

O corpo que dança: inscrição poética no espaço-tempo

Karina Campos de Almeida

Programa de Pós-Graduação em Artes – Unicamp

Mestranda – Processos e poéticas da cena - Or. Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva

Bolsa FAPESP

Integrante da Cia. Terraço Teatro, da Seis + 1 cia. de dança e professora de dança contemporânea.

Resumo: Este artigo propõe-se a discutir algumas questões relacionadas ao processo criativo em dança contemporânea a partir do ponto de vista do artista que visa compor uma obra poética, potente e transformadora que dialogue com os diversos contextos em que está inserida e, ao mesmo tempo, se sustente na relação criativa com os próprios elementos técnicos/poéticos que a constituem. Como criar uma reorganização, um agenciamento diferente, uma ressignificação potente diante das materialidades com as quais trabalhamos para compor uma obra? Questões como essas serão discutidas e desdobradas no decorrer deste artigo sem que se pretenda chegar a respostas definitivas, mas tecendo considerações que possam colaborar no sentido de apontar caminhos possíveis para a composição em dança na atualidade.

Palavras-chave: imaginação criativa, processo criativo, composição, dança contemporânea.

E, quando começamos a abrir os olhos
para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível.
D'Annunzio, *Contemplation de la mort*, p. 19

Olhar para a realidade em que estamos inseridos e manter-se atento para perceber o visível e o invisível que a compõe, parece ser um importante ponto de partida para iniciar uma investigação criativa acerca dos procedimentos de construção de uma imagem poética.

O imaginar criativo do próprio corpo abrange ideias, devaneios e experimentações relacionados à sua materialidade – ossos, músculos, articulações, tendões, órgãos, vísceras – considerando a sua identidade corporal, esse corpo-sujeito que é constituído de valores culturais, históricos, sociais, políticos que imprime no mundo uma presença, uma marca.

Por um lado, o corpo se alimenta de imagens, ideias, sensações, sentimentos e de lembranças apreendidas de experiências de contato e de relação com e no mundo. Ele apreende o ambiente em que vivemos e realiza agenciamentos que conduzem a nossa investigação acerca da matéria observada. Contemplamos as coisas que nos cercam e nessa contemplação, exercitamos a imaginação criativa. Ao observar um rio, o céu, as cores de um amanhecer, as pessoas, o movimento de um corpo no espaço, estamos exercitando o imaginar.

Por outro lado, como artistas devemos buscar uma reorganização, um agenciamento diferente, uma ressignificação potente diante das materialidades com as quais trabalhamos para compor uma obra. Essa busca por um agenciamento diferente em cada

ato de criação deve ser um ponto constante no trabalho do artista. Essa investigação criativa deve guiar o artista para a construção de uma obra que possa se sustentar em si e, ao mesmo tempo, abrir janelas para que possa relacionar-se com os contextos – culturais, sociais, políticos, históricos – nos quais se insere propondo uma quebra das estruturas estabelecidas, propondo outras possibilidades de ver o mundo. Enfim, para o artista é necessário uma desorganização que gere uma outra elaboração das relações de percepção do mundo que o cerca.

Nessa busca pela quebra, nessa busca vital do corpo em ação, devemos buscar um atravessar¹ da percepção e da conscientização. Não é um negar da percepção ou da conscientização, mas é não deixar que essas buscas se reduzam a essas relações. Uma relação estética fatura essas relações e abre um caminho potente, o da sensação. A sensação coloca a percepção e a conscientização em fluxo de criação e diferenciação.

Deleuze e Guattari afirmam que a obra de arte é um ser de sensação, pois é constituída de afectos, perceptos e sensações que se sustentam por si, perduram no tempo e no espaço e atravessam os corpos daqueles que a contemplam. O artista em sua composição deve fazer surgir esse bloco de sensações que permite o acontecimento da experiência estética. Sobre constituição e a permanência das obras de arte, Deleuze e Guattari dizem:

O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.²

Na relação entre obra e observador – que consigo carrega os diversos contextos em que ambos estão inseridos – a efemeridade se faz presente, uma vez que o processo de fruição estética, de contemplação é um constante devir.

Considerando a constituição da obra de arte e a efemeridade inerente a sua criação, como compor uma obra poética, potente e transformadora que dialogue com os diversos contextos em que está inserida e, ao mesmo tempo, se sustente na relação criativa com os próprios elementos técnicos/poéticos que a constituem?

¹ Cf. G. Deleuze e F. Guattari, *passim*.

² G. Deleuze e F. Guattari. *O que é Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 213.

Para o artista é fundamental que haja, sempre, uma investigação profunda que permita com que sua obra caminhe numa busca “tentada pela exceção: a imagem nova enxertada numa imagem antiga”³.

O artista da dança apreende informações e imagens transitando entre a cultura corporal, a cultura da dança e cultura coreográfica⁴ buscando relacionar a sua composição artística com os contextos dos corpos que dançam e que carregam consigo conteúdos particulares às suas inscrições, o que permite o diálogo com os diversos contextos em que estão inseridas.

De forma breve e nos apoiando em NAVAS (2002), podemos dizer que a cultura corporal compreende movimentos que marcam nossos corpos podendo ser essas marcas biológicas, genéticas, ou relacionadas aos nossos hábitos cotidianos, posturais, de locomoção etc. A cultura da dança compreende a dança presente no cotidiano, a dança como manifestação social ou ritualística na qual os corpos que dançam carregam formas de movimentação particulares de determinado grupo, tribo, região. A dança cênica, a dança que profissionalmente elabora o seu conteúdo a partir de uma relação investigativa da arte e seus contextos é a dança que compõe a cultura coreográfica.

Podemos dizer que, na dança, a coreografia começa antes da coreografia propriamente dita, realizada no espaço cênico para um determinado público. Podemos dizer isto uma vez que parece ser necessário construir, no campo dos pensamentos, num plano virtual repleto de possibilidades, uma elaboração que antecede o momento coreográfico em si, uma experimentação imaginativa que logo se configurará em uma estruturação coreográfica.

Um caminho interessante que talvez nos permita manter uma constante relação criativa entre os elementos técnicos/poéticos que constituem a cena seria pensar que o corpo é um processo de criação constante desse próprio corpo. Pensar o corpo a partir de uma desconstrução, uma intensificação que atravessa a dualidade objetivo/subjetivo. Esvaziar-se, desfazer-se dos modelos estabelecidos, desafiar-se a entrar nas frestas quase inacessíveis dos clichês, deixar que o corpo esteja verdadeiramente num espaço de experimentação, tudo isso, é arrancar do tempo um próprio tempo para a experiência. Um corpo que se deixa verdadeiramente passar pela experiência criativa gera potência de criação e diferenciação.

Registrar no corpo o caminho do movimento com suas intenções e qualidades faz parte do processo de criação em dança e a repetição é um estudo necessário para que se

³ G. Bachelard. *A água e os sonhos - ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.17.

⁴ Para a melhor compreensão desses conceitos ver C. Navas (2002). *Dança: escritura, análise e dramaturgia*. Anais do II Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA, Salvador.

processem a organização e o registro das macro e micropercepções que constituem o corpo cênico. A repetição deve permitir, além de um conhecimento aprofundado acerca da matéria com que se trabalha, além do registro de caminhos que potencializem a expressão poética, além da configuração em formas dos devaneios, vontade, percepções e ideias, deve permitir, acima de tudo, um processo de diferenciação, de ressignificação.

A imaginação deve olhar para a repetição e enxergar nela uma potência de diferenciação, de transformação que é inerente a sua condição. A repetição era usada por Pina Bausch como recurso técnico-expressivo, tanto no processo de criação quanto na cena, o que potencializa a poética de suas obras revelando momentos em que a diferença aparece singularizando cada instante, ou cada indivíduo que dança. Pina dizia que nós não repetimos, nós fazemos novamente. Como diz Deleuze:

Transvasar à repetição algo novo, transvasar-lhe a diferença, é este o papel da imaginação ou do espírito que contempla em seus estados múltiplos e fragmentados. (...) A repetição imaginária não é uma falsa repetição que viria suprir a ausência da verdadeira; a verdadeira repetição é a da imaginação. Entre uma repetição que não pára de se desfazer em si e uma repetição que se desdobra e se conserva para nós no espaço da representação, houve a diferença, que é o para-si da repetição, o imaginário. A diferença habita a repetição.⁵

A partir das relações investigativas estabelecidas entre os elementos constituintes da cena – espaço, iluminação, som, figurino – o corpo inscreve no tempo-espaço suas percepções e conteúdos construindo uma dramaturgia própria do corpo que dança. O corpo que dança habita o espaço-tempo e define as relações constituintes desse espaço-tempo. O movimento não está subordinado ao espaço-tempo, ele define em que espaço-tempo se dá a sua ocorrência.

O espaço corporal só pode tornar-se verdadeiramente um fragmento do espaço objetivo se, em sua singularidade de espaço corporal, ele contém o fermento dialético que o transformará em espaço universal. (...) E, finalmente, longe de meu corpo ser para mim apenas um fragmento de espaço, para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo.⁶

É pelo corpo e no corpo que se constroem as redes pelas quais organizamos as experiências, imagens e conteúdos que irão dialogar com os contextos em que estamos inseridos.

⁵ G. Deleuze. *Diferença e Repetição*, Trad. Luís B.L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988(1), p. 80.

⁶ M. Ponty. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 149.

A construção cênica em dança contemporânea deve gerar um espaço de experiência entre o corpo que dança e aquele que o assiste. O corpo que dança deve manifestar no corpo que o assiste uma centelha de devaneio, uma visão de um campo repleto de pensamentos impensáveis, um espaço de ressignificação, uma potência de diferenciação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz – Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luís B.L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro Graal, 1988(1).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NAVAS, Cássia. *Dança: escritura, análise e dramaturgia*. Anais do II Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBa, Salvador, 2002.

NAVAS, Cássia. *Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança*. In I Seminários de Dança de Joinville. Joinville: Fundação Festival de Joinville, 2008.