



PRIMO, Rosa. **Dança: porosidade e resistência.** Fortaleza: Universidade Federal do Ceará. UFC; professora adjunta. Coordenadora dos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança.

RESUMO

O texto aqui apresentado tem como propósito discutir a dança contemporânea a partir de sua resistência e porosidade. Trata-se de pensar essas duas dimensões a partir do trabalho da coreógrafa francesa Odile Duboc, denominado *Projet de La matière* e concebido no ano de 1993. Essa dança engaja-se a pensar o corpo não através “do que ele permite”, mas através “do que ele pode”. Aí o corpo é encarado do ponto de vista de suas possibilidades, explorando em ato o que pode o corpo – uma resistência que se inscreve em sua própria porosidade; ou seja, sua desconfiança ao olhar das identidades e das abordagens mais sólidas.

PALAVRAS-CHAVE: dança contemporânea: porosidade: resistência.

RESUMÉ

Ce texte a pour objectif de discuter la danse contemporaine à partir de sa résistance et porosité. Il s'agit de penser ces deux dimensions à partir de l'œuvre de la chorégraphe française Odile Duboc intitulé "Projet de La matière", conçu au cours de l'année 1993. Cette danse ne s'engage pas à penser le corps par « ce qu'il permet », mais à travers « ce qu'il peut ». Ici le corps est vu du point de vue de ses possibilités tout en explorant en acte ce que peut le corps – une résistance qui vient de sa propre porosité ; c'est-à-dire, sa méfiance face aux identités et les approches plus solides.

MOTS CLÉS: danse contemporaine: porosité: résistance.

Algumas experimentações em dança contemporânea traçam rotas não evidentes. Ou seja, põem em questão, por exemplo, o corpo, a cultura e a subjetividade. Experimentam-nos em seu poder de contágio, no improvável e provisório de seus devires. Enchem-nos de plurais, trazendo à tona múltiplos elementos e hibridações. Tais experimentações em dança nos mostram, muitas vezes, que há qualquer coisa de corrosivo em suas misturas, que há algo que nega a permanência, mas que também recusa a simples “evolução”; algo que foge e faz fugir, não tendo direção definida nem ponto de chegada; algo que se furta às definições cabais, mas do qual não se pode negar sua existência. A dança, quando exerce a sua potência de criação, nos coloca frente a zonas limítrofes, nos dando pistas de bordas, indicando pontos de encontro/desencontro entre pensamento e corpo. Daí, talvez, sua disposição em problematizar a dimensão de nossos corpos-subjetividades. Pois bem, como pensar a dança a partir de uma certa porosidade e resistência que lhe é peculiar?

Começamos por pensar que talvez a resistência em dança contemporânea se inscreva exatamente em sua própria porosidade; ou seja, sua desconfiança ao olhar das identidades e das abordagens mais sólidas.

A dança contemporânea acontece em sua profusão. Se fosse possível pensarmos numa origem à dança contemporânea, teria já, nela mesma, como característica constitutiva de si, a multiplicidade. Se perguntássemos o que é dança contemporânea? A resposta seria o que é dança contemporânea? Ou seja, Não há resposta para o que é dança contemporânea, pois sua própria pergunta é sua resposta própria. Há uma recusa intrínseca a ela em se dizer “o que é”, pois o que se vê em cena é a questão da dança, o problema da dança, apresentado em sua multiplicidade. Operar nessas condições é resistir afirmando-se em diferença, e o que tudo isso implica: gesto, materialidade, construção de tempo, fluxos de espaços/sentidos (ampliado, contido, expandido, deslocado). À dança é dado um corpo de intensidades. Este corpo sugere captação de forças, como um campo magnético que se estende ou se concentra, esgarçando e rompendo seus limites, para se fazer em devir.

Pois bem, para pensar sobre essas questões apresento aqui um trabalho coreográfico que possivelmente vá nos conduzir melhor na compreensão dessa porosidade e resistência em dança.

Em *Projet de La matiere*, concebido por Odile Duboc em 1993, com nove intérpretes, os movimentos partem de uma experimentação com diferentes materiais (duros, flexíveis, saltitantes, inflados de ar...). A criação desta “obra de estados”, de acordo com a coreógrafa, foi precedida de um longo período de experimentação em que não existia definição alguma quanto à direção a tomar, exceto o desejo de fazer surgir a “liquidez” do corpo. Inicialmente, Odile Duboc fez com que os intérpretes trabalhassem com “objetos táteis” concebidos pela artista plástica Marie-José Pillet – uma almofada de ar, um colchão d’água, chapas metálicas, etc. Na etapa seguinte, pediu que eles relembassem as sensações que tiveram, mas explorando o conceito de gravidade, independentemente dos objetos utilizados no início – ou seja, a partir de pesos e volumes, de efeitos de contato, resistência, fricção ou de impulsos imaginários.

A invenção do gesto derivado desse ambiente plástico, trouxe à cena uma corporeidade estreitamente ligada a esse ambiente – sobretudo com os efeitos trabalhados na cenografia, cujo tratamento retoma qualidades e texturas dos objetos. A corporeidade dançante, nesse sentido, parece ter surgido de uma paisagem cenográfica. Ela se mistura de tal maneira nesse ambiente que chega a se confundir no espaço. A dança de Odile Duboc oscila, assim, entre a inscrição de uma forma traçada em linhas no espaço, numa espécie de trajetória nítida mas fugidia, e a absorção da figura humana pelos volumes e os objetos circundantes. Nos dois casos trata-se de uma certa suspensão da figura, como num grafismo efêmero, na qual a forma parece se desfazer para dar lugar a um corpo de intensidades, de impulsos, de qualidades e tensões dinâmicas. Não há aí, jamais, a exacerbação de si: o sujeito dançante, em sua presença discreta, parece mostrar uma certa desmaterialização do corpo, tornando-se apenas contornos. A visão que se tem é que o limite entre o corpo e mundo tende a se abolir; o bailarino incorpora a paisagem.

O contato no trabalho corporal dos bailarinos coloca em evidência as circulações incessantes entre um e outro. A taticidade intensifica o universo sensorial produzindo um espaço háptico, em diferença a um espaço óptico. Se instala uma espécie de mundo poroso, no qual os intérpretes-bailarinos, tornam-se quase imateriais, quase como moléculas, objetos abandonados – um corpo, enfim, que perde sua forma humana. Os Bailarinos testemunham essa “des-humanização”: um corpo que parece perder a orientação em sua fusão com as “matérias”, os objetos. Não sabemos mais onde eles estão. Aceitamos esse desaparecimento e os transformamos numa certa matéria ligada ao ambiente, aquilo que os cerca.

Essa obra de estados, composta por uma determinada corporeidade dançante, um trabalho cenográfico muito específico e uma iluminação extremamente minuciosa, parecer ter o poder de abolir fronteiras entre os seres e as coisas. Os corpos são absorvidos por matérias flexíveis ou parecem se derreter no solo. Nenhuma perspectiva vem os enquadrar, colocá-los em evidência. *Projet de La matiere* centra-se numa corporeidade sensível por inventar um mundo de sensações partilhadas com o público.

É a partir dessa compreensão que podemos pensar a corporeidade dançante de Odile Duboc – trazendo em si mesma uma proposição coletiva, sensível a toda uma movimentação de finos segmentos, forças e fluxos, agenciados em função da costura de grupalidades móveis e flexíveis. Sua dança, engaja-se a pensar o corpo não através “do que ele permite”, mas através “do que ele pode”. Aí o corpo é encarado do ponto de vista de suas possibilidades – em ressonância com a dança que emerge no século XX, explorando em ato o que pode o corpo. Em outros termos, o corpo em potência é um corpo que existe margeando os limites de possibilidades de ser. Sua potência se move na fronteira do que pode e do que não pode ser. A cada grau de sua potência, ou seja, a cada margem de seus limites, se desenha uma nova singularidade corporal. A cada movimento de suas fronteiras, pulsa uma nova consistência de corpo – uma prova em ato de que ele escapa de perspectivas essencialistas, identitárias, segunda as quais deve ser definido como substância fixa e ao mesmo tempo generalizável (por abstração). O corpo em potência só pode ser pensado em termos de diferenças e de singularidade, ela mesma movente.

A noção de singularidade engaja-se numa compreensão que abrange cada corpo-dançante como matéria singular, composta de sua bagagem técnica, sua morfologia, sua história corporal, psicológica, sociológica... É isso que Michel Bernard exprime sob o conceito de “corporeidade dançante”¹. A tonalidade própria do corpo-dançante não emana de uma matéria corporal vista como uma substância, mas, ao contrário, é resultado de sua

¹ Michel Bernard define corporeidade como: “(...) uma rede plástica instável, as vezes sensorial, motora, pulsional, imaginária e simbólica que resulta de uma interferência de uma dupla história: de uma parte, aquela coletiva da cultura a qual pertencemos e que forjamos nos primeiros hábitos de nutrição, de higiene, do andar, de contatos, etc., e aquela, essencialmente individual e contingente, de nossa história libidinal que modelou a singularidade de nossos fantasmas e de nossos desejos”. (BERNARD, Michel, 1990: 68).

porosidade, ou seja, de sua faculdade de captar forças. Trata-se de uma corporeidade instável, que produz fissuras, abre espaços para outros modos de relação. O corpo-dançante é, portanto, flexível e precário, poroso e intensivo. Em *Projet de La matiere*, o corpo conjuga os seus pontos relevantes com os do espaço, que o engendra numa relação mútua. Ele estabelece o princípio de um movimento que não é mais o mesmo, que compreende continuamente o outro – sendo ele próprio – que encerra em si, portanto, a diferença. De um gesto a outro, ele transporta esta diferença pelo espaço assim constituído. Em tal agenciamento, diz Michel Bernard: “O ato criador não é feito de um poder inerente a um corpo como estrutura orgânica permanente e significante. Bem ao contrário, um tal ato resulta do trabalho de uma rede material e energética móvel, instável, de forças pulsionais e de interferências de intensidades díspares e cruzadas”. (BERNARD, Michel, 2001: 20).

Conhecer as engrenagens do corpo, pensá-lo, analisá-lo, é potencializar a vida. A tradição filosófica quase que inteiramente – com raras e honrosas exceções, como a de Espinosa (o que pode o corpo) – se construiu sobre a base da negação e aviltamento do corpo. Por isso, somos ainda rigorosamente ignorantes daquilo que nos é mais próximo. Nosso mais seguro solo de realidade, apenas tateamos às cegas, nas bordas de um si mesmo que nos permanece estranho. Para Nietzsche, há muito tempo o homem vive em profundo desconhecimento do corpo; e o que é pior, somos tão profundamente ignorantes desse estranhamento de nós mesmos, que sequer chegamos a senti-lo. É como diz Paul Valéry em sua obra “A alma e a dança”: “um corpo, por sua simples força, e por seu ato, é bastante potente para alterar mais profundamente a natureza das coisas que jamais o espírito, em suas especulações e seus sonhos, alcançou!”. (VALÉRY, Paul, 1944: 148).

Pois bem, Resistir. Talvez seja esse o termo próprio para pensar a dança. Resistir, nessa série, não designa uma capacidade de suportar; tampouco capacidade de conter. A dança se faz presente obedecendo situações – obedecendo à própria organização do corpo, embora desorganizando-o. Não por oposição. Ela traz a divergência no próprio gesto de obediência, em sua porosidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

_____. *Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine*. In *La danse art du XXIème siècle?* Dir. J.Y. Pidoux. Lausanne: Payot. 1990.

PERRIN, Julie. *Projet de la matière – Odile Duboc: Mémoire(s) d'une oeuvre chorégraphique*, collection Parcours d'artistes/Nouvelles scènes, Pantin: Centre national de la danse/Dijon: Les presses du réel, 2007.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos, l'ame et la danse, dialogue de l'arbre*. Paris: Poésie-Gallimard, 1944.