desde 2003, desenvolve seus trabalhos-solo (*DeCor*, 2003; *Absolutamente só*, 2005; *Estudo para impressões*, 2007) apresentando-se no Brasil e no exterior. Em 2008, trabalhou uma releitura dos seus trabalhos anteriores no espetáculo 3 solos em 1 tempo.

¹¹² Bailarino e coreógrafo, formado pela Escola (1996) e Faculdade Angel Vianna (2010), fundou com Gustavo Ciríaco a Dupla de Dança *Ikswalsinats* onde atuou, como coreógrafo e intérprete, de 1995 a 2005. Dançou nas companhias cariocas Marcia Rubin e Atelier de Coreografia entre 1996 e 2000. Desenvolve, desde então, trabalhos-solo, coreografa pequenas peças e espetáculos de dança, colabora com outros artistas em seus trabalhos.

¹¹³ Bailarino e coreógrafo, estudou ciência política e formou-se em dança contemporânea na Escola Angel Vianna (1996). Fundou com Frederico Paredes a Dupla de Dança *Ikswalsinats* onde atuou como coreógrafo e intérprete, de 1995 a 2005. Desenvolve trabalhos-solo e em colaboração com outros artistas brasileiros e estrangeiros, como *Aqui enquanto caminhamos*, com Andrea Sonnberger (2006). Estreou os espetáculos: *Still – sob o estado das coisas* (2007); *Nada. Vamos ver* (2009) e *Eles vão ver* (2010).

¹¹⁴ Dani Lima, Marcela Levi e Alex Cassal. Flavia Meireles substituiu Dani Lima no 2º elenco.

¹¹⁵ Intérprete-criadora, dançou na Lia Rodrigues Companhia de Danças de 1996 a 2007, onde também atuou como assistente de direção. Realizou trabalhos de colaboração com vários artistas da dança e das artes visuais.

frontalmente em relação ao espectador, abrindo-lhe no peito um corte longitudinal alusivo a uma vulva para, depois de retirar do animal morto os miúdos separados em saquinhos plásticos, aplicar-lhe um absorvente íntimo e em seguida costurar os dois lábios abertos com agulha e longa linha atada à sua própria calcinha (Carne, 2007). Um cômputo de disparidades difícil de definir. Não menos díspar que as invenções de outros coreógrafos de cujas companhias fizeram parte quase todos os intérpretes-criadores aqui citados, salvo aqueles cujas invenções realizavam em suas próprias companhias.

1996: Marcela Levi, Denise Stutz e Micheline Torres¹¹⁶ exploram a musicalidade da fala na repetida frase “Todo dia a mesma coisa!”, enquanto manipulam fraldas e baldes em gestos fortes e também repetitivos, ressignificados dos rituais cotidianos da maternidade, para cunhar no próprio corpo a consistente corporeidade dançante da Lia Rodrigues Companhia de Danças em Ma; Gustavo Ciríaco e outros quatro intérpretes¹¹⁷ bebem da fonte dos ritmos nordestinos para depois os diluírem e retrabalharem na *dança orquestral* da coreógrafa Paula Nestorov¹¹⁸ para o espetáculo *Chegança* (1997); risadas efusivas na plateia quando o mesmo e altíssimo Gustavo Ciríaco ladeado pelo baixinho Frederico Paredes extraem coreografia e inteligência da disparidade de seus tipos físicos na dança de acento absurdo de *Cem Águas* (1997); o próprio Frederico Paredes flui silenciosamente as elegantes volutas dos difíceis estados de corpo da dança de João Saldanha e seu Atelier de Coreografia, nos espetáculos *A Fase do Pato Selvagem* (1998) e *Sopa* (2000); Dani Lima¹¹⁹

Desenvolveu em 2007 o trabalho-solo *Carne*, primeira parte do projeto *Meu corpo é minha política* que foi finalizado, em 2010, com o espetáculo-solo *Eu prometo, isto é político*.

¹¹⁶ Este segundo elenco de *Ma* contava ainda com a bailarina Mariana Roquete Pinto. No primeiro elenco dançavam Denise Stutz, Duda Maia e a própria Lia Rodrigues. Coreografia de 1993.

¹¹⁷ Astrid Toledo, Cristina Souza, Maria Acserald e Charles Siqueira.

¹¹⁸ Bailarina e coreógrafa, trabalhou na Companhia Regina Miranda e Atores-bailarinos por oito anos. Fundou, em 1996, a Paula Nestorov Cia. De Dança, criando, em parceria com o compositor Antonio Saraiva, os espetáculos *Chegança* (1997), *Guirlanda* (1999) e *Orquestra* (2000).

¹¹⁹ Bailarina e coreógrafa, fundadora da Intrépida Trupe, grupo que integrou por 13 anos. Em 1997 criou sua companhia com a qual tem realizado diversos espetáculos, residências e workshops em instituições artísticas e festivais por todo Brasil e na Europa. Seus espetáculos: *Piti* (1998); *Nato* (1999); *Digital Brazuca* (2001); *Vaidade*

faz do ar, o chão de sua dança por sobre a plateia em duo de livre fluxo interpretado depois das mulheres do elenco ultrapassarem literalmente a beira do ataque de nervos em seu Piti (1998).

Em cada caso, uma confessa pertença mais à *ideia de dança* que ali tenta se inaugurar do que à objetualidade da dança, à dançabilidade. Em cada caso, um processo de desobjetualização da dança, este que parece ser um dos raros denominadores comuns, ao enorme cômputo de diferenças que convencionou-se chamar de dança contemporânea. Seja a diferença aberta, por exemplo, por Marcela Levi, quando funda seu próprio trabalho após a saída da companhia de Lia Rodrigues ou a diferença, por ela mesma performada anos antes, na inauguração de sentido dançado operada pela própria Lia em seus espetáculos, ambas situam-se bastante bem sob o arco conceitual da dança contemporânea, vocábulo que até o presente momento tem sido eficiente em nomear as disparidades sem trair-lhes os traços distintivos. E isso poderia ser aplicado a um arco bastante mais largo, comportando todas as manifestações que desde o final do século XIX inauguram sentidos dançados subsumidos na desobjetualização da dança.

É Laurence Louppe quem, já no primeiro capítulo de sua seminal *Poétique de la danse contemporaine* (2004), perturba a seta histórico-cronológica que faria da dança contemporânea o *depois* da dança moderna ao considerar sinteticamente a dança contemporânea como “a dança de cada um” uma vez que “a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas” (DUNCAN *apud* LOUPPE, 2004: 44)¹²⁰. É importante levar em

(2001); Falam as partes do todo? (2003); Vida real em 3 capítulos (2006-2007) e Pequeno inventário de lugares-comuns (2009).

¹²⁰ Importante frisar, em concordância com Louppe, tratar-se no vocábulo *dança contemporânea* da nomeação de um problema filosófico e não da datação das obras como pertencentes a um período ou época contemporâneos. Caso o fosse, como explicar que uma obra de 1978, tal como Café Muller de Pina Bausch, *continue* contemporânea?

consideração que esta última frase pertence a Isadora Duncan, apontada em qualquer manual de história da dança como uma das pioneiras da dança moderna. Contrariando os manuais, Louppe diz da dança de Isadora (*já*) como uma dança contemporânea. Com esse argumento, a crítica encrava no meio da linha do tempo, nesta quimera, o argumento que faz da história entendida como sucessão de épocas, amparada em incessante movimento geracional de rupturas, uma ingenuidade. Mais importante, leva a concluir que toda a dança do século XX que “se inventa a partir de seus próprios recursos”¹²¹ (BROWN *apud* LOUPPE, *idem*) seria contemporânea.

Quando se trata de dança, o escândalo está na base de inúmeros exemplos de desobjetualização que poderiam ser aqui citados e que apareceram todos no decurso do século XX. É o caso de Isadora Duncan, no final ainda do século XIX, com sua dança de pés descalços, nudez vestida de véus transparentes e fluida utilização de tronco e braços em vocabulário de movimento inaudito até então; é o caso da dança com fluxo contido, quase estática, tendendo à bidimensionalidade e, por isso mesmo, com forte exploração do paralelismo no corpo do inesquecível *L'après-midi d'un faune* de Nijinski (1912), talvez a primeira *performatividade de gênero* da história da dança ocidental; é o caso de *A Sagração da Primavera* – a iconoclastia chega agora ao extremo com as bailarinas literalmente dançando com os pés, pernas e braços torcidos e voltados para dentro –, novamente com Nijinski como coreógrafo de uma dança feia interpretada pela música feia e dilacerante de Stravinski para os *Ballets Russes* do empresário idealista Sergei Diaghilev, cuja estreia provocou um motim na plateia parisiense de 1913; é o caso de Eros Volúcia estampando na capa da revista *Life* de 1941 as marcas de uma miscigenação cultural que ousou comer

¹²¹ Tradução minha. No original: *Une des ses traditions, « la seule tradition » dit Carolyn Brown, la partenaire fidèle de Merce Cunningham, « c'est de tout recommencer à partir de ses propres ressources ». En danse contemporaine, il n'y a qu'une seule et vraie danse : celle de chacun (Isadora Duncan dans L'art de la danse : « La même danse ne peut appartenir à deux personnes »).*

antropofagicamente o ballet de sua mestra russa Maria Olenewa e cuspir um corpo em febre afro-brasileira para uma elite boquiaberta do Cassino da Urca; é o caso dos *ready-made* gestuais de uma *dança qualquer* de Ivonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, David Gordon, Douglas Dunn, nomes da contracultural Judson Church da Nova Iorque da década de sessenta, movimento que ficou conhecido como Dança pós-moderna americana; é o caso da uruguaia Graziela Figueroa que veio passar uma temporada no Rio de Janeiro e inventou, com vários cariocas, os gestos improvisacionais de uma dança solta, suja e iconoclasta; é o caso de um melancólico e vazio Theatro Municipal do Rio de Janeiro na primeira vez de Pina Bausch na cidade, com *Café Müller* em 1980, e cheio e combativo na segunda, com *On the mountain a cry was heard*, por ocasião do Carlton Dance Festival de 1990; é o caso extremo do processo judicial movido por um espectador, Raimond Whitehead, contra o IDF – International Dance Festival of Ireland –, com base em falsa propaganda e obscenidade, por ocasião da apresentação do espetáculo *Jérôme Bel* do coreógrafo de mesmo nome, em 2002. Em todos os casos, fortes dissensos de dança produzidos pelo quase sempre ruidoso contato do público com a dança contemporânea. Privado de referências seguras, incapaz portanto de nomear propriamente o objeto de dança que tem diante de si, uma inevitável pergunta sobrevém: - O que é isso?!

Desobjetualização – termo desenvolvido a partir de meu artigo *The show must go on: uma conversa de dança com Jérôme Bel* (2010), aqui já mencionado, com o qual nomeio o que se processa nas obras de dança contemporânea, em remissão à *objecthood*. Nele, proponho uma discussão acerca da tradução possível para o termo *objecthood*, conceito presente no seminal ensaio *Art and Objecthood* de Michael Fried (1967) com o qual o artigo dialoga, questionando a sua versão para a objetualidade do português. Importante ressaltar não ser o termo *objectuality* mencionado sequer uma vez por Fried. Sendo assim, a *objecthood* –

Fried a afirma como uma das operações presentes nas obras de arte minimalistas – talvez possa justamente nomear a renúncia (política) à objetualidade, presente nestas obras. Seguindo nossa proposição a objetualidade, embasada por Clement Greenberg, linha mestra da argumentação crítica de Michael Fried, seria então sinônimo de especificidade do meio. A desobjetualidade nomearia, por consequência, as operações vigentes, no caso, nas obras de dança contemporânea que implicam em certo desfazimento da dançabilidade, daquilo que, como vimos anteriormente, caracterizaria a especificidade da dança como meio, mais precisamente as operações que ferem o seu *objeto* de especificidade, desobjetualizando-as, portanto.

No lugar da forma e da essência trans-histórica, a contingência e o contexto. No lugar da especificidade do objeto, o objeto específico: cada nova obra de dança interroga o meio naquilo que o definia como tal. Na desobjetualização, uma desontologia. Cada nova obra de dança contemporânea *desontologiza* o objeto de uma origem já dada na dança, antepondo, neste lugar de origem, a dúvida. Especializado ou não, o espectador vê-se confrontado e impelido a criar categorias a partir do enfrentamento com a obra, com cada obra em particular, tendo ela ferido tão profundamente a dançabilidade. Pois é o próprio objeto que nos pergunta, porque pergunta a si mesmo: - Por que sou uma obra de dança?

Na ação perpetrada pelo Sr. Whitehead, os argumentos são exemplares de toda uma aventura da dança no século XX. De acordo com matéria publicada no jornal The Irish Times, Whitehead afirmava que “não havia nada na performance que se assemelhasse à dança”, que ele mesmo definira como sendo “pessoas que se movem ritmicamente ao som

de uma música comunicando alguma emoção¹²² (*apud* LEPECKI, 2006: 2). As bases do processo movido contra o festival e correlativamente contra Jérôme Bel repousam todas elas em formulações acerca da identidade/especificidade do meio. Aquilo a que assistira não é dança. Ele talvez gostasse que, em sendo deferido, o processo o devolvesse apaziguado ao mundo pela reconhecimento da Dança como Dança; da Arte como Arte.

Contrariamente ao que gostaria o Sr. Whitehead, na dança contemporânea todos os possíveis, e não somente os prováveis, podem vir a declarar-se como sendo “dança”, qualquer possível pode vir-a-ser dança, em seu contínuo movimento íntimo e cúmplice das potências de heterogeneidade. Dizer que um dado desobjeto de dança contemporânea não é dança é também dizer que ele não pode vir a ser dança ou, ainda, que a dança não pode vir a ser *isto*. Trata-se de uma legislação sobre o futuro da dança. É precisamente nesse ponto que a desobjetualização da obra de dança contemporânea se desdobra em uma desontologia da dança. No lugar de um ontologia metafísica que fixa a identidade da dança na origem da dança e portanto antes do nascedouro de qualquer obra; no lugar de uma teleologia legisladora acerca do vir-a-ser das obras futuras de dança, uma nova ontologia que admite o *devenir qualquer* da dança contemporânea, devir-passado e devir-futuro, por acolher a potência (política) de heterogeneidade que ela (com)porta. Uma ontologia que não poderia ser outra senão uma ontologia da diferença. Tal como nos sugere Louppe: “em uma zona de expressividade ainda turva e mal explorada pelos saberes estéticos, a dança pertence à ontologia tanto quanto à filosofia da arte¹²³ (1997: 21).

¹²² Tradução minha. No original: *There was nothing in the performance (he) would describe as dance, which he defined as people moving rithymically (...) usually to music but not always and conveying some emotion.*

¹²³ Tradução minha. No original: *Dans un secteur d'expressivité encore trouble et mal exploré par les savoirs esthétiques, la danse concerne l'ontologie tout autant que la philosophie de l'art.*

A dança contemporânea obriga a dança a visitar seu nascimento para, junto com Nietzsche, *conjurar a quimera da origem*. O que fazer quando a multiplicidade, a variabilidade, encontram-se na origem? Nietzsche já o dissera: a diferença está no cerne do ser. Será preciso, portanto, fazer sempre a genealogia da dança para colocar a descoberto as estruturas de poder intrínsecas à definição do que ela seja. Foucault nos apresenta Nietzsche, o genealogista, aquele que “tem o cuidado de escutar a história em vez de acreditar na metafísica. A genealogia não se opõe à história (...) se opõe à pesquisa da origem” (FOUCAULT, 1998: 16, 17). E convida: “Tornar-se mestre da história para fazer dela um uso genealógico, isto é, um uso rigorosamente antiplatônico” (*Ibidem*: 33). Pensar o processo histórico a partir de Nietzsche visitado por Foucault parece mais interessante para aqueles que não buscam a origem genealógica das coisas, mas tentam fazer a genealogia da origem. E isto não é um mero jogo de palavras.

Atrás das coisas há algo inteiramente diferente: não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas não tem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas. (...) herança não é aquisição, um bem que se acumula e se solidifica: é antes de tudo um conjunto de falhas, de fissuras, de camadas heterogêneas que a tornam instável, e, do interior ou de baixo, ameaçam o frágil herdeiro (...) A história genealógicamente dirigida não tem por fim reencontrar as raízes de nossa identidade, mas ao contrário se obstina em dissipá-la; ela não pretende demarcar o território único de onde nós viemos, essa primeira pátria à qual os metafísicos prometem que nós retornaremos; ela pretende fazer aparecer todas as discontinuidades que nos atravessam (...) clarificar os sistemas heterogêneos que, sob a máscara de nosso eu, nos proibem toda identidade. (FOUCAULT, 2002, p. 18, 21, 34-35)

Pensamento genealógico que parece casar-se bastante bem com uma outra ontologia, como aquela proposta por Gilles Deleuze. Seguindo o filósofo em seu acento nietzscheano, o que se encontra na origem? Não o ser, a essência imutável das coisas, mas a diferença, as coisas em (sua) diferença. Trata-se neste pensamento não mais de uma ontologia do ser, mas uma ontologia da diferença que talvez só possa ser dita como (des)ontologia, pois

precipitar a diferença no lugar do Ser talvez seja o mesmo que dizer: do Ser nada há mais para ser dito.

Há uma política intrínseca à recusa em dizer o que é. A discussão sobre “o que é” exige definição cujo objeto coincida exatamente com a razão de ser da proposição. Está implícita aí a necessidade de tornar o entendimento um simples processo de reconhecimento, verdadeiro legislador do pensamento, pois pode-se entrever neste *modus pensanti* algo moralmente validado a partir de sua natureza normativa a respeito do futuro. Dizem Deleuze e Guattari: “(...) você não conhecerá nada por conceitos se não os tiver de início criado, isto é, construído uma intuição que lhes é própria” (1992a: 15). Trata-se de uma nova ontologia do conceito que diz “o acontecimento e não a essência ou a coisa” (*ibidem*: 33). Por isso, ele não é referencial, mas autorreferencial. Ele põe a si mesmo e põe seu objeto no mesmo instante de sua criação. Assim, o conceito não diz a coisa, mas busca na coisa, o seu acontecimento. Remissão possível ao jogo certo entre *trouver/turner* proposto por Maurice Blanchot (2001). Trata-se, nesse *caminhando*, da proposição de uma busca, e por que não de um pensar, errante que, por radical opção, sabe-se impossibilitada(o) ontologicamente de encontrar (*trouver*) seu objeto, restando-lhe tão somente *en tourner*, ou seja, fazer-lhe o contorno optando pelo “abandono ao encantamento do desvio” (p. 63,64).

Assim, se a dança é contemporânea é porque ela deambula na direção da véspera da origem da dança para abrir a fechadura que lhe põe o conceito. Sair do jogo dos pressupostos que diz: - *Sabemos o que é dança. Dancemos a partir daí.*, para dizer: - *A dança não se sabe. A dança não se sabe nunca. Voltemos sempre aí.* Dançar é inaugurar no corpo um pensamento de dança. Um pensamento de dança contemporânea é aquele que ainda e sempre não decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser.

Trata-se de manejos muito sutis entre o atual e o inatual; entre o agora e o outrora; uma luta travada entre algo que tenta permanecer e algo que tenta se instaurar. Uma batalha entre os futuros que aquela dança pôde ter e os futuros que a Dança pode ter; não os que ela deveria ter ou nos quais ela vai tornar-se (vir-a-ser). A dança contemporânea talvez seja uma promessa (de dança) sempre repetida e adiada e retornada como tal do fundo do devir; uma promessa deslocada da lógica de raiz e da lógica de futuro, à deriva de si mesma, manejando um jogo de fidelidade/infidelidade à Dança que, como tal, assim com letra maiúscula, não existe.

Dançar aquela dança é, portanto, abrir frestas no devir da dança. Cada gesto dançado está sempre a secretar novas remessas do fundo do devir que vêm residir no corpo como pressentimento, não do futuro da dança, mas de seus possíveis. A dança contemporânea escreve no corpo do intérprete um modo específico de operação de descontinuidade, de trânsito, precisamente **entre** o passado e o futuro. Assim colabora, não com o progresso, mas com o devir estético-histórico da dança. Entremeadas no seio do tecido composicional, há frestas para os possíveis de dança que atravessam aquela dança em particular sem entretanto pertencer-lhe. A quem pertence o futuro da dança? A todos e a ninguém. Trata-se de um futuro sem autor. Na dança contemporânea, não há vislumbre do depois, pois não há mesmo qualquer depois possível; há ali uma injunção que interdita o *depois*, antepondo-lhe, um *ainda antes*: ainda antes, a crítica ao *depois* (futuro); ainda antes, a crítica ao *antes* (origem e história). Nenhuma ontologia metafísica. Nenhuma teleologia metafísica.

Parafrazeando Harold Rosenberg: *A dança contemporânea não existe, ela se declara*¹²⁴.

Ela não é um objeto, mas torna-se objeto de uma declaração.

Há uma incômoda ambiguidade presente no desobjeto das danças de Bausch, Bel, Brown, Ciríaco, Duncan, Dunn, Figueroa, Levi, Lima, Nestorov, Nijinski, Paredes, Paxton, Saldanha, Stutz, Rainer, Rodrigues, Torres e de tantos outros. Ambiguidade de um objeto que não é dança, mas também não deixa de ser; permanece no limiar de sua recusa em passar a ser dança e sua correlata incapacidade de já não sê-lo. Em seu estado de desaparecimento, a dança, entretanto, ali permanece; permanece durando em (sua) diferença.

Tenho dito. Tenho dito há alguns anos e aqui mais uma vez.

* * *

¹²⁴ Título da minha primeira coluna no portal [idanca.net](http://www.idanca.net) (www.idanca.net) de 15/5/2008, em resposta à infeliz coluna assinada por Arthur Xexéo, então editor do Segundo Caderno de O Globo, publicada em 4/5/2008 na revista Domingo do mesmo jornal, intitulada *A Dança Contemporânea*, na qual o emérito jornalista dizia: *Não tive boas experiências com dança contemporânea. Sei que essa frase pode dar a impressão de que fui um fracasso nas minhas tentativas de ser bailarino. Não é verdade. Nunca tentei. Estou me referindo às minhas experiências como espectador. Sou daqueles que são capazes de dar um grand-jeté se, em troca, for desconvidado para assistir a mais uma experiência coreográfica no Espaço Sesc. Desisti de tentar entender qual é a graça de entrar numa sala apertada, com mais 20 pessoas, sentar numa cadeira desconfortável para ver um grupo — bem, grupo é modo de dizer; geralmente, são três ou quatro bailarinos... bem, bailarino é modo de dizer... enfim, recapitulando: três ou quatro dançarinos pelados (se é dança contemporânea, para que gastar com figurino?, devem se perguntar os coreógrafos modernos), estáticos, sentados no chão e que, a cada 15 minutos, fazem, bem lentamente, um movimento circular com o dedão do pé direito. Tudo isso sem música. Afinal, é uma experiência coreográfica. E com muito gritos. Como se grita na dança contemporânea! Quantos espetáculos? Tô fora. Abro uma exceção, a cada dois anos, para a companhia de Deborah Colker (...) muitos anos-luz à frente de qualquer outro apresentado recentemente pelas companhias modernas cariocas. Companhia é modo de dizer — a maioria das companhias cariocas só se forma quando tem algo para estrear. (...) O verdadeiro problema de Deborah Colker é que seus espetáculos não cabem no mezanino do Espaço Sesc. Ela lota o Municipal, faz temporada de dois meses no João Caetano, dá a volta ao mundo deslumbrando platéias e demonstra, a cada apresentação, como é supérfluo o que a gente escreve sobre ela. Comentários negativos não lhe tiram um só espectador; os positivos não lhe dariam um espectador a mais. O público descobriu Deborah Colker **sozinho**. E não quer abandoná-la.* Para a íntegra da minha coluna, verificar: <http://idanca.net/lang/pt-br/2008/05/15/a-danca-contemporanea-nao-existe-ela-se-declara/>

Eu não gosto de escrever. Só gosto de mentir.

Até aqui uma longa caminhada. Inúmeros espetáculos assistidos. Algumas obras realizadas. Uma quantidade de textos publicados. Muitas conversas. Um tanto de percepções. Rastros de uma pesquisa em andamento durante muito tempo sem qualquer metodologia formal de acompanhamento. Tanto melhor. Uma cartografia em curso há alguns anos que precisou deste espetáculo e desta tese para escrever-se. Por isso era necessário fazer passar, para não dizer repassar, uma trajetória, menos de lugares e de tempos – um percurso de intensidades. Fazer-me partícipe, paciente e senciante desta escrita. Muitos riscos. A beirada perigosa de uma escrita de si.

Não uma narrativa do eu, pois a experiência que aqui tenta inaugurar-se como escrita equilibra-se delicadamente na beirada em que o eu pergunta-se: estou dentro ou estou fora? É possível estar dentro e fora? É de dentro e fora que se trata ou de uma intersticialidade? Não foi mesmo este o papel que me pus a exercer em *3Mulheres* ocupando uma fronteira corrediça entre o palco e a plateia; entre a escritura e a pronúncia, entre o corpo e o texto? Não foi mesmo este o lugar onde o próprio espetáculo exigiu colocar-se nesta tese, entre o sujeito e o objeto; como sujeito e como objeto?

Quem diz eu neste texto não é eu. É outro. Quem diz eu neste texto não sou eu, a autora do texto, mas o próprio texto. Fazer passar e fazer dizer um processo. É Arthur Rimbaud quem muito antes e brilhantemente formulou: *Eu é um outro*. Dispersão e perda do sujeito. Talvez tenha sido por isso que no caderno de notas do espetáculo eu

tenha escrito, solto no meio da página, boiando e ao mesmo tempo afundando, grafado com letras escuras, arranhando o papel:

ÍNTIMO E IMPESSOAL.

Evidentemente não se trata neste impessoal da suposta neutralidade/objetividade do discurso científico – da ciência moderna, importante dizer – forma privilegiada de dizer do sujeito epistêmico universal. Afinal, todos sabemos o quanto pode ser narcísica a linguagem (supostamente) impessoal. Não um distanciamento, uma implicação. Necessário esmiuçar de que implicação se trata, qual a operação em *processo*. Habitar essa outridade, essa estrangeiridade que o processo de criação precipita sobre a identidade. Como uma coisa pode ser ao mesmo tempo íntima e impessoal? Fazer dizer um processo significa também deixa-lo dizer da impessoalidade que ele fabrica em relação ao autor. Visitar um caderno de artista, folheá-lo, pode dar a perceber ali configurando-se uma experiência muito íntima de algo que entretanto não lhe pertence. É estranho esse lugar. É isso também criar em arte. Deixar-se atravessar “por um anonimato em meio aos eus, criando assim uma abertura, uma produção de diferenças (...)” (MACHADO 2008: 7). Trata-se de um nomadismo, fazer sair o eu. Uma operação deliberadamente desejada de cirurgia, de extração do eu do si, a mesma do *cuidado de si* (Michel Foucault). Uma espécie de fabricação do si como diferença ao eu (mesmo) – um trabalho estético-político de criação de si ao mesmo tempo em que cria-se a obra. É precisamente desta implicação que se trata na cartografia. Isso diz respeito a uma qualidade muito particular de atenção ao caminho caminhando – processo.

Na cartografia não há um sujeito e um objeto prescritos à experiência, também não há um mundo e um sujeito pré-fixados antes do processo cartográfico. Ética na criação de

si e do mundo. Produção de sentidos *do* mundo e não de sentido *no* mundo. Não se trata apenas de uma troca de preposições, uma vez que na primeira opção, *mundo* não permanece constituído como tal. Criação de si e do mundo como *autopoiese*, outro conceito de Varela e Maturana, coemergência e compossibilidade do si e do mundo, uma poiesis em dupla banda, em *double vie*. Relação com o inacabado. A obra em processo dando-se também nessa intersticialidade do si e do mundo. Isso porque o sujeito aí concernido já não se coloca nem no mundo, nem na escrita como tal. Ele também coemerge com o mundo e com a escrita. Na cartografia é outra produção de subjetividade que vigora, ao que Rolnik e Guattari chamam de *processos de singularização*.

Isso constituiu um espaço fundamental na subjetividade, que é o espaço de uma alteridade em nós mesmos. Não seria a alteridade do outro que está fora, mas seria a alteridade desse campo em que meu corpo é atravessado por essas forças, a alteridade do mundo como um campo intensivo presente na minha subjetividade – uma relação dele com meu código, meu comportamento, minha estrutura nesse código – é isso que propulsa meus devires. Faz com que eu não possa me considerar identitariamente, eu nunca sou eu mesma, porque tem sempre este ponto de interrogação que me empurra pra virar outra (ROLNIK 2010: *s/p*).

No lugar do sujeito, processos de singularização, estes que atravessam o sujeito de linhas de potência desterritorializando-o, deslocando-o, descentrando-o, desorganizando-o, desfazendo nele a identidade de tal modo a aceder-lhe a contemporaneidade da experiência. No caso, singularidade = eu + tempo.

Singularização não como reforço da identidade, ao contrário, como agenciamento de alteridades. Travessia do eu na direção de devires-outro. Força de expansão da vida que torna o corpo apto para a pluralidade simultânea, para conceber inúmeras ideias, inúmeros caminhos de invenção, e desejar tudo o que potencialize seus modos de

existir. “O processo de singularização possibilita aos sujeitos (...) imergir num fluxo no qual as tentativas de estratificação subjetiva sejam logo surpreendidas por fugas de alteridade, pela conexão com o heterogêneo”. (PARPINELLI, FABIANO s/d: 4). Coemergir eu e mundo como processo de singularização é também singulariza-lo.

Não é mesmo isso que se precipita na escrita seja coreográfica ou cênica da/na dança contemporânea? Sim, um compromisso ético-estético-político com a fabricação de processos de singularização da/na obra, do/no autor, do/no intérprete e, assim, também do/no mundo. Por isso a atenção ao caminho. Por isso importam tanto os modos, os meios de composição – as vias de abordagem do intérprete, os estados de corpo convocados, o lugar de onde o intérprete permite ser abordado, a função dramaturgical da música, os regimes de visibilidade agenciados na encenação, a política de espetacularidade praticada e tanto outros. Mas importa sobretudo o menor, as pequenas decisões no dia a dia do processo: os procedimentos de criação a escolher, onde ir depois de uma parte do processo percorrido, como resolver este ou aquele impasse que se interponha à criação. Todos esses procedimentos vão incidir, implicar, necessariamente nos modos como aquela obra, uma vez criada, reverbera no em torno, ou seja, que mundo ela inventa autopoieticamente ao redor de si. Todas essas pequenas decisões implicam no quanto de potência de vida ali consegue resistir, o quanto de potência de heterogeneidade, de capacidade de produzir diferença a partir de si, ali permanece diferenciando-se. É a diferença o motor da experimentação.

São os procedimentos que vão sendo eleitos no processo de composição que vão permitir a obra acessar uma escrita outra – uma escrita de natureza processual. Uma escrita compositiva de natureza processual é aquela que permanece como processo

mesmo na obra acabada, ou seja, que comporta frestas, aberturas, cisuras, por onde se faça passar a contemporaneidade intrínseca da experiência. Importa menos a obra, o que foi escrito, e mais, bem mais, o *escritível* (Roland Barthes), o que permanece preñado de escrituras em potencial. A obra escrevendo-se, seja no decurso do processo de composição, seja no decurso de suas apresentações a público, segundo uma escrita-acontecimento, portadora de um coeficiente interno de diferença – diferença interna da dança em relação a si que, exatamente por isso, singulariza quem faz contemporaneamente à singularização de quem vê.

Penetrar na produção em obra na obra com ouvido atento – é isso a corporalização do sujeito da escuta – significa perceber esta produção de diferença, aceder a ela, prestar núpcias com ela. Este sim o pensamento em/de/com dança contemporânea que interessa às obras, sejam elas produzidas em 1912, 1992, 2002 ou 2012. Sair da armadura da datação histórica das obras, dos modernismos incontestes, e escutar a obra, cada uma em particular, aderir a ela e escrever *com* ela. Uma escrita, ela também em diferença. Foi isso um pouco o que tentamos fazer aqui. Nas várias camadas de texto que este palimpsesto comportou: na transcrição do espetáculo de Bausch, na escritura do espetáculo 3Mulheres, na escrita de processo desta tese.

Escrita de processo da obra, seja o espetáculo, seja a tese, tecida, neste caso, como uma dramaturgia do conceito, que precisava ser *mettre en scène* (do mesmo modo na cena do teatro; do mesmo modo na cena do pensamento). Se pensarmos a dramaturgia para longe do gênero dramático teatral, e como uma tessitura de fundo constituindo a estese de que algo está acontecendo, o que está em ação no espetáculo 3Mulheres e um Café? Esta foi uma pergunta que me fiz durante o processo de escritura da tese. Talvez

eu não possa responde-la de todo. Cabe-me apenas dizer qual foi a tentativa, que serve também à tese: constituir no espetáculo uma escritura de dança, na tese, uma escrita de processo, ambas como uma dramaturgia do conceito da diferença – o mais importante de todos os achados para a invenção de um pensamento-acontecimento, de uma escrita-acontecimento. A diferença interna. Aquela que dispara processos de singularização.

Cumpliciar com as filosofias da diferença. Um pensamento diferencial critica o pensamento representativo que subordina a diferença à identidade. Esta tese participa da vontade de efetivação que impulsiona o exercício das potências de viver, do modos de existir, “alternando exercício de ficções e prática de artifícios. Uma espécie de pop’filosofia *avant la lettre*” (ALLIEZ 1998: 18). Filosofia somente se me dá vontade de viver. Nada mais. Por isso mesmo tantos Deleuze, Guattari, Foucault, Espinosa, Derrida e Nietzsche precipitados de forma mais ou menos evidente na letra, antes de todos eles tanto Nietzsche quanto for necessário para aprender a ler e a dizer. Filosofia que não cria conceitos nem eternos, nem históricos, mas extemporâneos, já dizia o filósofo. Conceitos que dependem do exercício, que pedem *uma vida*, para encontrarem sua contemporaneidade. Filosofia como modo de vida – uma em que as dimensões ontológica, estética, ética e política estão precipitadas no fazer.

Não se trata na escrita de processo de explicar o fazer a partir do que é feito, mas explicar o feito a partir dos modos de fazer. Com uma tal reversão, esta tese procura contribuir na construção de uma epistemologia da arte. Fazer falar as poéticas de criação-invenção em arte. Poéticas também do pensamento – pensamento como estese –, pois o pensamento em arte é também um fazer em arte. Procurar modos de

produzir conhecimento em arte compromissados com a constituição de um plano de consistência crítico-criativo, e isso tem que ser um compromisso assumido por aqueles que se engajarem nesta causa, no qual estejam admitidos todos os possíveis, todos os devires insuspeitos da arte no exercício de suas potências de heterogeneidade, os devires que, como tais, pertencem a todos e não pertencem a ninguém.

Pensar uma epistemologia da arte pede por uma epistemologia outra. Talvez passe necessariamente por pensar uma epistemologia do fazer que não está dada. Tudo a fazer. Uma epistemologia do fazer não é sinônimo de uma epistemologia da prática, por razões que já foram suficientemente expostas e, pelas mesmas razões, tampouco significa decalcar do fazer os princípios constituintes de qualquer teoria normativa, pois este fazer é desde sempre e já sinônimo de conhecer-fazer. Na tese e no espetáculo *3Mulheres e um Café* que aqui se virtualiza foi mesmo esta a tentativa: fazer dizer um conhecer-fazer em arte na contemporaneidade do seu acontecendo.

Por isso mesmo não seria apropriado afirmar que tais matérias tão densas, tão complexas, do eu, do mundo, da obra, do processo, do conhecer, do fazer, da verdade, da mentira estejam apaziguadas e/ou resolvidas nesta suja e torta cartografia. Elas estão apresentadas, tensionadas, sobretudo vívidas/vividas. Escrevo isso não como uma justificativa, bem mais, como uma proposta de reflexão ao leitor que possa futuramente valer-se desta experiência pela qual não furtei-me de passar em meu percurso acadêmico. Trajetória da produção de uma artista que gostou sempre de estudar e de escrever e que se pôs na aventura do pensamento e da invenção tal como ela aqui se desdobrou. Um pensamento-acontecimento que procurou os modos de escritura para

fazer dizer um processo em processo. Escrita que se faz ela mesma sujeito do texto. Não um metatexto, isso não seria ainda poder tocar com a escrita no pensamento de uma arte. Por isso, principalmente por isso, uma escrita de processo. Uma na qual "(...) o conjunto e as partes dão ao olho que as olha uma função que já não é óptica, mas háptica" (DELEUZE, GUATTARI 1997: 205). Um olhar tátil. Também uma escuta.

E agora, um agora.

Neste momento do percurso de intensidades que tenta um possível arco de saída, talvez seja dado dizer desta tese: um protesto vital contra o princípio e a finalidade, uma fala de puro percurso. Um entre. A palavra ela mesma instituindo a fronteira, a barra, a fresta, a cisura, a marca de passagem, que afinal ela é: entre o suporte e superfície, entre o diante e o detrás, entre o aqui e o ali, entre o já e o ainda, entre o aquém e o além. Agora, "não se perguntará mais qual o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido. (...) Pronto: chegou a hora e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo. (...) Instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já passado" (DELEUZE 1998: 34; 177-178). Uma dada relação entre o caminhar e a finalidade. Se a diferença é o motor da experimentação é porque ela convoca um programa a-programático. *Hódos metá* – a meta vem do caminhar. A meta não é anterior ao percurso, não constitui *telos*, o fim comparece como fim do atalho, termina tão somente porque não dá para continuar. É absolutamente contingente à experiência. Primado do caminhar sobre o fim. Caminhando.