

Dança como linguagem artística: entre o referente e o devir

Thaís Gonçalves

Instituto de Cultura e Arte – ICA da Universidade Federal do Ceará – UFC

Professora-Assistente

Mestre em Políticas Públicas e Sociedade – Universidade Estadual do Ceará – UECE

Professora do Departamento de Artes Cênicas – Universidade Federal do Ceará – UFC

Resumo: A potência da arte reside em mudar a ordem do pensamento, de ao mesmo tempo em que algo se estrutura se ordenar de outra maneira, na relação entre corpos, num processo vivo, segundo os filósofos pós-críticos Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Esta análise segue em direção a uma percepção da dança como potência afirmativa da vida, em contraponto à arte como modelo e representação, próprios do modo tradicional e crítico de entender o mundo. A partir da coreologia de Rudolf Laban e da dança no contexto, de Isabel Marques, o objetivo é ponderar como podemos, hoje, pensar na dança como linguagem. Em que medida compreende-se a dança como gramática, com códigos e territórios fixos, e como seria possível percebê-la em devir, encontro e experiência a mudar a ordem de um pensamento?

Palavras-chave: Arte, dança, linguagem artística, devir

Como pensar o termo “linguagem”¹ ao tratar da dança em sua potência artística e em sua contemporaneidade? Começo marcando traços de diferenças entre uma dança/arte (auto-)referente, fechada em determinados códigos e componentes simbólicos, e uma dança/arte-devir em sua potência de abrir o sentido da experiência ao novo, ao impensado, ao imprevisto. Trata-se, aqui, de propor uma mudança de lógica na percepção da dança em direção à potência afirmativa da vida, em contraponto à arte como modelo. Isto implica em deixar de operar na lógica da representação, dos modelos ideais, da transcendência, da repetição, da reprodução, para operar na lógica da diferença, da singularização.

Ao ponderar em que condições dança é linguagem, é possível seguir em direção à idéia de uma gramática, portanto o seu domínio implica na possibilidade de um bailarino ou aluno deixar a condição de analfabeto para a de alfabetizado em dança. Ao compor uma obra é como se o artista escrevesse um poema, um conto, um romance, cuja lógica é entendida e pode ser verbalizada em palavras, ganhando um significado – um território fixo, uma finalidade. Para isso, deve aprender os elementos que configuram uma linguagem em dança, como as ações (partes do corpo que se movem), as dinâmicas (como o corpo se move), o intérprete (quem se move) em relação à paisagem sonora e ao espaço. São elementos da dança aos quais Laban denominou estudo do movimento e que integram a coreologia – estudo da dança ou ciência da dança (PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, 1992).

¹ Este trabalho propõe pensar a dança em outros temas e outras lógicas que não estejam submetidas à Linguística, não tendo como referência a Semiótica.

Saber girar, saltar, utilizar os níveis espaciais e se deslocar em diferentes direções. Estes são alguns exemplos de elementos da dança a serem conhecidos e dominados. Em geral, quando se trata de uma dança específica, como o flamenco, o balé, a dança de rua, o samba, o que percebemos é que cada gênero implica uma combinação já dada de elementos da dança que constituem o seu código, como referente fixo, como sua identidade. Na medida em que essa compreensão segue a lógica da representação, do mundo simbólico, o aluno e/ou o bailarino, antes destituídos de conhecimento (formação/informação) e, portanto, analfabetos, são percebidos como sujeitos autônomos, emancipados, conscientes quando sabem se comunicar e se fazem entender com a linguagem da dança, no sentido da teoria crítica (SILVA, 2002). O sentido da dança, portanto, fecha-se em um significado (conteúdo) e em um significante (forma), aos quais cabem a pergunta: “o que isso quer dizer?” (DELEUZE, 1992, p. 33).

Fernando Cocchiarale, na obra *Quem tem medo de arte contemporânea?*, faz uma observação interessante a respeito da relação do público com a arte. Segundo ele, há uma tendência do grande público em gostar de obras nas quais eles possam aplicar o verbo “entender”, limitando, assim, a amplitude das possibilidades de uma experiência artística. “Como as pessoas têm medo de sentir, elas entendem, reduzem sua relação ao ato inteligível” (COCCHIARALE, 2006, p. 14).

Seguindo outro vetor, é interessante notar que Laban, na primeira metade do século XX, já pensava a dança independente da palavra e da finalidade dada *a priori*, chegando a associá-la ao ato de brincar, da experimentação de situações inimagináveis. Para ele, pensar por movimentos, ou pensamento-movimento, está relacionado a um “conjunto de impressões de acontecimentos” para o qual não se tem uma nomenclatura adequada, constituem experiências que fazem calar e são inexprimíveis de outro modo. Esse tipo de pensamento, para o bailarino, aperfeiçoa-se no fazer e no dançar.

Quando nos movimentamos, nós criamos relacionamentos mutáveis com alguma coisa. [...] O uso exclusivo de movimentos com um significado fixo jamais resultará num trabalho de arte, pois é precisamente a combinação incomum de movimentos que os torna interessantes para o público. [...] o artista e o bailarino [...] basear-se-ão mais no sentido do movimento do que numa análise consciente do mesmo. [...] idéias e emoções que ultrapassam os pensamentos passíveis de serem expressos em palavras (LABAN, 1978, p. 109-153).

Para Guattari, o “mundo das representações vai ser apenas o mundo dos significantes, concebidos segundo teorias linguísticas que reduzem a linguagem a sistemas de oposições distintivas” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 250) e, portanto, não nos serve para nada, ao passo que a linguagem interessa enquanto intensidades, fluxos, processos, coisas que não querem dizer nada e que fazem passar algo que se dá na relação de corpos,

naquilo que faz silenciar. Para o pensador, a vida pode ser inventada mesmo quando todas as imagens são produzidas de antemão, pois interessa o que será feito com elas.

O principal é livrar-se dessa espécie de redundância, de serialidade, de produção em série da subjetividade, de solicitação permanente a voltar ao mesmo ponto. Penso que existem múltiplos componentes de expressão² que não passam pela linguagem tal como é fabricada pela escola, pela universidade, pela mídia e por todas as formas de poder. A expressão do corpo, a expressão da graça, a **dança**, o riso, a vontade de mudar o mundo, de circular, de codificar as coisas de outro modo, são linguagens que não se reduzem a pulsões quantitativas, globais. Constituem a **diferença** (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 63-334 – grifos meus).

Deleuze e Foucault argumentam ser preciso abrir as palavras, rachá-las por dentro para que elas liberem vetores imanentes, devires e invenção (DELEUZE, 1992). No que podemos pensar em rachar os códigos da dança, desmontá-los, reordená-los, criar com eles blocos de sensações, novas maneiras de sentir, compor arte (DELEUZE & GUATTARI, 1997). Seguindo, então, em direção à dança/arte como devir, que não seja finalidade nem mediação (entretenimento, lazer, ocupação do tempo ocioso), mas encontro, agenciamento, experiência, é possível perceber que Isabel Marques (2001) propõe, a partir de Laban, o domínio da linguagem da dança no qual os elementos da coreologia não são estáticos e imutáveis. A coreologia pode, assim, ser entendida, no termos de Deleuze e Guattari, como um agenciamento e, como tal, é, ao mesmo tempo, um território esburacado, poroso, cujos contornos fixos são estabilizações, a produzirem significados e referentes, porém provisórios; e também se constitui por pontas de desterritorialização que geram descodificações e aberturas a novos sentidos, novos agenciamentos, portanto lugar da criação.

E isso se dá na medida em que a coreologia cria articulações mais amplas com os elementos sócio-afetivos-culturais (sub-textos da dança); com a história, música, cinesiologia, estética, crítica (contextos da dança); e com repertórios, composições, improvisações (textos da dança). Portanto, nesta perspectiva, a rede de textos proposta por Isabel Marques dá potência à dança como linguagem artística ao escapar à lógica da identidade e da representação, pois cria a possibilidade de inventar algo novo a partir do trânsito pela coreologia, abrindo códigos, cujos elementos são transversalizados em relações que irão produzir sentidos, por conexões entre o fazer, apreciar e contextualizar (MARQUES 2001; 2003) a liberar devires.

Tal como um caleidoscópio, os elementos da dança – saltos, giros, ações, dinâmicas – são peças de diferentes cores e formatos que, juntas, podem combinar-se em uma infinidade de arranjos, cada qual inusitado a produzir singularidades. Não há como

² “Expressão” em Guattari aproxima-se da noção de “modos de vida” de Foucault.

duas pessoas terem a mesma visão das peças, uma vez que ao passar o caleidoscópio para outra pessoa, há um novo acomodamento que gera um agenciamento diverso do anterior. As peças também podem ser trocadas, a cada aula, a cada montagem de espetáculo, a cada situação de aprendizagem, ampliando ainda mais as possibilidades de novas experiências, novos encontros de corpos que irão embaralhar os códigos, desmontá-los e dar-lhes sentidos. Cada faceta nos leva a uma concepção de outro mundo inteiramente diverso (BEY, 2001).

A potência da arte, para os autores da diferença, reside, portanto, na possibilidade de mudar a ordem do pensamento, de ao mesmo tempo em que algo se estrutura poder se ordenar de outra maneira, na medida em que os corpos estiverem se relacionando, num processo vivo. Portanto, podemos delimitar a noção de uma arte-devir, considerando que devir é

jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos se trocam. A questão “o que você está se tornando” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ela se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não-paralela, núpcias entre dois reinos (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 10).

É nessa articulação, nesse agenciamento, no processo, que se distingue a simples agitação de uma dança/arte que nos faz mover (n)o mundo a partir de uma dimensão ética, estética e política. Ao se questionar na origem, no código, no referente, no modelo, a arte contemporânea, ou melhor, o modo contemporâneo de fazer arte, nos convida a voltar sempre aí. Afinal, os “devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 10) – um jeito de pensar e de mover parecido com os modos de ordenar a dança. Para Guattari, trata-se de perguntar:

como chegar a falar sem dar ordens, sem pretender representar algo ou alguém [...]? Sem dúvida é isso, estar na própria língua como um estrangeiro, traçar para a linguagem uma espécie de linha de fuga³ (GUATTARI, 1992, p. 56).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEY, Hakim. *Taz: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora, 2001.

³ “A linha de fuga é uma *desterritorialização*. [...] Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada” (DELEUZE & PARNET, 1998, p.49).

COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo de arte contemporânea*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco – Editora Massangana, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____ e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

_____ e GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 2ª edição, 1997.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____ & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

MARQUES, Isabel. *Dançando na escola*. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. *Ensino de dança hoje: textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 2ª edição, 2001.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Educação. *Movimento de reorientação curricular – Documento 5 – Educação artística – Visões da área: Dança*. São Paulo: PMSP / SME, 1992.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade – uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.