



# O corpo do bailarino<sup>1</sup>

José Gil\*

Universidade Nova de Lisboa

7

*Resumo: O coreógrafo Merce Cunningham efetuou uma ruptura radical com relação aos princípios miméticos presentes tanto no balé clássico quanto na dança moderna, vinculados ao paradigma representacional, à narratividade e a uma concepção orgânica do corpo. A dança criada por Cunningham é investigada a partir de conceitos fundamentais da filosofia deleuzeana, tais como a teoria das séries, o evento, o virtual e o plano de imanência.*

*Abstract: The choreographer Merce Cunningham has created a new conception of dance, radically opposed to the mimetic principles that characterises both the ballet and the modern dance, related to the representational paradigm, to the narrativity and to an organic conception of the body. His style is investigated by means of some important concepts developed by Gilles Deleuze, such as the theory of the series, the event, the virtual and the immanence plan.*

---

\*Professor Doutor da Universidade Nova de Lisboa e filósofo, é autor, entre outras, das seguintes obras: *Diferença e Negação na poesia de Fernando Pessoa* (Relume-Dumará, col. Conexões 2000); *Metamorfoses do Corpo* (1998 - 2ª ed.) e *Fernando Pessoa ou a Metafísica das sensações* (1987)

1. Todo mundo conhece os traços gerais da coreografia de Cunningham: a recusa das formas expressivas, o descentramento do espaço cênico, a independência da música e dos movimentos, a introdução do acaso na coreografia, etc. Todos estes traços obedecem a uma mesma lógica cujo princípio é tornar possível o movimento por si, sem referências exteriores. Tratava-se, para Cunningham, de abolir com o mimetismo dos gestos dançados: mimetismo das figuras, mimetismo do espaço cênico que reproduzia o espaço exterior, e até uma espécie de mimetismo do interior, uma vez que o corpo deveria supostamente traduzir as emoções de um sujeito ou de um grupo.

8

Estes três aspectos condicionavam outros, por exemplo, a abertura do espaço. Como escreve Cunningham: “Ao pensar a cena segundo a imagem da perspectiva da Renascença por ele conservada, o balé clássico mantinha uma forma linear do espaço. Tendo como raízes o expressionismo alemão e os sentimentos pessoais de vários pioneiros americanos, a dança moderna americana quebrou o espaço em vários fragmentos, ou freqüentemente, simplesmente, em colunas estáticas dividindo a cena, sem nenhuma relação efetiva com o espaço mais vasto da área cênica, obtendo simplesmente formas que, por sua ligação no tempo, constituíam uma figura. Certas concepções do espaço vindas da dança alemã abriram o espaço, deixando um sentimento momentâneo de conexão com ele, mas muito freqüentemente o espaço não era suficientemente visível, porque a ação física era bastante leve, como uma atmosfera sem terra, ou um céu sem inferno.

Em suma, pode-se reunir em três princípios os traços comuns ao balé e à dança moderna ( de Loie Fuller e Isadora Duncan a Martha Graham) dos quais Cunningham procura se desvencilhar: um princípio de expressão, que quer que os movimentos sejam expressão de emoções; um princípio de verticalidade que orienta as seqüências do movimento em direção ao alto, negando o peso do corpo; e um princípio de organização que faz do corpo do bailarino, ou do grupo de bailarinos, um todo orgânico cujos movimentos convergem em direção a um fim.

Estes três princípios estão relacionados. Por exemplo, para Martha Graham, em *Embattled Garden*, coreografia de 1958, os movimentos dançados procuravam reproduzir as “interconexões de emoções como a sexualidade, a angústia, a tensão e a intensidade da experiência emocional em geral, traçando uma ligação entre o centro do corpo e sua periferia, e entre a região pélvica e o resto do torso”. A organicidade do corpo está a serviço da expressão dos sentimentos cuja qualidade e sublimidade condicionam a orientação dos gestos em direção ao alto, ao céu puro. Além disso, a representação do ex-

terior dizia respeito a situações e comportamentos em que o corpo se encontrava engajado, sendo o todo freqüentemente descrito numa narrativa.

Sabemos como Cunningham combate estes três princípios. Digamos que ele desenvolve duas armas essenciais: a introdução do acaso na coreografia, e a decomposição das seqüências “orgânicas” dos movimentos, multiplicando as articulações tradicionais.

Os efeitos da adoção do acaso como método coreográfico vão em todas as direções: deixando de ser finalizado, o movimento não parte mais de um centro intencional, ou seja, de um sujeito que tem sentimentos pessoais e que os quer exprimir de uma certa maneira. De fato, é a noção mesma do sujeito (ou de corpo-sujeito) que tende a desaparecer.

Uma segunda conseqüência se manifesta na relação música-coreografia. O acaso torna impossível a conexão entre as duas, tradicionalmente unidas, a música oferecendo as indicações que permitem aos bailarinos se situar em toda mudança de espaço, de ritmo ou de conexão com os movimentos de outros bailarinos. Se doravante é o acaso que comanda estas mudanças das seqüências dançadas, não há mais relação com a música. Cunningham foi tão longe na importância conferida ao acaso, que acontecia de os bailarinos só tomarem conhecimento da partitura musical no dia da estréia. Adivinham-se os efeitos disso: a música e a dança constituíam séries divergentes que só se encontravam em certos “pontos estruturais”. Entre a música e a dança nenhuma relação se estabelecia. Cunningham comenta: “Isto é essencialmente, uma não- relação ( *a non-relationship*)”. Com este termo deleuziano, vê-se como a coreografia cunninghamiana se aproxima da teoria das séries de Deleuze.

Uma terceira conseqüência da introdução do acaso nos interessa particularmente: a fissura, a quebra que ela opera no espectro (ou no código) tradicional das possibilidades do corpo, a abertura portanto a outros movimentos possíveis ainda não explorados. O que implica uma outra quebra: a dos modelos de coordenação de movimentos. E estes modelos supunham sempre ( no balé como em Doris Humphrey) uma imagem orgânica do corpo como uma totalidade finalizada. “Era sem dúvida uma das razões pelas quais eu comecei a utilizar os métodos do acaso na minha coreografia, afim de quebrar os modelos (*patterns*) pessoais de coordenações físicas memorizadas”, diz Cunningham.

Este último aspecto associa-se ao outro procedimento empregado sistematicamente por Cunningham para desfazer a organicidade do corpo: a multiplicação das articulações dos movimentos, de tal modo

que as seqüências deixem de se coördinar organicamente umas às outras, ganhando uma espécie de autonomia que vem da autonomia mesma das partes do corpo. É a relação todo-partes que se encontra deslocada.

10

A técnica Cunningham oferece o máximo de autonomia às partes do corpo, permitindo que as séries de movimentos desconectados se desencadeiem e se efetuem ao mesmo tempo no mesmo corpo. Por exemplo, Cunningham escreve: “Isto compreende o problema do equilíbrio do corpo, e a conservação de uma parte contra outra. Se utilizamos sempre o torso como centro do equilíbrio e como eixo vertical, então a questão do equilíbrio estará sempre relacionada a esta parte central, os braços e as pernas se equilibrando mutuamente da cada lado de várias maneiras, e se movendo uns em oposição aos outros. Se utilizamos o próprio torso como força movente, permitindo à coluna se tornar a força de motivação numa mudança visual do equilíbrio, o problema será sentir o quão longe a mudança de equilíbrio pode ir em uma direção qualquer, e em uma combinação qualquer de tempo, e se mover então instantaneamente rumo a uma outra direção qualquer e em uma outra combinação de tempo qualquer, sem ter que quebrar o fluxo do movimento servindo-se do peso, quer graças a uma mudança real do movimento, quer graças a uma parada no tempo, quer devido a outros meios”.

Se o centro do equilíbrio não é mais o torso ou a coluna enquanto eixo vertical estático, mas a coluna em movimento autônomo, é então possível desarticular os movimentos uns dos outros, uma vez que eles não tem mais que se remeter a uma parte fixa do corpo, mas a uma parte ela própria móvel. Não é mais portanto com relação a uma única parte e a uma única posição desta parte que os membros terão que se posicionar para obter o equilíbrio, mas a múltiplas partes, uma vez que se decompõe o movimento em multiplicidades. A partir de então, é com numerosos eixos móveis e plásticos que as outras partes do corpo terão de lidar: os movimentos dos braços e das pernas anteciparão o equilíbrio por vir, equilibrando o corpo neste mesmo momento. É um equilíbrio paradoxal (ou metaestável como o nomearia Deleuze, segundo Simondon), que supõe tensão e movimento e, sobretudo, uma espécie de decomposição do todo do corpo em suas partes.

As configurações dos braços e das pernas de um lado e de outro do corpo se quebram, os movimentos dos membros se desconectam para alcançar o equilíbrio móvel, não estático, fazendo com que se superponham no mesmo instante múltiplas posições no espaço. Devido a variar não-organicamente, os movimentos atingem um ponto

máximo de deformações e de assimetrias como se múltiplos corpos coexistissem num só corpo.

Eis que a multiplicação das articulações permite instaurar, no mesmo instante, séries divergentes de movimento: as dos gestos desconectados de outros gestos em um mesmo corpo; a que forma cada corpo de um bailarino com relação a um outro corpo: as da música e dos gestos dançados, individuais ou de grupo.

Resta determinar o que desencadeia as séries de gestos, já que Cunningham recusou todo referente, ou seja, toda motivação (sentimentos ou representações) de movimento que não o próprio movimento. Mas como o movimento pode, por si só, suscitar movimento?

11

2. A principal dificuldade encontrada por Cunningham pode se formular assim: fazendo uma crítica radical das linguagens coreográficas tradicionais, recusando todo referente estranho ao próprio movimento, como ele pôde transformar o que *restava* de sua crítica sobre o plano do movimento, em unidades de uma nova linguagem?

Mas a própria noção de crítica, neste campo, suscita discussão. Pois tudo se passa no nível prático dos gestos dançados: ora, não há movimentos que signifiquem a negação (de outros movimentos). Não há “movimentos negativos” — se podemos dizer assim — tudo é afirmativo, positivo, na plenitude de sua presença de movimento dançado. Como então *recusar*, *negar* as linguagens coreográficas tradicionais?

Mas por que era necessário negá-las? Por que não bastava delas simplesmente se desvencilhar? Aliás, não foi isso o que Cunningham fez?

Eis a questão: se Cunningham inventa uma nova linguagem sem referente, ela só pode resultar da negação das linguagens com referente, ou seja, da negação dos referentes dessas linguagens. Tratava-se portanto de uma operação que *permanecia no plano estético*, não se limitando ao plano cinético. Pode-se imaginar o movimento puro sem nenhum sentido (referente), mas ele será então do tipo acrobático ou ginástico (que encerra ainda sentido, ditado pelos seus fins). É mais difícil conceber um movimento puro que seja ao mesmo tempo estético, ou seja, um movimento não condicionado por um elemento exterior, e que entretanto cumpra certos requisitos que o tornem um objeto dito “estético”, tais como a saturação semântica, a infinitude ou a singularidade.

Era preciso então, por assim dizer, suspender a crítica em uma espécie de metalinguagem artística que assegurasse a radicalidade das operações de negação - de todo referente, interior e exterior - no próprio movimento, ou seja, uma negação do movimento pelo movi-

mento, permitindo conservar as características estéticas formais do movimento negador.

Evidentemente, esta “metalinguagem” artística não podia ser nem uma verdadeira metalinguagem, nem se podia dizer artística, pois, primeiro, a dança não é uma linguagem, o nível não-verbal dos movimentos tornando inconcebível uma *meta*-linguagem; em seguida, qualquer que seja o contexto ao qual os movimentos deviam permanecer atrelados enquanto eles operavam as negações necessárias, sua dissolução progressiva devia atingir uma espécie de “grau zero do artístico”- condição absoluta requerida para que um terreno virgem surja onde uma *nova* linguagem e uma nova situação artística possam ser criadas. Dito de outro modo, a linguagem coreográfica de Cunningham nasce simultaneamente da crítica das linguagens precedentes e de um solo virgem.

12

É a este paradoxo que todo trabalho de invenção de Cunningham teve de responder. Como se desvencilhar radicalmente do antigo sem sair do campo estético?

3. Podemos colocar esta questão de uma outra maneira, se substituirmos “linguagem” e “metalinguagem” por “unidade lingüística” e “metalingüística”. Embora essas expressões sejam tão “teóricas” quanto aquelas que elas substituem, elas têm a vantagem de designar mais adequadamente a realidade: a unidade seria simplesmente uma seqüência mínima de movimentos, a partir da qual uma linguagem dançada se constituiria.

A questão se torna então: qual unidade metalingüística Cunningham criou capaz de se transformar (ou de agir ao mesmo tempo) em unidade de uma linguagem nova, sem outro referente que não ela mesma?

Lembremos que a decomposição crítica e a construção se fazem em nome da nova unidade de movimento. No entanto, num certo sentido ela ainda não existe, uma vez que ela resulta, *também*, da destruição das linguagens antigas.

Cunningham procede assim: ele faz o vazio no exterior e no interior. No exterior: ele esvazia a cena (e o espaço dos corpos, para além do próprio corpo, que a preenchia, como em Martha Graham). Trata-se de abrir o espaço cênico para que todas espécies de evento possam acontecer: “o sentimento que predomina em muitos pintores lhes permitindo construir um espaço onde tudo pode acontecer é um sentimento que os bailarinos podem também ter. Imitando assim a maneira pela qual a natureza faz espaço e nele coloca um monte de coisas, pesadas e leves, pequenas e grandes, todas sem relação umas

com as outras, mas cada uma afetando todas as outras”, escreve Cunningham.

No interior: ele despoja a experiência do bailarino de seus elementos representativos ou emocionais como motores do movimento (balé e dança moderna). Como ele consegue isso? Obrigando a atenção do bailarino a se concentrar no movimento puro, ou seja, na “gramática”. Ou seja: a *consciência do corpo (awareness)* se fixa na energia, nas articulações, nos movimentos, e não mais, de forma alguma, nas emoções ou nas imagens de uma narrativa (situação em que a consciência comanda a consciência do corpo: em Cunningham, a consciência do corpo comanda a consciência).

Está claro que esvaziando a experiência da emoção e das representações desencadeadoras de movimento, Cunningham esvazia num só gesto espaço da cena, o espaço do corpo sendo sempre um espaço emocional.

Despojando a experiência do corpo das imagens e dos afetos, criando um vazio, a gramática sobressai, mas perdeu-se o que motiva e desencadeia o movimento. Para que a gramática possa “se tornar o sentido”, como gosta de dizer Cunningham ( “the grammar is the meaning”), ou para que ela possa se tornar um elemento constitutivo do movimento, é preciso que a própria “gramática dançada” se “preencha” de sentido, enfim, que este movimento seja dançado, possua sua lógica própria, seus elementos desencadeadores, sua orientação.

Ora, o que vem no lugar destes elementos que foram eliminados? O que garante, nos movimentos abstratos, as funções antes referidas à imaginação, à emoção, ao espaço do corpo? Já o sabemos: é a nova unidade do movimento de onde partirão as outras combinações da nova linguagem.

4. O que quer dizer “esvaziar um movimento”? É, de fato, criar vacúolos de tempo no interior do movimento. Isto se obtém por um procedimento similar ao da meditação yoga ou zen ( e sabemos da importância dessas duas práticas na técnica de Cunningham). Trata-se de descolar o ritmo do pensamento dos movimentos do corpo, em particular dos movimentos da respiração. O pensamento não tem mais de seguir os ritmos do corpo, entre um ponto e outro sua velocidade de *fundo* se desacelera, porque o espaço se alarga, ao passo que sua velocidade de superfície pode crescer indefinidamente: ela não é mais levada pela respiração (uma vez que essa está controlada, não dependendo mais dos ritmos cardíacos e outros), ela deixa de correr, não tendo mais de seguir senão a seus próprios movimentos.

Reciprocamente, a respiração não está mais atrelada ao pensa-

mento, não se acelera mais com um temor nem se distende com um sentimento de calma.

Não é isso o que faz Cunningham? Ao decompor os gestos orgânicos do corpo graças ao movimento; ao descolar os movimentos uns dos outros, como se cada um pertencesse a um corpo diferente; sobretudo, ao se dar arbitrariamente um tempo que é preciso preencher com uma coreografia; enfim, ao fazer o pensamento desposar o movimento e só o movimento, Cunningham cria os vacúolos de tempo entre os movimentos corporais de um lado; e de outro lado, prepara a construção de um plano de imanência em que as ações do corpo não se distinguem mais dos movimentos do pensamento.

14

Compreende-se agora em que consiste o “esvaziamento” ou a exclusão fora da esfera dos movimentos, das emoções e das imagens: descola-se estas duas séries da dos gestos, concentrando-se apenas nos movimentos. Por outro lado, o vazio, os vacúolos permitem a multiplicação das articulações. Em uma situação como essa, os movimentos não se encontram mais ligados em superfície, embora uma continuidade profunda os una. Como se diz por vezes, referindo-se ao estilo de Cunningham: seus movimentos “flutuam”.

Mas como, então, eles se reencontram novamente na superfície para constituir uma seqüência dançada?

5. Temos de resolver vários problemas deixados em suspenso:

a. Inicialmente, percebe-se que o esvaziamento e o preenchimento dos movimentos - que correspondem à destruição e à construção de uma nova linguagem - implicam a formação de um plano de imanência. Pois as desconexões dos movimentos, e destes e do pensamento, preparam uma nova osmose, a que significa que pensamento e ações do corpo se confundem, que uma nova fluidez, um novo tipo de movimentos poderão circular nesse plano de imanência da dança.

A osmose é realizada pela *consciência do corpo* : estando constituída como *corpo de pensamento*, ela comanda e dirige a partir do interior o movimento dançado.

b. Circunscrevemos assim a unidade do movimento que conserva esse último na esfera artística, ao passo que ele se transforma e se anula no processo de negação das antigas linguagens coreográficas. Essa unidade é composta pelo *movimento virtual*.

É uma unidade que pertence a um corpo virtual, o que se forma à medida que os movimentos se decompõem. A multiplicação das articulações e dos gestos ( que vão dar nascimento às séries divergentes de movimento) permite a construção deste corpo cuja virtualidade

garante essa *continuidade de fundo* dos movimentos que funda a dança.

Precisemos ainda a noção de corpo virtual. Ele se reconhece facilmente em Cunningham: como vimos, ele decompõe os gestos no equilíbrio do corpo em movimento, de tal modo que o nexos das posições dos membros não é mais o de um corpo orgânico. Pode-se mesmo dizer que a cada uma dessas posições simultâneas de gestos heterogêneos corresponde um corpo diferente (orgânico; mas da multiplicidade dos corpos orgânicos virtuais que formam um mesmo corpo resulta um corpo impossível, uma espécie de corpo monstruoso: é ele, o corpo virtual). Esse corpo prolonga na virtualidade o gesto cuja seqüência não se vê mais no corpo empírico, atual.

15

Disso resulta não haver corpo único (como o “corpo próprio” da fenomenologia), mas múltiplos corpos. O corpo do bailarino (em Cunningham, mas de fato em todos os bailarinos) é composto por uma multiplicidade de corpos virtuais.

A unidade de movimento virtual (ou a unidade virtual de movimento) cria um espaço onde “se pode colocar tudo”. espaço de coexistência e de consistência das séries heterogêneas.

Ele assegura várias funções: como movimento não atual que resulta do esvaziamento dos movimentos, ele garante a “reflexão” do movimento sobre si mesmo, já que cada movimento empírico se duplica agora em uma unidade virtual a qual ele se suspende. Isto equivale a dizer que ele se desdobra: virtual e atual a um só tempo, ele pode “voltar-se contra si mesmo” a partir do ponto de vista virtual. “Voltar-se contra si mesmo” significa “negar-se” tanto quanto “auto-referir-se”: o ponto de vista virtual se torna a fonte de um novo tipo de movimento atual, de uma nova linguagem coreográfica.

O “desvencilhar-se de” certos movimentos clássicos pode agora equivaler à sua negação, uma vez que os movimentos atuais que substituem os antigos provêm do esvaziamento-exclusão das unidades antigas, esvaziamento-exclusão *rumo* ao virtual em formação. A unidade de movimento virtual resulta daí, de tal modo que é a transformação do atual em virtual (dos movimentos das linguagens clássicas) que toma valor de negação (o corpo monstruoso como negação do corpo orgânico).

Eis como a unidade virtual de movimento funda as operações “metalingüísticas” complexas necessárias à posição de uma espécie de negação não-verbal, e à manutenção do movimento, durante sua decomposição-negação, na esfera artística da dança.

6. Concluirei dizendo uma palavra sobre o plano de imanência da dança, noção que eu introduzi subrepticamente, sem justificar.

Resumamos de início alguns resultados de nossa pesquisa: a) virtual, a unidade de movimento (“meta-infralingüística”) é o que permanece como “movimento puro” quando se retirou do corpo as motivações emocionais, representativas e expressivas. b) Ela permite a constituição de um plano virtual de movimento em que todos os movimentos do corpo, dos objetos, da música, das cores, etc. adquirem consistência, ou seja, uma lógica ou nexos. c) Ela permite a reorganização dos movimentos corporais sem recorrer a elementos exteriores: pois, os movimentos atuais do corpo do bailarino têm sua fonte nesse plano virtual, e nas tensões que aí nascem.

16

O plano virtual de movimento é o plano da imanência. Sua tensão ou intensidade = 0; mas nele se engendram as mais fortes intensidades. Nele o pensamento e o corpo se dissolvem um no outro (“o pensamento” e “o corpo” como dados empíricos); é o plano da heterogênese do movimento dançado. Parafraseando Deleuze, a imanência que caracteriza esse movimento se descreve assim: o que move como corpo retorna como movimento de pensamento. Ou Cunningham: “Essa exposição manifesta de energia, ou seja, de energia levada a uma intensidade suficientemente forte para fazer com que o aço se funda em alguns bailarinos, é a mais fascinante que existe. Não é o sentimento de alguma coisa, é a precipitação do espírito e do corpo numa ação tão intensa que, durante o breve instante considerado, o espírito e o corpo são apenas um”. Em suma, as intensidades circulam no corpo-sem-órgãos.

Mas onde se situa esse plano de imanência, em que traços o reconhecemos? É o plano virtual, invisível, que funda a percepção de um continuum de movimentos no momento de uma performance. Num texto já antigo (1957), Susanne Langer descreve longamente a percepção do movimento dançado: “A dança é o surgimento de uma presença (*an appearance*); se se quiser, uma aparição. Ela brota do que os bailarinos fazem, mas é algo mais. Olhando uma dança você não vê o que está fisicamente diante de você - pessoas fazendo giros rápidos ou torcendo seus corpos; o que você vê é o desdobramento de forças interagindo, graças às quais a dança parece se elevar, ser carregada, ser atraída, terminar ou se diluir, seja um solo ou um grupo, rodopiando como o fim de uma dança de bruxas, ou lenta, centrada, e única em seu movimento. Um corpo humano colocou o jogo inteiro de seus poderes misteriosos diante de você. Mas esses poderes, essas forças que parecem se efetuar na dança, não são as forças físicas dos músculos do bailarino que são de fato a causa destes movimentos. As forças que parecemos perceber da maneira mais direta e convincente são criadas por nossa percepção; e não existem senão através dela.

“O que existe unicamente pela percepção, e não desempenha nenhum papel usual e passivo na natureza, como o fazem os objetos, é uma entidade virtual. Ela não é irreal; onde quer que você seja confrontado com ela, você a percebe realmente, você não sonha ou não imagina que a percebe”.

Susanne Langer denomina “imagem dinâmica” esse plano das forças virtuais. Para nós trata-se claramente de um plano de imanência.

Esta descrição tão penetrante mostra que a dança não é, como quer um velho clichê, uma arte do efêmero. Ao contrário, esse plano virtual que nós “percebemos” (com nossos olhos, mas também com *todo nosso corpo* que tende a retomar os movimentos percebidos), assegura a continuidade dos gestos e dos movimentos: jamais nenhum espectador de uma performance dançada sentiu a angústia do desaparecimento das imagens no tempo; e não é a memória psicológica que retém os momentos passados, mas o gesto presente que se insere numa continuidade mais profunda, virtual.

É o plano de imanência que desdobra a continuidade de fundo, assim como a consistência de todos os movimentos que se dão no espaço coreográfico. O que nós “vemos” para além do, e graças ao, visível não é efêmero como as seqüências de movimento ou os gestos-signos do bailarino. Ele está sempre presente, e a dança se desenrola sobre essa superfície permanente, independente dos gestos e não existindo senão através deles, permitindo a coexistência de todos os movimentos e ele mesmo não se movendo (nem se mantendo em repouso), vazio, autônomo e envolvendo signos e corpos, pensamento e movimentos do bailarino e do espectador. É o plano zero de movimento que não é um repouso, mas um vazio específico de movimento que constitui a textura do plano de imanência.

Dançar é criar a imanência graças aos movimentos: é por isso que não há sentido fora do plano, fora da ação do bailarino. Como realizar tal coreografia, como transformar tal idéia coreográfica em movimentos dançados, como traduzir uma emoção expressiva em um movimento? Como diz Cunningham: “Como o fazer? Fazendo-o. “ Pois só o gesto dançado dá o sentido: a emoção nasce do movimento, e não o contrário.

Cunningham quer a imanência: para ele, o sentido não é transcendente ao movimento e à vida. O sentido do movimento é o próprio movimento do sentido. É por isso que, como ele afirma, “de todo modo, todo movimento é por si mesmo expressivo”. Ou ainda: “Se um bailarino (...) *dança*, isso é tudo. O sentido está dado, se isso é o que você quer (...). Quando eu danço, isto significa: o que eu estou fazendo.”

7. Sabemos agora porque, contrariamente a Malévitch e a Kandinsky, Cunningham jamais sentiu a angústia de uma anulação total do movimento dançado (o “fim da dança”). Para ser breve, por duas razões essenciais: a) porque não há movimento abstrato, e b) porque não há “zero de movimento”, sua anulação coincidindo com o movimento virtual.

Não há movimento abstrato porque o “esvaziamento” dos movimentos os torna *concretos*, os mais reais, os mais despojados de cargas emocionais e imaginárias possíveis. Sendo os mais concretos, e circulando sobre o plano de imanência, eles carregam em si mesmos o sentido, as emoções e as imagens que os movimentos, graças às suas intensidades, são capazes de suscitar: pois isto são os movimentos do sentido e das emoções que o movimento puro desdobra sobre o plano de imanência.

Se não há “zero de movimento”, é porque a unidade virtual de movimento, como resíduo da operação de esvaziamento, coincide com o *resto* que, no movimento dançado de produções de signos, necessariamente sempre escapa à semiotização. Expliquemo-nos:

Há sempre que considerar, na representação ou no signo dançado, que o corpo representa o mundo e, ao fazê-lo, se representa a si mesmo. Se exprime emoções, exprime também a si mesmo. É o corpo que representa o corpo representando o mundo. Porque entre a representação encenada e o referente há super posição, a dança conserva sempre um elemento não-representativo que escapa à semiotização.

Esse *resto* marca a inerência do gesto a seu contexto corporal: aqui, o signo e o agente de contextualização do signo são apenas um (o corpo), ou melhor, superpõe-se um ao outro.

É isto que explica porque o esvaziamento dos gestos corporais não pode jamais atingir um “zero de movimento”, um “zero de gestos”. Se o corpo pode negar o mundo e a representação de si sem que ele se autodestrua, é porque em sua auto-representação algo lhe escapa. Algo que resiste aquém da representação. Quando uma reverência representa o corpo com o corpo, o corpo representante não coincide totalmente com o corpo representado (figurado). Algo se retém aquém da imagem atualizada do corpo: algo que não é somente da ordem dos movimentos atuais, mas também da ordem dos movimentos virtuais; que não é nem representado nem representável, uma vez que se situa na zona cega de superposição.

O que se retém desencadeia também a imagem expressiva ou mimética. É o corpo virtual.

A unidade virtual brota desse resto de movimento irrepresentável e sempre presente. É isso que garante a “reflexão” ou melhor, a operação

“meta-infralingüística” do corpo que conserva o movimento “puro”, enquanto os movimentos sensatos e expressivos são esvaziados.

É isso enfim que supõe que a superposição do signo e do contexto, da consciência e do corpo, prepara a construção de um plano de imanência ou de consistência dos movimentos. É a inerência do agente da construção (o movimento) à matéria do plano (o movimento) que faz com que, mais que todas as outras artes, a dança se dê de saída, na própria ação de dançar, seu plano de imanência. Dançar é fluir na imanência.

## Notas

19

1. Conferência apresentada na Universidade de Columbia, Nova Iorque, Abril de 1999, em seminário sobre Gilles Deleuze e Felix Guattari.

*Tradução: Andréa Araújo do Vale e Carla Miguelote,*

*Supervisão: Maria Cristina Franco Ferraz*

## Palavras-chave:

1. dança contemporânea;
2. filosofia deleuzeana;
3. consciência do corpo;
4. movimento virtual;
5. plano de imanência.

