

**Repetir, repetir, até ficar diferente (Manoel de Barros, 2008):
livrando a dança do (pré)fixo**

***Repeat, repeat untill it becomes different (Manoel de Barros, 2008):
freeing dance from (pre) fix***

Helena Katz

Resumo

Humanos precisam de dança. Seria a dança da ordem do geral, dizendo respeito a todos os humanos – e, por essa razão, a dança continuaria sendo reiterada em expressões tais como “todo mundo dança” ou “não há cultura sem dança”? Quando se faz ciência, é da observação que nasce a primeira suspeita que, mais adiante, poderá produzir-se na forma de uma hipótese. O texto começará pela observação da dança como um evento, suspeitará ser necessário recorrer à filosofia para descrevê-lo e apresentará dois conceitos: o de *terminus*, de William James, e o de biograma, de Erin Manning para comprovar a longevidade da necessidade de justificar o que acontece por uma instância prévia, que o antecede. A disassociação entre a dança e o movimento-com-deslocamento ainda está por ser consolidada, e parece ser ainda muito necessário repetir que é o movimento que inventa o seu mundo porque corpo e ambiente são co-dependentes.

Palavras-chave: Movimento-com-Deslocamento, *Terminus*, Biograma, Corpo e Ambiente, Corpomídia, Dança.

Abstract

Humans need dance. Would dance be so general, referring itself to all humans – that it is said that “everybody dances” ou “there is no culture without dance”? When we make scientific research, it is from observation that emerges the first idea that can be transformed into a hypothesis. The text begins with dance as an event, proposes the need of philosophy to contribute to its description and introduces two concepts: Williams James’ *terminus*’ and Erin Manning *biogram*. These two concepts are brought to testify the need to discuss all the understandings that propose that what exists, exists because of something previous that justifies its existence. The disassociation between dance and movement-with-shift-of-position is not yet consolidated. It has to be repeated that movement is the inventor of the world it inhabits. Body and environment are co-dependents.

Keywords: Movement through Space, *Terminus*, *Biogram*, Body and Media, Body and Environment, *Bodymedia*, Dance.

Primeiro, estranha-se, depois, entranha-se.

Fernando Pessoa, 1927

Quando pensa em dança, a maior parte dos humanos lembra de movimento, mas não de qualquer tipo de movimento, e sim do movimento como sinônimo de deslocamento pelo espaço. Embora, a esta altura, possa parecer desnecessário gastar tempo com essa associação, a sua contínua propagação continua a produzir danos. Todo leitor de Mark Franko (1986) sabe que a associação entre dança, corpo e movimento é recente e não fazia parte dos tratados renascentistas, que diziam que o dançarino se ocupava da dança e não dos movimentos¹ - o que já apontava uma separação entre dança e movimento. Em 1933, nas suas palestras na New School, John Martin repetia que quando a dança assume a forma teatral, ela pouco se preocupa com o movimento. E que somente com a dança moderna é que a dança, finalmente, descobre a sua verdadeira fundamentação ontológica: “esse começo foi a descoberta da substância da dança, que é encontrada no movimento” (Lepecki, 2006: 8).

A proposição desse tipo de movimento como sendo a *substância da dança* teve um efeito devastador. Possibilitou demonstrar que a dança era um arte autônoma, uma arte com uma ontologia própria, fundada na relação do corpo que dança com o movimento que se desloca. Do Renascimento em diante, é na consolidação desta contínua associação que a dança vai se preparando para ser reconhecida como arte autônoma. O *ballet d'action* noverriano, e depois o balé romântico, vão estruturar-se no fluxo dos movimentos que se deslocam pelo espaço.

Vai sendo constituído um certo padrão de visualidade, cada vez mais apoiado na mobilidade, que se consagra como uma evidência incontestável, com tanta força que vige ainda nos dias de hoje. Nela, a constituição desse padrão de visualidade tem um papel determinante, porque é justamente esse padrão que sustentará a redução da dança, que é uma conjunção de imagem e movimento, a ser hegemonicamente aceita como sendo uma conjunção de imagem e somente certo tipo de movimento.

¹Nas palavras do historiador Rodonachi, citado por Franko, “quanto aos movimentos, é a dança nela mesma que parece ter sido o menor dos interesses do dançarino” (FRANKO, 1986: 9)

Um certo padrão de movimento vai se tornando o padrão da visualidade da dança, conformando as imagens que passa a identificá-la. António Damásio (2000), no seu livro *O Sentimento de Si*, explica que as imagens mentais "surgem de padrões neurais ou de mapas neurais, formados em populações de células nervosas (ou neurônios) que constituem circuitos ou redes" (DAMÁSIO, 2000: 367). Estamos continuamente construindo imagens porque são elas que re-figuram os contatos que o corpo tem com os objetos que encontra. Ou seja, "a estrutura e as propriedades da imagem que acabamos por ver são - *afinal* - construções do cérebro desencadeadas por um objeto" (Ibid: 366).

Trata-se de uma cadeia entre corpo e ambiente na qual "o objeto é real, as interações são reais e as imagens também são" (Ibid: 366), mas, atenção, NÃO se trata de um processo de espelhamento da realidade em operações miméticas e especulares. E antes que algum malentendido se construa aqui, cabe esclarecer que quando aqui se emprega o conceito de imagem, ele não se refere apenas às imagens visuais, pois todos os sentidos do corpo produzem imagens no cérebro. São igualmente imagens o barulho da chuva, o frio, o cheiro de mato, o gosto do pão, as fórmulas matemáticas etc, etc ... No seu livro mais recente, Damásio (2011) resume:

As imagens representam as propriedades físicas das entidades e suas relações espaciais e temporais, bem como as suas ações... O processo mental é um fluxo contínuo de imagens desse tipo, algumas das quais correspondem a eventos que estão ocorrendo fora do cérebro, enquanto outras são reconstituídas de memória no processo de evocação. A mente é uma combinação sutil e fluida de imagens de fenômenos em curso e de imagens evocadas, em proporções sempre mutáveis. As imagens da mente tendem a se relacionar entre si de modo lógico, com certeza quando correspondem a fenômenos no mundo externo ou dentro do corpo, fenômenos esses que são inerentemente governados pelas leis da física e da biologia, que definem o que consideramos lógico" (DAMÁSIO, 2011: 95-96).

Com esse entendimento de como o corpo constrói as imagens, não fica difícil avaliar como inevitável o sucesso da vinculação dança-corpo em movimento-com-deslocamento na definição de dança como arte autônoma. E fica muito claro o peso, nesta construção, do espaço onde a dança acontece, uma vez que esse 'onde' constitui a condição determinante na sua visualização. Quando se lembra que o desenvolvimento da dança cênica no ocidente se deu, sobretudo, no espaço do teatro italiano, não se pode

desconsiderar a imensa relevância desse dado quando se trata da produção dos materiais que vão recebendo a classificação de dança e, conseqüentemente, das imagens que vão sendo produzidas.

Como sempre se trata de uma combinação entre o que está sendo produzido no momento e a memória, fica claro o papel das imagens que vêm sendo produzidas há muito tempo na operação de construir novas imagens de dança.

O cérebro está sempre produzindo imagens em profusão. O que vemos, ouvimos e tocamos, com o que recordamos constantemente – impelido pelas novas imagens perceptuais e também por fatores não identificáveis –, é responsável por um número imenso de imagens explícitas, acompanhadas por um conjunto igualmente vasto de outras imagens referentes ao nosso estado corporal durante o curso de toda essa produção imagética” (DAMÁSIO, 2011: 216).

A isso deve ainda ser somado o fato de que o cérebro trabalha como um editor dessas imagens para transformá-las em uma estrutura narrativa. Ele seleciona e ordena na perspectiva da coleção de informações específica de cada corpo. E quando a maior parte dos corpos compartilha certas informações, esse fato tem muita importância na consagração de quais imagens durarão mais ou menos tempo. Se a maioria encontra no mundo com a dança de movimento-com-deslocamento, essa tenderá a ser a imagem associada à dança. E quando essa circunstância encontra uma formulação teórica como a elaborada por John Martin, fortalece a sua sobrevivência.

Uma vez entendida essa circunstância, pode-se dar o passo seguinte e perguntar: se o que conta é o movimento-com-deslocamento, como é que ele toma forma? Essa pergunta é respondida de maneiras distintas por muitos pesquisadores, e a que trago aqui tem um propósito bem pontual, que se revelará ao final do texto. Por ora, convido você, leitor, a percorrer o caminho até lá, acompanhando como Manning (2009) lida com o entendimento de movimento-deslocamento. Ela discorda que ele tenha início e fim, e propõe que a ‘totalidade’ do movimento inclui uma parte virtual, não mapeável, que ela chama de pré-aceleração: ”uma tendência em direção ao movimento. através da qual um deslocamento ganha forma” (MANNING, 2009: 62), “a força virtual do movimento tomando forma” (Ibid: 6).

Se tratarmos a dança como um evento, no sentido de um acontecimento único que, no momento em que acontece dá nascimento também ao tempo e ao espaço (atenção: é importante NÃO supor que o tempo e o espaço precedem a dança), e se o movimento que compõe esse evento for entendido como sendo o resultado de uma pré-aceleração, está-se dizendo que aquilo que se vê acontecendo como movimento, vem de algo incipiente e ainda sem forma. “O movimento incipiente pré-acelera o corpo na direção daquilo no que ele se tornará” (Ibid.:6).

Se você está se perguntando porque é necessário saber da pré-aceleração, Manning lhe diz claramente:

Seja o movimento incipiente ou o pensamento pré-articulado, a novidade está situada dentro do processo. Quando o movimento converge para o seu tomar-forma, ou quando o pensamento converge para palavras, sobra muito pouco potencial para a expressão criativa. Isto não é para sugerir que a linguagem não pode se expressar criativamente. Quer dizer que para permanecer pós-iterativamente criativa, a linguagem deve continuar a se expressar em um domínio onde o pensamento permaneça pré-articulado, onde conceitos continuem a evoluir. Nós devemos conceber a linguagem como o eterno retorno do expressar no seu fazer” (Ibid: 8).

Para onde se vai com a proposta de que é nesse momento *pré* que a criatividade opera, e que esse momento deve ser preservado de alguma forma para que a criatividade se mantenha? Antes de buscar a resposta, talvez se deva fazer outra pergunta: por que continuamos tão adeptos do hábito de buscar em um momento anterior a explicação do momento que o sucede se nosso corpo é o melhor exemplo dasimultaneidade? Mas não se trata de buscar um *momento pré* qualquer, senão o de qualificar esse *pré* como a condição do fenômeno poder existir no frescor de continuar a produzir-se. Filosoficamente, seria dizer que algo existe quando conta com a possibilidade de poder existir. E cada filósofo ocupa-se de explicar como funciona essa ‘possibilidade de poder existir’.

Dela, Charles Sanders Peirce (1839-1914) trata com o seguinte tipo de argumento, que parece apto a se aproximar de outra maneira da nossa simultaneidade perceptiva. Faz entender que as coisas que existem no mundo, existem na associação entre a qualidade, a materialização dessa qualidade em um existente, e os seus hábitos de uso. Mas, cuidado,

pois quando Peirce fala de qualidade não se refere aos adjetivos que se atribuem aos objetos, mas sim da qualidade de forma (a qualidade de algo tomar uma forma, seja qual seja essa forma). A qualidade do branco ser branco (sua *branquidade*), a qualidade do liso ser liso (sua *lisidade*), da cadeira ser cadeira (sua *cadeiridade*).

Se você prestar atenção, verá que Peirce ata o que parece mais *interno* (uma qualidade que ainda nem *encarnou*, pois apenas existe como uma condição do que vai existir, tal qual a *branquidade* que existirá para que o branco seja branco) ao que já se dá a ver (o corpo desse existente, que é aquela qualidade que tomou uma forma, ou seja, o branco que o olho reconhece por aí) e ao que parece mais *externo* (o mundo no qual os hábitos do uso das coisas produz as convenções que regulam o viver em sociedade, como por exemplo, o branco ser associado à paz).

É possível aproximar Peirce de Manning para demonstrar que a sua proposta de uma pré-aceleração do movimento se equivoca não na necessidade de descrever como os existentes se tornam existentes, mas sim na escolha do prefixo *pré*, uma vez que ele indica a não-simultaneidade do existir.

No caso da dança, um evento predominantemente cinético, no qual a ação condiciona a sua existência, a distância temporal entre um antes e um depois conta muito. No corpo, quando se vê o movimento acontecendo, o mapa que o construiu já desapareceu. Libet, em 1966, demonstrou que existe um período de incubação que pode chegar a durar 0,5 ms, entre o momento em que se formamos eventos neuronais no cérebro e a sensação consciente de que eles estão ocorrendo. E que, de forma bastante curiosa, para que isso não atrapalhe o corpo, a percepção consciente antedata-se em 0,5 ms, estabelecendo, assim, essa nossa certeza de que tudo acontece no reino da pura simultaneidade.

Tal como Peirce, Manning também atribui à instância primeira – no seu caso, a pré-articulação –, o frescor da invenção, o que permite o corpo encontrar o seu movimento. E a descreve como sendo um potencial não-atualizável – um aspecto do seu modo de ser que não pode ser realizado, mas pode operar trazendo novidade. Assim, quando *aparece*, ele se singulariza em meio a uma vastidão de potencial não-realizado.

Do que estamos falando, em termos filosóficos, senão de um realismo idealista? Chegamos ao melhor momento para chamar para a conversão do conceito de *terminus*, de William James (1842-1910), o grande amigo e protetor de Peirce.

Terminus

Tomar forma começa no *terminus*, uma espécie de ‘energia de um começo’. *Terminus* é aquilo que o conceito tinha ‘em mente’ (JAMES, 1912, 1996: 61). No caso do pensamento, é aquilo que o leva na direção do articular-se como pensamento, a ignição inicial. (Repare na necessidade de enunciar uma ignição inicial, seja em James, em Peirce ou em Manning, o que nos remete à pergunta da p.7: ‘por que continuamos tão adeptos do hábito de buscar em um momento anterior a explicação do momento que o sucede, se nosso corpo é o melhor exemplo da necessidade da simultaneidade?’).

A resposta de James para a mesma questão é o seu conceito de ‘*terminus*’: uma expressibilidade de direcionalidade incipiente (JAMES, 1912, 1996: 58). “É um movimento do pensamento puxado para fora das relações de tensão que faz existir a passagem da pré-articulação ao conceito e à enunciação” (MANNING, 2009: 225). Ou seja, o *terminus* é aquilo que faz o pensamento tomar forma, que incita a investigação e a curiosidade.

Como o conceito de *terminus*, bem como os de qualidade de forma e de pré-aceleração, lidam com a relação do evento com a sua capacidade de expressão no mundo, devem interessar a uma arte, como a dança, que há tantos séculos continua a discutir a relação da técnica com a expressão. Embora esse tema não vá ser aqui desenvolvido, cabe propor que, quando se for dele tratar, que não se esqueça do que Simondon nos fez ver: que a técnica é “uma tecnologia da emergência (uma tecnologia ontogenética ou uma tecnogênese) através da qual novos sistemas complexos são propostos?” (MANNING, 2009: 71)

Voltando a William James, um pragmatista, ele nos explica que a diferença da sua filosofia para com a dos escolásticos está justamente no uso do conceito de *terminus*. Para os escolásticos, o *terminus* é *a quo* (termo *do qual* - ponto que marca o início de uma ação), e para o pragmatismo, o *terminus* é *ad quem* (termo *a que* - ponto que

determina a finalidade de uma ação). A ênfase do *terminus* pragmatista, portanto, está no que surge, naquilo que o que brota vai conduzir ².

A necessidade de buscar explicações lógicas, no caso da dança, para a relação entre o que se dá a ver e o que permite a ocorrência do modo desse se dar a ver – eis o nosso assunto. E a proposta, como você já identificou, é a de trabalhar na contração epistêmica da dança com a filosofia, buscando nela os argumentos que nos façam ler melhora questão do movimento-com-deslocamento ter sido eleito sinônimo de dança.

Biograma

Segundo a Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER), o movimento é sempre uma ação não finalizada da relação do corpo com o ambiente, e é pelo movimento que o corpo se torna corpo, e o ambiente se torna ambiente. Como se trata de um fluxo inestancável de comunicação produzindo mudanças, não se pensa corpo sem ambiente, e não se pensa ambiente sem corpo. Há uma co-dependência importante de ser sublinhada porque ela garante a relação do biológico com o cultural.

Para explicar como o corpo se torna corpo, Manning parte de outra proposta, do conceito de biograma, que vem do conceito de diagrama, de Deleuze e Guattari, publicado no segundo volume de *Mil Platôs*. Segundo eles, o diagrama é uma máquina abstrata, não tem conteúdo, é uma força ou uma série de forças para a conjugação aberta de intensidades.

Quanto ao biograma, “é o que conjuga ritmos de aparecimento-desaparecimento para o que se torna corpo” (MANNING, 2009: 124). Ele torna palpável a tendência de um corpo vir a ser corpo, adianta mais a tonalidade do evento do que o corpo. Diz mais respeito às texturas do que às formas. Carrega o movimento do evento antes mesmo do evento acontecer. Não pode representar nada porque não tem uma forma pré-dada. É diagramático porque não determinou a sua função. Não é uma imagem porque não

² “Our great difference from the scholastic lies in the way we face. The strength of his system lies in the principles, the origin, the *terminus a quo*¹⁰ of his thought; for us the strength is in the outcome, the upshot, the *terminus a quem*.¹¹ Not where it comes from but what it leads to is to decide. It matters not to an empiricist from what quarter an hypothesis may come to him: he may have acquired it by fair means or by foul; passion may have whispered or accident suggested it; but if the total drift of thinking continues to confirm it, that is what he means by its being true” (JAMES, 1912, 1996).

sustenta nada. Talvez o melhor seja dizer que o corpo que vai existir ‘biograma-se’: cria uma ressonância virtual que expressa a conjunção entre séries que prolongam o que o corpo pode fazer. Não diz respeito ao que o movimento *é*, mas o que o movimento *faz*. A distinção, repare, está nos dois verbos: ser e fazer.

O corpo que vai surgir ainda não tem uma forma pronta e fixa. “Ele cria espaço por movimentos intensivos e extensivos, aparecendo como corpo apenas momentaneamente, na sua passagem da incipiência para a elasticidade do quase” (MANNING, 2009: 124).

Nós não vemos o biograma, somente sentimos a força do seu aparecimento. Ele provoca a invenção, através da sua capacidade de conjugar, de criar novas relações. Estamos, portanto, novamente no domínio da criação, que é novamente associado a um momento anterior. Assim como a possibilidade do movimento existir está na pré-aceleração, a possibilidade do corpo ser criado vem do biograma. Ambos explicam o aparecimento do corpo e do movimento com a mesma lógica: eles só podem tomar forma porque uma certa condição de existência garante a possibilidade.

Quantas vezes ainda será necessário?

A dança torna o espaço tátil, torna o espaço sonoro, faz o espaço respirar. A dança é um evento e, como se viu até aqui, constantemente associado com o movimento-com-deslocamento. Movimento e corpo são explicados buscando-se legitimar o que neles tem visualidade com a instância anterior, sem visualidade, que legitima o que ganha forma.

Aqui se propõe o movimento como um invento de mundos sem ‘momento pré’. Muito possivelmente, isso será preciso ser repetido incontáveis vezes, e por um longo tempo.

Depois de problematizar a relação da dança com o movimento recorrendo à filosofia, vou agora trazer uma música, por perceber que nela está o que pode não deixar as nossas inquietações morrerem vitimadas pelos clichês. Que a canção do Bob Dylan de 1963 nos inspire a permanecermos pesquisadores, pois que teremos que repetir, sim, ainda e muitas vezes, e por muito tempo, que conhecer como o corpo funciona é indispensável para lidar com o corpo que dança.

How many roads must a man walk down,
Before you call him a man?
How many seas must a white dove sail,
Before she sleeps in the sand?
Yes and how many times must cannonballs fly,
Before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind.
Yes and how many years can a mountain exist,
Before it's washed to the sea
Yes and how many years can some people exist,
Before they're allowed to be free?
Yes and how many times can a man turn his head,
Pretend that he just doesn't see?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind.
Yes and how many times must a man look up,
Before he can see the sky?
Yes and how many ears must one man have,
Before he can hear people cry?
Yes and how many deaths will it take till he knows
That too many people have died?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind

Bibliografia

BOYD, B. 2009. *On the origins of stories. Evolution, cognition and fiction*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

DAMASIO, A. R. 2011. *E o Cérebro Criou o Homem*. São Paulo: Companhia das Letras, _____ . 2003. *O conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras.

DISSANAYAKE, E. 1995. *Homo Aestheticus. Where art comes from and why*. University of Washington Press.

FRANKO, M. 1986. *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c.1416-1589)*, Birmingham, Ala.: Summa Publication.

JAMES, W. 1996. *Some Problems of Philosophy: A Beginning of an Introduction to Philosophy*. Lincoln: University of Nebraska Press.

MANNING, E. 2009. *Relationescapes. Movement, Art, Philosophy*. The MIT Press.