

O QUE É A DANÇA CONTEMPORÂNEA?

Jussara Janning Xavier

Doutoranda em Teatro (UDESC)

Mestre em Comunicação e Semiótica – Artes (PUC/SP)

jussarajxavier@gmail.com

O contemporâneo na dança reflete uma visão particular de mundo e não se restringe a um único modo de composição no corpo e na cena. Tampouco carrega a missão unívoca de negar uma técnica ou movimento artístico qualquer. Se ocupa em perguntar, conhecer e escolher. Tal liberdade criativa permite desde a apropriação da poética etérea da dança clássica, à qualidade expressionista da dança moderna, à variedade das danças populares, de salão e de rua, até o uso de gestos cotidianos e a própria recusa do movimento enunciada pela dança pós-moderna americana nos anos 60. A função conservada se refere à de questionar, e até mesmo demolir, suas próprias categorias de enunciação e elementos compositivos. Desfazer a si mesma. Não cansa de interrogar e criticar seus contextos: arte e vida. Localizada num território sem leis fixas, modelos e convenções imutáveis, a dança contemporânea desenha linhas que antes de dividir, apontam outros caminhos de pesquisa e significação.

Dado o caráter híbrido e transformador desta dança, não me parece adequado procurar seu núcleo duro, ou seja, defini-la como uma substância ou como uma fronteira delimitada ao lado de outras. Trata-se de um mapa movediço, que não cessa de mover-se e expandir-se. Então, do que falamos quando tratamos da dança contemporânea? O campo nomeia uma infinidade de realizações artísticas, muitas próximas a experimentação e sem formas de existência conceituadas a priori. São tempos-espacos potenciais para manifestações artísticas elaboradas e extremamente heterogêneas que entrelaçam corpo e ambiente, modificando-os. Mundos que evidenciam o desejo de explorar com radicalismo opostos aparentes como vazio e cheio, mobilidade veloz e imobilidade, perfeição e erro, interior e exterior, realidade e

ficção, ação e percepção. A dança é confirmada como possibilidade desimpedida que preserva e enaltece a indeterminação e o risco, caminhos importantes para descobridores obstinados.

Em 1991, Deleuze e Guattari (2010) publicaram um livro para fixar uma pergunta extrema, a qual dá título à sua publicação: “O que é a filosofia?”. Para os autores, trata-se de uma questão fundamental a ser enfrentada de modo concreto: “o que é isso que fiz toda a minha vida?”, indagam. Ao ler esse livro, percebi que não seria vão colocar a mesma sentença em relação a dança contemporânea. Afinal, tal é o ponto central de minhas pesquisas acadêmicas e que, do mesmo modo, há tempos, funda minhas atividades profissionais¹. Por que não ser direta? Resolvi encarar a questão, ciente da complexidade que a envolve e de que entrarei numa zona própria de indeterminações. Um mergulho no caos, numa dança cujo modo é composição do caos.

A arte capta um pedaço de caos numa moldura, para formar um caos composto que se torna sensível, ou do qual retira uma sensação caoide enquanto variedade; [...] a luta com o caos só é o instrumento de uma luta mais profunda contra a opinião, pois é da opinião que vem a desgraça dos homens. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 242-243).

Não à toa, o primeiro capítulo do livro acima citado abre com a pergunta: “o que é um conceito?” A este respeito, aponto a seguir algumas noções desenvolvidas por Deleuze e Guattari (2010), importantes para empreender esta análise. Em primeiro lugar, a consideração de que todo conceito é uma multiplicidade, mas nunca tem todos os componentes (não é universal). De contorno irregular, todo conceito totaliza seus elementos em um todo que é fragmentário. O conceito é consistente quando seus componentes se tornam inseparáveis nele (distintos, heterogêneos e não separáveis). Conceitos são criados em função de problemas e carregam pedaços vindos de outros problemas, assumindo novos contornos. Os componentes do conceito também podem ser considerados conceitos. Todo conceito remete a outros conceitos, em sua história, em seu devir ou em suas conexões atuais. O conceito é absoluto e relativo. As relações no conceito são de ordenação e seus componentes são variações, processuais e modulares. O conceito é um incorporal e autorreferencial, é conhecimento de si, acontecimento.

Utilizo dança contemporânea enquanto nome próprio para designar uma composição que é da ordem do acontecimento e não como um denominador genérico. Um nome próprio

tomado como agenciador de um infinitivo. O acontecimento da dança. A dança como acontecimento. O “Acontecimento” ou

a parte do que escapa à sua própria atualização em tudo o que acontece. O acontecimento não é de maneira nenhuma o estado de coisas, ele se atualiza num estado de coisas, num corpo, num vivido, mas ele tem uma parte sombria e secreta que não para de se subtrair ou de se acrescentar à sua atualização: contrariamente ao estado de coisas, ele não começa nem acaba, mas ganhou ou guardou o movimento infinito ao qual dá consistência. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 185-186).

O acontecimento é devir, guarda uma margem de absoluta imprevisibilidade, é o ímpar, conserva o excesso e impõe uma falta, a impossibilidade de dizer tudo. O acontecimento é sendo e dizendo outra coisa. É o próprio sentido. É contingente, raro e inesperado.

Em cada acontecimento, há muitos componentes heterogêneos, sempre simultâneos, já que são cada um um entre-tempo, todos no entre-tempo que os faz comunicar por zonas de indiscernibilidade, de indecidibilidade: são variações, modulações, *inter-mezzi*, singularidades de uma nova ordem infinita. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 188).

O acontecimento é uma quebra no tempo, se desdobrando em passado-futuro. O acontecimento é o contemporâneo na dança. Não encontrei modo mais brilhante de pensar a contemporaneidade do que aquele proposto por Giorgio Agamben (2009) no ensaio intitulado “O que é o contemporâneo?”. À pergunta radical, o filósofo italiano responde que não se trata de uma determinação reduzida a um valor cronológico, mas algo urgente e intempestivo que transforma o tempo. A contemporaneidade segundo Agamben (2009, p.59) é

uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mas precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

Seguindo a concepção do filósofo italiano, um homem contemporâneo é aquele que sustenta fixo o olhar no seu tempo para perceber o escuro, a obscuridade, e não as luzes. Para aquele que experimenta contemporaneidade, todos os tempos seriam escuros. Neste sentido, a experiência da dança contemporânea estaria ligada não aquele que vê o escuro como experiência anônima e impenetrável, mas, ao contrário, “aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o

facho de trevas que provém do seu tempo.” (AGAMBEN, 2009, p. 64). Tal formulação é pertinente para situar o contemporâneo na dança. Os termos remetem a força da percepção, uma postura inquietante de questionamento e descoberta, um modo especial de relação com o tempo. Trata-se da possibilidade de ver o que se manifesta de modo potencial e que ao oferecer-se arrasta uma maneira de ação inventiva.

Quilici (2009, p.3) nos convida a refletir sobre arte contemporânea além da consideração de uma produção que sucede a época moderna, mas como “singular acontecimento que acolhe diferentes experiências do tempo, em permanente tensão com o presente histórico”. O autor prevê um risco implícito na tentativa dos teóricos em mapear as manifestações multifacetadas do teatro contemporâneo atual: o de reforçar o contemporâneo como um território em que certas diferenças são reconhecidas e ressaltar por um lado, “a sedução do pertencimento” e, por outro, “o temor da exclusão”. Nesta lógica, pertencer a contemporaneidade asseguraria o vínculo com o presente, a filiação ao próprio tempo, o ser “a expressão mais aguda da “nossa época” [...]. Nesta concepção restrita do contemporâneo, falta justamente o espaço para o que chamamos de experiência do extemporâneo², que rompe com o presente histórico” (QUILICI, 2009, p.3). Para a elaboração de uma cartografia aberta, Quilici (2009, p.4) invoca a importância de observar e refletir não apenas os espetáculos da época atual, mas aquilo que inexistente (que está morto) ou existe somente como potencialidade ou virtualidade, enfim, ativar “uma escuta afinada para o que está ausente nos palcos e que, de alguma forma, mostra-se urgente”.

Na esteira do pensamento de Agamben (2009) e Quilici (2009), a contemporaneidade na dança diz respeito a uma atitude, um modo de percepção e existência, não limitada a uma produção técnica inovadora no tempo histórico presente. Tal entendimento nos permite a aproximação com realizações de dança datadas no passado, mas que continuam contemporâneas hoje, porque percebidas como acontecimentos. Podemos encontrar exemplos nas propostas criativas e trajetórias de mestres, bailarinos e coreógrafos como Vaslav Nijinski (1890-1950), Kazuo Ohno (1906-2010), Renée Gumiel (1913-2006), Merce Cunningham (1919-2009), Tatsumi Hijikata (1928-1986), Klauss Vianna (1928-1992), Pina Bausch (1940-2009), dentre outros.

Tamanha força se impõe na ação do contemporâneo, em seu modo de acontecimento e experiência, que ele sobrevive e permanece como provocação ao pensamento mesmo quando se trata de uma ocorrência histórica passada. Ou seja, ainda que já tenha decorrido no tempo, re-acontece agora, torna-se presente aqui, interrompe a cronologia e provoca discontinuidades. Um encontro imprevisto ocorre entre passado e futuro num testemunho que remete a transformação e comoção. Como traduzir tal experiência em palavras? Como conhecer e alcançar o contemporâneo?

E o balé?

O balé³, sistema técnico reconhecido por tantos como arcaico, permanece vivo e reiventado em criações contemporâneas de importantes grupos como La La La Human Steps (fundado em Montreal, Canadá, 1980) e Grupo Corpo (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1975). Édouard Lock (1954), diretor e coreógrafo da La La La Human Steps (2002), alimenta um tipo de investigação em dança que vai além de classificações. O uso de sapatilhas de pontas é explorado em combinações de giros e gestos cotidianos realizados em velocidade extrema. Lock transparece uma fascinação pelo balé ao utilizar as pontas como ferramenta para destacar a plasticidade do corpo idealizado pela estética do balé: alto, magro, esguio, alongado, virtuoso. A perfeição e verticalidade da dança clássica se articulam em composições complexas que desafiam os limites físicos dos bailarinos. O resultado é uma experiência de vertigem.

A movimentação típica nos espetáculos do Grupo Corpo, assinados pelo coreógrafo Rodrigo Pederneiras (1955), encadeia sequências que exploram regras e elementos do balé. Um balé que aparece em cena bastante modificado, pois de tanto misturar “o mesmo material (o balé clássico enquanto técnica) se transformou num novo material. Foi imantado com ângulos perigosos, e nele floraram requebros e molejos. Mais ainda: a narratividade típica daquela língua importada entrou em convulsão. Dos seus soluços, irromperam novas gramáticas” (KATZ et al, 1995, p.23). Trata-se afinal de um balé que não sobrevive fora de uma exigência constante de auto-renovação, de conversão em outro ainda que permanecendo si mesmo. Neste grupo, os movimentos do corpo ganham amplitude numa continuidade de balanços e arqueamentos, giros e saltos, executados de forma leve, sensível e delicada de tal

modo que, para o espectador, tudo parece muito fácil de ser realizado. Pederneiras toma a bacia como centro do corpo, explorando seu gingado em arranjos complexos e refinados. Seus trabalhos têm caráter de celebração e se traduzem na junção de uma poética “clássica” (impecável e precisa) e “contemporânea” (ambígua e misteriosa). Aqui, Corpo é o nome que designa tal união.

Impossível não lembrar o coreógrafo americano William Forsythe (1949), fortemente reconhecido pela reorientação que deu ao balé. Ao entender o balé como uma língua viva e, portanto, como fala que não pode ser dita sempre da mesma forma, Forsythe explorou possibilidades de combinação e deslocamento da linguagem do balé, conectando-o com outras formas de arte e campos do conhecimento a partir de uma perspectiva contemporânea. Em entrevista para a crítica Ana Francisca Ponzio (2003, p.68), o coreógrafo declarou que “o vocabulário clássico jamais será velho. É a sua escritura que pode ficar datada. [...] a desestruturação da linguagem clássica permite obter possibilidades inauditas ocultadas pela abordagem tradicional do balé”.

Nos três casos citados, não se trata apenas de tomar o balé como ponto de partida, mas de colocá-lo em uma interação dinâmica e potencial com o ambiente. O balé permanece no mundo desde o século XV, duração que não remete a estagnação, ao contrário, está ligada ao seu potencial de transformação. Técnica poderosa, de tal modo eficaz e flexível, que não cessa de ressurgir e surpreender com novos contornos. Graças ao pensamento contemporâneo de alguns profissionais deixou de ser “o balé” para constituir-se em “um balé”.

Dança como composição de experiência e acontecimento

Ao caráter eminentemente transitório da dança contemporânea acompanham processos físicos que alargam as possibilidades de sua produção e recepção, e marcam uma percepção que mira, sobretudo, a composição de uma experiência. No texto *O corpo dançante: um laboratório da percepção*, a historiadora de dança Annie Suquet (2008) aborda diferentes experimentos a partir da virada do século XIX, enfatizando aqueles que modificaram radicalmente a percepção acerca do corpo, do movimento, do tempo e do espaço. A autora

descreve efeitos resultantes de criações perturbadoras, dentre elas os espetáculos da bailarina americana Loie Fuller (1862-1928), cujas experimentações cênicas alteravam a percepção do tempo e do corpo em movimento. O corpo como ressonador foi testado por Fuller em danças que por vezes contrapunham a imobilidade do corpo com jogos animados e velozes de imagens, cores e luzes. Assim, a bailarina questionava as propriedades do movimento do corpo e da luz (SUQUET, 2008).

De acordo com Suquet (2008), a ligação íntima entre percepção e mobilidade foi alvo da pesquisa do pedagogo suíço Èmile Jaques-Dalcroze (1869-1950), que propôs a existência de um sexto sentido: o muscular, mais tarde conhecido como cinestesia. Por sua vez, o sentido do movimento ou cinestesia foi explorado pelo neurofisiologista Charles Scott Sherrington (1857-1952), que reuniu comportamentos perceptivos como os de ordem articular, muscular, visual e tátil no termo propriocepção, e indicou possibilidades de mobilidade entre o consciente e o inconsciente do corpo humano. Movimentos involuntários ou o corpo como revelador de dispositivos inconscientes passam a ser investigados por alguns criadores de dança, dentre eles a própria Loie Fuller que tomou a hipnose como pretexto para composição de um espetáculo. Nesta corrente de pesquisa, a ideia de um centro fisiológico e emocional propulsor de todo movimento foi explorada por Isadora Duncan (1877-1927), Martha Graham (1894-1991) e Mary Wigman (1886-1973).

A consciência do movimento como continuidade, num trânsito entre o interior e exterior do corpo, associa-se ao fluxo de transformações da vida e produz diferentes manifestações dançantes. Suquet (2008) cita Rudolf Laban (1879-1958), que solicita ao bailarino o desenvolvimento de uma sabedoria para sentir, aprendido que deve ocorrer tanto no nível biológico quanto cultural. Experiências perceptivas inéditas são provocadas por atividades extras (como passear numa montanha-russa), com a finalidade de suscitar outros comportamentos e resgatar o humano de um empobrecimento sensorial e emocional, promovido pela exigência de instantaneidade da vida moderna. Laban elabora um método de improvisação que solicita um estado de receptividade do corpo para criação, o bailarino deve aprender a perceber. A questão da memória corporal entra em debate, ativando a noção de que registros corporais são esculpidos nas fibras nervosas e definem nossas particularidades

posturais. Com a compreensão de que movimento e emoção não se separam, a dança se liberta do compromisso de expressar qualquer interioridade psicológica (SUQUET, 2008).

Suquet (2008) cita ainda os experimentos de Merce Cunningham e Steve Paxton (1939). Para Cunningham o movimento é uma questão de percepção e sendo assim, descobrir novas potencialidades cinéticas compreende subverter a esfera perceptiva. Recorrendo aos jogos de azar, o coreógrafo amplificou as possibilidades motoras então limitadas pelo sistema nervoso para controlar estruturas complexas. Tal estratégia compositiva alcançou novas conexões e maior flexibilidade do corpo no seu pensar em ação. Paxton criou uma forma perceptiva de dança baseada no tato, numa contínua troca de peso entre corpos: o contato-improvisação ou dança-contato. Submetido a um diálogo de forças gravitacionais, o bailarino desenvolve comportamentos adaptativos e reflexos ligados a mecanismos de sobrevivência. A emergência do movimento nasce somente num contexto de relações. A dança-contato

faz parte das formas de dança que, no século XX, reiventariam da maneira mais profunda a esfera perceptiva. Nessa dança do tato, o maior dos órgãos do corpo, que é a pele, desenvolve uma extrema sensibilidade que não tem nada de superficial. Não só os captos tácteis distribuídos sob o nosso envoltório cutâneo informam o cérebro sobre o estado do peso, da massa, da pressão e do esforço, mas podem, se necessário, funcionar como uma alternativa da visão [...]. Nenhuma dança neste século nega mais radicalmente a precedência cultural do olhar. (SUQUET, 2008, p.536).

O movimento na dança-contato emerge sempre num modo específico: processo. E neste caso, a experiência não é resultado final de um procedimento criativo, mas é a própria criação em andamento. Mas se por um lado o contato-improvisação incita os dançarinos à experiência, o que dizer dos espectadores? Como também conduzi-los à experiência? Como os movimentos dos bailarinos poderão encontrar ressonância no corpo do espectador?

Damásio (2004) explica o funcionamento do corpo no processo de aquisição de conhecimento correlacionando corpo e mente, conexão que envolve a percepção de algo exterior pela mente com simultâneas modificações (afecções) do próprio corpo. O ato de conhecer implica uma relação dinâmica entre o dentro e fora de um corpo em constante reorganização e adaptação, sendo que tal fluxo não ocorre “no sentido de causa eficiente aristotélica ou clássica, tal qual uma tacada numa bola de bilhar (uma força externa na matéria inerte), mas permite à estrutura interna a possibilidade de auto-gerir-se e auto-organizar-se”.

(NUNES, 2009, p.110). Sob tal perspectiva explica-se o termo afecção: a transformação de um corpo em relação com outros, pois num processo de afetação os corpos interagem e quando um corpo se afeta se modifica para sempre (NUNES, 2009, p. 109).

Deleuze e Guattari (2010, p. 183) chamam percepção

um estado do corpo enquanto induzido por um outro corpo, e “afecção” é a passagem deste estado a um outro, como aumento ou diminuição do potencial-potência, sob a ação de outros corpos: nenhum é passivo, mas tudo é interação, mesmo o peso.

A dança contemporânea como “bloco de sensações” conserva-se a si mesma como percepto e afecto: produz sensações exclusivas, faz passar de um estado a outro, desencadeia estranhos devires (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.193-200). Qual o método, qual o procedimento, qual a pesquisa capaz de compor o acontecimento? De fazer uma dança se tornar experiência de sensações?

Uma experiência ou aquilo que “destaca-se da uniformidade da passagem” do tempo não deve ser confundida com “mera experiência” ou a “passiva resignação e aceitação dos eventos” (TURNER, 2005, p.178). Na etimologia da palavra, estão relacionados termos como tentativa, aventura, risco, passagem, transporte, perigo (TURNER, 2005, p.178). A dança contemporânea se sujeita a experiência, posto que vive numa zona de indeterminação e indiscernibilidade, impõe modos singulares de existência e inventa seus próprios afectos. Uma experiência é, quando se apresenta de modo desconcertante e interrompe comportamentos rotinizados e repetitivos, por isso inicia-se “com choques de dor ou prazer. Tais choques são evocativos: eles invocam precedentes e semelhanças de um passado consciente ou inconsciente – porque o incomum tem suas tradições, assim como o comum.” (TURNER, 2005, p. 179).

Na esteira destes pensamentos estão os escritos de John Dewey (2010), os quais também oferecem pistas para pensar a dança como experiência. Sua abordagem apresenta a experiência como organização dinâmica ou unidade composta por uma qualidade estética ímpar, num movimento e fusão contínuos em que não há buracos nem ligações mecânicas, mas apenas pausas e lugares de repouso, opostos a paralisação. Para o autor, em direção

contrária da unidade de uma experiência estaria a monotonia, a desatenção, a submissão às convenções, o desperdício e a incoerência. (DEWEY, 2010, p. 109-141).

A dança aqui compreendida como contemporânea tem vida na experiência e, sobretudo, existe no acontecimento. Está na ordem de um fazer que produz efeitos de estranhamento em relação ao familiar, da ação que gera deslocamentos, que suscita desvios, que provoca a percepção. O acontecimento é vibração que reside na contemporaneidade. Assim, a dança contemporânea enquanto acontecimento oferece uma experiência em que a vida é intensificada, é transformada num tempo e espaço que lhe são únicos. Arte suspensa, sem começo, meio e fim, num tempo em que passado, presente e futuro se atravessam. Pensar a dança contemporânea como experiência e acontecimento é tomar distância de qualquer cálculo ou modelo. Pois tal dança não brota da aplicação de uma fórmula, receita ou lei qualquer, mas inventa-se como imprevisto que nos alcança e transforma, num jogo intenso de completude e sentido que contrasta a insuficiência de qualquer tradução e explicação verbal. “*É como uma passagem do finito ao infinito*, mas também do território à desterritorialização. É bem o momento do infinito: infinito infinitivamente variados”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.213). Para compreender a dança contemporânea (o inominável) vale investigar os corpos que dançam e as teatralidades emergentes.

Corpos outros

Considero que na dança contemporânea cada um deve fazer seu próprio corpo. Antonin Artaud (1896-1948) propôs um “corpo sem órgãos” como modo de empreender uma experimentação capaz de reconstruir o homem e gerar vida a um corpo novo. “Desejar o corpo sem órgãos impõe ao ser desejante o poder de criação: ser artista de seu próprio desejo”. (LINS, 1999, p 48). Perseguir o impossível. Criar um corpo conector de desejos e vibrações. Juntar neste corpo o que foi recortado em territórios, separado por funções e tornado organismo. Deixar de ser um corpo-lugar e corpo-suporte para tornar-se matéria que produz acontecimentos e intensidades. Torná-lo fluxo. O CsO é uma prática ou um conjunto de práticas que não pára de se fazer. Conforme Deleuze e Guattari (1996, p.20),

O CsO opõe a desarticulação (ou as n articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de

significante, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação.) O que quer dizer desarticular, parar de ser um organismo? [...] Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade [...].

Por que o contemporâneo precisa de um corpo sem órgãos? Porque não lhe serve um corpo pronto, único, de órgãos determinados e funções fixas. O contemporâneo busca a polivalência dos órgãos, transitórios e indeterminados, capazes de sensações multiplicadas e intensidades extremas. Procura a constituição da diferença na mistura, na variação, na potência, no caos. Pois o contemporâneo vê no enigma do corpo um estado especial para explorar e compreende a dança como um ato neste corpo, ou seja, o corpo que dança é o próprio realizador da ideia que comunica. Este entendimento é o cerne da tese de Jussara Setenta (2008), que apresenta a dança que se organiza num corpo como uma fala distinta do mesmo, cuja fala não recai sobre algo fora da fala, mas inventa “o modo de dizer”. Amparada pela teoria dos atos de fala do filósofo John Langshaw Austin (1911-1960), a autora destaca a modalidade do “fazer-dizer” para descrever a propriedade da dança de criar a própria fala de acordo com o que está sendo falado (SETENTA, 2008, p. 17). Nesta acepção, a dança contemporânea necessita inventar um modo singular do corpo “dizer”, já que suas ideias estão localizadas em seu próprio fazer.

A construção do corpo que dança pode operar tanto a partir do aprendizado de uma técnica cujos movimentos provêm de um modelo pronto e codificado, quanto na escolha de um método ou caminho exclusivo para atender objetivos criativos únicos. Em ambos os casos, há o propósito de treinar para “ampliar as competências físicas e morais” do artista, pois o contemporâneo entende o treinamento como “abertura para o mundo, uma descoberta da plasticidade de si no trabalho de criação [...]. Há uma inteligência do corpo como há uma corporeidade do pensamento.” (LE BRETON, 2000, p. 203).

Impõe-se a pergunta: o que pode um corpo? Como produzir novos modos de percepção e afecção? Tal é a busca da dança contemporânea ao jogar com a variação, metamorfose e plasticidade do corpo, ao deslocar o corpo do domínio do real para entrar no do potencial.

Teatralidades contemporâneas

Considero importante buscar desvendar afectos produzidos em algumas criações contemporâneas, o que implica em observar modos de relação entre observados-observadores como caminho para encontrar possíveis poéticas da cena. Descobrir teatralidades. A cena contemporânea da dança esboça um mapa vasto e complexo, acelerado por metamorfoses e contaminações entre corpos, artes e mundos. Então, como apreender um modo de dança cuja peculiaridade reside exatamente na força da indeterminação e na diferença com a qual concretiza suas possibilidades artísticas?

Pela ótica da teatralidade, a dança é proposta como um ato artístico de transformação do real, de transgressão do cotidiano. A teatralidade como processo assinala os sujeitos em ação: observado-observador. Trata-se de um fazer que constrói o objeto ou a obra, ou seja, uma operação cognitiva. Requisito indispensável para emergência da teatralidade na dança é, portanto, um olhar não passivo do espectador. Para Féral (2003, p.28), a polifonia enunciativa é um princípio da teatralidade, o que nos lembra a impossibilidade de existir um único significado no texto da dança, mas, ao invés disso, a presença de intertextualidade.

Dedicado a prática do experimento e disposto a correr riscos (portanto vulnerável também ao fracasso), o contemporâneo na dança firma-se como ponto de encontro provocador de novos modos de percepção. Do corpo que enuncia ao corpo que observa. E vice-versa. O caráter heterogêneo, paradoxal e distorcido pertence a contemporaneidade, que solicita uma renovação acerca das perspectivas da recepção. É, pois, de maneira intencional que criadores contemporâneos desestruturam os moldes da recepção, levantando a necessidade de problematizar e mudar a perspectiva do observador, de modo a torná-la apropriada aos fenômenos cênicos. Não trabalha a dança contemporânea com as impossibilidades para criar suas próprias realidades? Se ocupa, afinal, de uma captação qualitativamente diferente do real.

O real é, pois, por um lado, o intempestivo, o que vem sempre a contra-tempo da realidade, o que quebra as convenções, as rotinas, os conformismos, a passividade; e, por outro, é o que chega no momento exato, singular, único, do presente que define de uma maneira nova. Abre os olhares para um outro ponto que se ocultava sob a realidade. (GIL, 2004, p.168).

O real é o contemporâneo. O real é o acontecimento. A dança contemporânea está na ordem do real. Insistente. Não óbvio. Como devir. A teatralidade resulta de dinâmicas perceptivas (do olhar que une um observado, seja sujeito ou objeto, a um observador), fazendo emergir a ficção num espaço de alteridade, espaço onde se experimenta o espetacular e vivencia uma relação incomum com o real. Assim, o exercício de percepção e reconhecimento da teatralidade se instaura num jogo incomum entre obra e espectador.

¹ Desde 1994 atuo como profissional da dança contemporânea em diferentes funções: bailarina e ensaiadora do Grupo Cena 11 Cia. de Dança; bailarina do Álea Grupo de Dança; pesquisadora da base de dados Rumos Dança do Instituto Itaú Cultural; crítica do Jornal A Notícia; organizadora e curadora de encontros como *Corpos que Falam*, *Conexão Sul*, *Tubo de Ensaio* e *Múltipla Dança*; professora da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil; diretora de projetos e espetáculos como *Laboratório Corpo e Dança*, *Auto-retrato*, *Retrato do Outro* e *Nós*. Organizadora dos livros *Tubo de Ensaio – Experiências em dança e arte contemporânea* (2006) e *Pesquisas em dança - Coleção dança cênica* (2008). Com uma bolsa de pesquisa crítica em dança da Funarte concebi e dirigi o documentário *Ballet Desterro. Contemporaneidade na dança catarinense*.

² O termo extemporâneo foi cunhado por Friedrich Nietzsche no texto “Considerações extemporâneas (1873-1874)”. Nele, o filósofo discorre sobre a necessidade de ultrapassar o saber e o sentido histórico para alcançar o ser e a vida, desaprender e propor algo novo. Ver: NIETZSCHE, Friedrich. Considerações Extemporâneas, em *Os Pensadores*, v. XXXII, São Paulo: Abril cultural, 1974. Nota minha.

³ Monteiro (1998) afirma que a denominação balé é imprecisa, pois se aplica a manifestações heterogêneas no que diz respeito a temática, a forma de constituição espetacular e dramática, bem como, ao elemento técnico. Assim, o conceito do balé liga-se fundamentalmente a herança de uma tradição constituída em dialética com as práticas sociais, ou seja, o nome balé invoca um compromisso com o passado. Para a autora, a lógica do balé sobrevive no tempo articulando tradição e ruptura.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009.

DAMÁSIO, Antônio. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 3.ed. Rio de Janeiro: Ed.34, 2010.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.3. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERAL, Josette. **Acerca de la teatralidad**. Caderno de teatro XXI. Buenos Aires: Nueva geracion, 2003.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

KATZ, Helena et al. **Grupo Corpo Companhia de Dança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

LE BRETON, David. Conclusion. Anthropologie du corps en scène. Tradução José Ronaldo Faleiro. In: BARBA, Eugenio et al. **Le training de l'acteur**. Paris: Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique/Actes Sud, 2000.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MONTEIRO, Marianna. Balé, tradição e ruptura. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1998. p. 169-189.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. Florianópolis: Udesc/AnnaBlume, 2009.

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

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

_____. **O extemporâneo e as fronteiras do contemporâneo**. In: V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2009, São Paulo. Anais do V Congresso da ABRACE. São Paulo: Anais da ABRACE, 2009. p.1-4.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2008. p.509-540.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência. Tradução Herbert Rodrigues. **Cadernos de campo**, São Paulo, PPGAS, USP, n.13, 2005. p.177-185.