

Dança | Filosofia: Verso e reverso de um dizer

Thereza Rocha¹

Resumo

Por uma filosofia que se diz da dança e de uma dança que se diz da filosofia. Procurar intercâmbios entre dança e filosofia que permitam à dança aceder a um modo-pensamento que lhe seja próprio e que aqui chamaremos de dança | pensamento – pensamento em/de dança. Corpo, tempo, diferença, teoria, prática são temas a transformar em conceitos-dança na passagem de uma filosofia pensada a partir da dança a uma filosofia da dança em seus modos próprios de dizibilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Dança e filosofia; Filosofia da dança; Arqueologia do saber (Michel Foucault)

Abstract

For a philosophy that is said of dance and a dance that is said of philosophy. Finding in the exchanges between dance and philosophy the ones which allow access to a dance-thought that we call dance | thinking – thinking on/of dance. Body, time, difference, theory, practice, those are issues to be transformed into dance concepts transforming a philosophy from dance into a philosophy of dance in its own ways of dizibility.

KEYWORDS: Dance and philosophy; Dance philosophy; Archaeology of knowledge (Michel Foucault)

¹ Pesquisadora, dramaturgista e diretora de espetáculos. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Mestre em Comunicação pela ECO-UFRJ. Professora dos cursos de bacharelado e de licenciatura em dança do Instituto de Cultura e Arte – ICA da Universidade Federal do Ceará – UFC. Foi professora substituta do setor de Dança e Filosofia do Departamento de Arte Corporal da UFRJ e do setor de Dança do Instituto de Artes da UERJ. Concebeu e coordenou o Curso de Pós-graduação Lato Sensu Estudos Avançados da Dança Contemporânea: coreografia e pesquisa na UniverCidade. Autora do livro *Diálogo | Dança* (São Paulo: SENAC, 2012), junto com Márcia Tiburi. É colunista do portal [idanca.net](http://www.idanca.net) (www.idanca.net). Concebido e organizado por mim em parceria com Roberto Pereira e Charles Feitosa, o simpósio foi realizado pelo SESC Rio e a UNIRIO com apoio da CAPES, do Consulado Geral da França, do Goethe Institut, do British Council e da UniverCidade, contou com as conferências de Andre Lepecki (EUA); Daniel Lins (BRA); Michel Bernard (FRA); Isabelle Ginot (FRA); Jose Gil (POR); Helena Katz (BRA); Marcia Tiburi (BRA); Ramsay Burt (GBR); Franz Anton Cramer (DEU); Gabrielle Klein (DEU); Kunichi Uno (JPN); Maria Cristina Franco Ferraz (BRA), dentre outros, e apresentações das danças dos brasileiros Lia Rodrigues, Bruno Beltrão, Marcia Milhazes, Frederico Paredes, Luiz de Abreu e Maria Alice Poppe.

Em 2005 e 2006, organizamos² no Espaço SESC (Rio de Janeiro), respectivamente, o I e o II Encontro Internacional de Dança e Filosofia. Nestas ocasiões, convidados nacionais e internacionais proferiram palestras nas quais um ato recorrente chamava a atenção. Dando início às suas falas, em seguida aos agradecimentos de praxe, os palestrantes da área de filosofia faziam marcar suas passagens pelo simpósio deixando claro não pertencerem à área de dança; o caminho reverso também se repetia: tão logo se acercavam do microfone, os convidados da área de dança adiantavam-se em declarar sua não pertença à área da filosofia. Curiosas necessidade e insistência disciplinares, sendo a razão de estarem reunidos no simpósio, exatamente o fato de seus trabalhos circundarem uma área outra, localizada no não-lugar, ou na heterotopia da transdisciplinaridade.

A filosofia e a dança do título do evento assinalavam menos as respectivas disciplinaridades. Antes a atenção recaía no “e” ali presente como sinal da missão do evento: provocar as duas áreas em suas aproximações, escambos, roubos, impertinências e imbricamentos, na tentativa de circunscrever um campo de atuação localizado precisamente *entre* a dança e a filosofia. Procurava assim responder à tendência recente na produção sobretudo da área de dança, o de valer-se da filosofia para dizer-se, e também na de filosofia em seu (moderado) interesse pela dança. Interessante assinalar o progressivo gosto da dança pela filosofia nos últimos vinte anos não se restringindo à produção crítica ou acadêmica, mas estendendo-se aos *releases* dos espetáculos, aos estudos realizados pelos artistas envolvidos nos processos de criação e, mesmo, a textos utilizados cenicamente, marcas de um desejo de permuta que talvez diga mais da dança e da filosofia do que poderia su-

por a mera coincidência.

Nos dois anos consecutivos, o simpósio trouxe como subtítulo a paráfrase de uma célebre assertiva filosófica, interpondo-lhe a palavra dança. Foi o caso da pergunta “O que pode a dança?”, da edição 2005, e da afirmação “A dança se diz de muitas maneiras”, do ano seguinte. No primeiro caso, tratava-se da remissão ao filósofo Spinoza e a sua questão sempre vigente: “O que pode o corpo?”; no segundo, a conversa era com Aristóteles e sua sentença metafísica “O Ser se diz de muitas maneiras”. O texto de organização da edição 2006 sinalizava o interesse por “pensar a dança e as tendências contemporâneas de hibridação das formas de arte”. Ir mais longe nas consequências filosóficas do entretecimento da palavra dança à frase de Aristóteles³ significa fazer emergir os modos como a dança problematiza consagradas categorias do pensamento⁴.

No caso do presente texto, importa entender o que faz a dança contemporânea pela dança, na validação dos mais variados modos da dança de dizer-se, como sendo a mesma manobra que faz a filosofia contemporânea pela filosofia – também a filosofia se diz de muitas maneiras – para poder pensar uma filosofia que se diz da dança e uma dança que se diz da filosofia. Trata-se, importante marcar, de *uma* filosofia e *uma* dança que supõem no artigo indefinido a possibilidade de tantas filosofias e tantas danças quanto queira o fôlego inventivo de uma e de outra, em acordo com o filósofo Michel Bernard em seu texto *Parler, penser la danse* quando assinala “Eu digo: dançarinos e filósofos para não utilizar de maneira mais fácil a categorização institucional, a dança, a filosofia⁵, como se existissem como tais, em si, enquanto não existe outra coisa senão indivíduos que inscrevem seus pen-

² Concebido e organizado por mim em parceria com Roberto Pereira e Charles Feitosa, o simpósio foi realizado pelo SESC Rio e a UNIRIO com apoio da CAPES, do Consulado Geral da França, do Goethe Institut, do British Council e da UniverCidade, contou com as conferências de Andre Lepecki (EUA); Daniel Lins (BRA); Michel Bernard (FRA); Isabelle Ginot (FRA); Jose Gil (POR); Helena Katz (BRA); Marcia Tiburi (BRA); Ramsay Burt (GBR); Franz Anton Cramer (DEU); Gabrielle Klein (DEU); Kuniichi Uno (JPN); Maria Cristina Franco Ferraz (BRA), dentre outros, e apresentações das danças dos brasileiros Lia Rodrigues, Bruno Beltrão, Marcia Milhazes, Frederico Paredes, Luiz de Abreu e Maria Alice Poppe.

³ Assunto do qual já nos ocupamos no texto “Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer”. In: WOSNIAK, Cristiane, NORA, Sigrid, MEYER, Sandra. (Org.). *Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?*. Joinville: Letrad’água, 2009, p. 55-69.

⁴ O ser se diz de muitas maneiras, menos aquela em que ele deixaria de dizer-se ou aquela em que ele deixaria de ser. Assim, afirmar uma dança que se diz de muitas maneiras pode implicar em fixar a identidade da dança na razão de ser da proposição, admitindo-lhe variação, multiplicidade, tal como os dizeres do ser o fazem pelo ser de Aristóteles, mas somente como atributos de uma identidade que é fixa.

⁵ Grifos nossos.

samentos em uma dada cultura” (2004, p. 110). Parece concordar com Michel Foucault em *A arqueologia do saber* (2008, p. 39), quando diz: “Na verdade, trata-se de descrever discursos [...] os conjuntos, ao mesmo tempo familiares e enigmáticos, que, através do tempo, se tornam conhecidos como a medicina, ou a economia política, ou a biologia.”⁶ Ou a dança.

O filósofo Alain Badiou, no belíssimo texto *La danse comme métaphore de la pensée*, anuncia logo no primeiro parágrafo a sua incumbência: “Aqui tratar-se-á do pensamento. Do pensamento quando ele se apresenta sob a metáfora da dança” (1993, p. 11). Parafrazeando-o, eu invertiria os papéis dizendo: Aqui tratar-se-á da dança. Da dança quando se apresenta sob a metáfora do pensamento. E imediatamente corrigir-me, dizendo: Aqui tratar-se-á da dança. Da dança *como* pensamento. Neste caminho, então, poder vislumbrar o que a dança faz pela filosofia e, mais importante, o que a filosofia faz pela dança. Uma e outra ensinando-se mutuamente aquilo que ambas não conheciam ainda de si.

A ocupação deste texto é de certo modo o reverso simétrico e complementar, e não oposto, importante marcar, à de Badiou (1993, p. 11). quando diz: “Tão atada ao corpo quanto ela é, certamente a dança é pensamento, e há uma longa e tortuosa história deste pensamento. No entanto, eu não terei este material como ponto de partida”. Eu talvez gostasse de repisar os mesmos passos de Badiou e mover-me para trás por sobre suas palavras “[...] como quem carrega consigo o tapete cuja ponta atou ao próprio pé sem que o percebesse. Tal como uma fita dupla-face, gomada portanto dos dois lados, o movimento que recobre o sentido [...] é o mesmo que, na mesma velocidade, *pari passu*, o arranca idêntico atrás de si. Não há exterioridade possível. Não há direito nem avesso, uma vez que é de uma fita de Moebius que se trata”. (Tiburi, Rocha, 2012, p. 148). No presente caso, nem ponto de partida, nem ponto de chegada – a dança | pensamento

é o operador transversal através do qual o pensamento | dança poderá se constituir. E neste *sentido*, o verso é o seu próprio reverso. A via de mão dupla sinaliza que está em curso um processo de imanência na composição do pensamento que emerge da própria dança e como dança. Não *sobre* a dança, mas *em* dança ou *de* dança. Trata-se de uma imanência *em* diferença, que, assim espero, sejamos capazes de dizer.

Em remissão ao texto *A barreira e a dobra* (2007) de Giorgio Agamben, utilizamos a barra vertical entre dança e pensamento como um sinal gráfico daquilo que articula sem fundir, difere sem apartar, conjuga sem unir, relaciona sem identificar, e que não poderia ser entendido senão como paradoxal unidade dupla, um duo duplo, melhor dizendo, de algo que insiste em permanecer na operação de tornar-se outro de si. Permanece tornando-se, sem entretanto tornar-se (efetivar-se como outro). A mediação da barra sustenta os termos da equação em diferença recíproca. Desejo de limiar. Gosto pela fronteira. Exercício de interfaceamento. Um trabalho de passagens, para recordar afetivamente a importância de Walter Benjamin. Ao invés de obstáculo, sinal de trânsito: a barra não opõe, não oblitera, nem separa dança e pensamento. É antes um traço, um aviso que mantém em tensão dinâmica face e contrace do devir. “A noção de interface remete a operações de tradução, de estabelecimento de contato entre meios heterogêneos. [...] A interface mantém juntas as duas dimensões do devir: o movimento e a metamorfose. É a operadora da passagem.” (Lévy, 1993, p. 176)

Trata-se assim de um pensamento que devém dança e de uma dança que devém pensamento – operação de *uma* dança e *uma* filosofia que põem-se no mundo na recusa ético-política de instituírem-se como paradigma e como verdade, no sentido da certeza resolvida do saber que se sabe a si mesmo porque coincide plena e ajustadamente consigo. Equação dança | pensamento formulada propositadamente como aporia, continuamente a nos lembrar que o problema não está resolvido e que talvez não interesse mesmo solucioná-lo. Por isso

⁶ Grifos nossos.

as reflexões aqui presentes não poderiam tomar-se desta ambição. Antes ocupam-se de escavar as forças presentes em sua constituição, em momento tão importante e, mesmo, grave, quando a epistemologia da dança está em franca construção no Brasil e, não poderia ser diferente, momento no qual discursos a reivindicam.

A afirmação do duo duplo dança | pensamento, em diferença recíproca, não prescreve qualquer dualismo, pois o que se busca é exatamente a dinâmica segundo a qual nenhum dos dois termos ofereça a lógica pela qual o outro deverá ser lido; à qual o outro deverá ser subsumido. Trata-se da busca pela dedutibilidade entre um e outro e não da afirmação da irreducibilidade de um ao outro. A barra vertical interpõe-se precisamente no lugar do verbo ser, este que talvez não pudesse ser utilizado sem carregar consigo a lógica identitária suposta na ontologia dualista metafísica – justamente aquela a ser problematizada.

A dificuldade está na linguagem. Nossas línguas ocidentais são de maneiras sempre diversas, línguas do pensamento metafísico. Fica aberta a questão se a essência das línguas ocidentais é em si puramente metafísica e, por conseguinte, caracterizada em definitivo pela onto-teo-logia, **ou se estas línguas garantem outras possibilidades de dizer**⁷ e isto significa ao mesmo tempo possibilidades do não-dizer que diz. [...] A palavrinha “é”, que em toda parte fala em nossa língua e nos diz do ser, mesmo ali onde propriamente não se manifesta, contém [...] todo o destino do ser. (Heidegger, 1971, p. 100).

Todo cuidado é necessário antes e conjuntamente à afirmação *dança é pensamento* de modo a não subsumi-la ao pensamento, seja ele de cunho filosófico ou científico, como se lhe fosse devedora, como se dele precisasse para afirmar o seu estatuto de saber, como se ela fosse do pensamento, a menoridade. Na dança, uma novidade do

pensamento. Isso implica em dizer que a dança não aparece ao pensamento tão somente como invenção de outros objetos de conhecimento, o que já seria tarefa de vulto. A dança inventa outros modos de conhecer. Antes de adequar-se aos modos vigentes, e mesmo na recusa de fazê-lo, a dança os interpela. Por isso, conjuntamente à afirmação da epistemologia da dança interessa constituir o que a dança como pensamento interroga da epistemologia. Pois é mesmo necessário e urgente interrogar aquilo que define, arbitra e valida ou não o conhecimento acerca dos modos como o faz, dos princípios a partir dos quais o realiza e, mais, da vontade de verdade, uma vontade de poder, que talvez o acesse.

Necessário abordar a velha, nem por isso superada, querela entre a teoria e a prática. Há sempre que se desconfiar das sínteses aparentemente salvadoras do tipo “a teoria está na prática e a prática na teoria”; “prática e teoria são uma só e mesma coisa”; “união de teoria e prática”; “trabalho teórico-prático” etc.). Conjugando os termos de uma tal dualidade implica necessariamente em participar e perpetuar a mesma lógica bipartida que aparta um e outro, inclui excluindo ou excluindo inclui, agora quem nos ensina é Agamben. Na constituição de passagens entre a filosofia e a dança, não é bem disso que se trata. Não há de fato como produzir-se *outro* pensamento (dança | pensamento) com os mesmos vocábulos. Sabemos que palavras implicam procedimentos que convocam determinada política cognitiva.

Depois dos alertas de Nietzsche, Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida, mais recentemente de Agamben, e de tantos outros, não podemos pensar impunemente, ou seja, na salvaguarda da ignorância das graves injunções implicadas no pensar. Necessário dizer: a natureza do pensamento não é reflexiva. Pensamento é ato, é tomada de posição no tabuleiro. Pensar é uma escolha, uma estilística da existência. Neste caminho, somos levados a entender que fazer e pensar estão necessariamente imbricados e de que criar/pensar significa inventar mundo, fabricar futuro, interferir

⁷ Grifo nosso.

no curso das coisas tal como elas se dão. No pensar/criar, sempre uma política.

Em longo estudo de dinâmica transdisciplinar, os biólogos | filósofos Francisco Varela e Humberto Maturana constituíram de modo muito consistente uma teoria, preferimos dizer, um *em redor* deste aforisma: “Todo fazer é um conhecer e todo conhecer é um fazer” (2001, p. 32). Em jogo, uma reversão epistemológica e uma outra política cognitiva. E esta reversão é da ordem do dia quando se trata de pensar o lugar da produção de conhecimento *de/em* dança, especialmente nos territórios territorializados e territorializantes da universidade, secularmente atravessados pelo dualismo epistemológico da ciência clássica pautado pela separação do saber entre sujeito e objeto; teoria e prática etc.

Se concordarmos com Maturana e Varela, saberemos que o duo duplo conhecer | fazer não decalca-se com exatidão no binômio teoria e prática, uma vez que no primeiro vigora a irreducibilidade de um a outro (teoria e prática = teoria *ou* prática), enquanto no segundo, a dedutibilidade *entre* um e outro (conhecer é fazer | fazer é conhecer). A tarefa talvez comece por aderir às palavras *conhecer* e *fazer* na recusa de dizer teoria e prática. E isso não é um mero jogo de retórica ou uma substituição de seis por meia dúzia. Qualquer nomeação do fazer como teórico ou como prático convida, por um lado, a suspeita metafísica de que a experiência seja capaz de produzir conhecimento confiável ou o desprezo pelos métodos através dos quais ela o realize; por outro, a bobagem acriticamente reproduzida, sobretudo no campo das artes, de que “é a prática que ensina”, ou de “aqueles que sabem *mesmo* são os que praticam”. Pode-se praticar dança uma vida inteira sem entretanto conhece-la e, seguindo a lógica, *sem faze-la*.

Nem a desconfiança da prática em relação à teoria, tampouco o descrédito da teoria pela prática. Melhor dizendo: nem uma, nem outra, pois aprendemos já com Michel Foucault (2006) que sem o *cuidado de si*, sem o trabalho sobre si, ou seja sem uma implicação no/do sujeito que conhe-

ce a partir da necessidade existencial de ter acesso ao conhecimento, de transformar a si, nada se conhece de fato. Ele resume de modo taxativo: “Não pode haver saber sem uma modificação profunda no ser do sujeito” (p. 37). É o caráter vivencial que define o conhecer. “Crítica da separação entre sujeito e objeto e articulação do conhecimento com o desejo e a implicação” (Passos, 2010, p. 12) Trata-se sim de um desvio, um desvio na direção do vivido (conhecer | fazer).

Assim, por um lado, se pensarmos que em arte trata-se sempre de um fazer com conceito, de que em arte não existe fazer sem conceito, e de que conhecer as injunções conceituais em jogo no fazer significa passar da heteronomia – normas interiorizadas e obedecidas por meio da disciplina e do desconhecimento dos princípios –, à autonomia – autodeterminação em função de princípios construídos a partir de si e através dos quais aprende-se a dizer a própria palavra e a pensar por si – o que será que queremos dizer de fato quando perpetuamos esta frase tão aderente: “aprender/conhecer *na* prática”?

Por outro lado, se considerarmos a meticulosa arqueologia das relações entre olhar e conhecimento realizada por Marilena Chauí no texto *Janela da Alma, Espelho do Mundo* da coletânea *O Olhar*, necessário perguntar: a quem, melhor ainda, *a que* interessa perpetuar o conhecer como teórico?

Ver as palavras. Contempla-las. Quais escolheremos? [...] Aquelas que nos fazem ver o vínculo secreto entre o olhar e o conhecimento. Até mesmo aquela que o designa na filosofia — teoria do conhecimento — pois *théoria*, ação de ver e contemplar, nasce de *théorein*, contemplar, examinar, observar, meditar, quando nos voltamos para o *théorema*: o que se pode contemplar, regra, espetáculo e preceito, visto pelo *théoros*, o espectador. (Chauí, 1998, p. 34).

A tarefa entretanto não implica em constituir a dança como pensamento sob outro ponto de vista, mas justamente em denunciar o ponto de vista como o modo de posicionar-se, fazendo portanto e ne-

cessariamente a crítica e a clínica das relações escópicas do conhecer prescritas na epistemologia clássica, fazendo então a passagem do óptico ao háptico. Um olhar tátil. “O observador está sempre implicado no campo de observação e a intervenção modifica o objeto.” (Chauí, 1998, p. 21). Assim quem conhece já não se percebe nem no interior, nem no exterior daquilo que conhece. Nem dentro, nem fora, mas uma intersticialidade. Corpo.

Da dança talvez possamos dizer que ela é o pensamento em seu devir-corpo. No caminho desta compreensão, algumas contribuições seminais. Inevitável referir-se a Rudolf von Laban que já mereceu tantos textos de excelência em língua portuguesa, grande parte deles inclusive produzidos no Brasil. Aqui nos caberia destacar *Erlebnis*, termo utilizado por ele para afirmar o corpo desde sempre como experiência e, assim, como duplo psicofísico permeável (também em diferença recíproca), que não conhece um *dentro* e um *fora* (separação espacial), nem uma causa psíquica para uma consequência movente (separação temporal). Seguindo este princípio, a experiência dançante desmente a anterioridade do estímulo em relação à posteridade da resposta corporal: entre estímulo e resposta, entre o sensível e o movente, o corpo não conhece senão contiguidade, simultaneidade, coemergência.

Sentir que sente ou *perceber que percebe* é redundância necessária para explicar a natureza da operação. Ao trabalhar atento à simultaneidade/contiguidade sensação-movimento, o corpo desenvolve uma qualidade muito particular de presença (de si) ao próprio movimento. Esta qualidade de atenção permite que o corpo *diga* de sua própria experiência. O corpo tem um *dizer* que lhe é próprio e o que ele diz vincula-se ao movimento quando este torna-se experiência senciente. E quando ele diz de sua experiência, o faz como dança. Assim, a dança não é produto do corpo que a antecede, mas produção de corpo que lhe corresponde. Se levamos seriamente em consideração que o pen-

samento não é verbal, mas condição da linguagem, e como condição exatamente porque não a precede ou sucede, talvez possamos chegar a formular na dança um pensar-mover | mover-pensar, um pensar de outra natureza, para o qual a noção de experiência (espessura do vivido) tem tudo a ensinar.

Inevitável mencionar também uma fenomenologia ao gosto de Merleau-Ponty que salvaguarda a dança do dualismo mecanicista cartesiano através da noção de corporeidade – corpo-sujeito e não mais corpo objeto pertencente a um sujeito – corpo, portanto, como experiência de/no mundo. Passa-se de ter um corpo a ser um corpo⁸. E mais uma vez, tal como Heidegger nos provoca, a palavrinha *ser* precipita-se como problema, pois dizer que o eu é o corpo implica em toma-los como entes identitários, se tanto “eu” quanto “corpo” estão no tempo ou, melhor dizendo, processam-se como tempo. Por isso mesmo, a operação não pode parar na transição do ter ao ser. De objeto a sujeito, ainda é necessário que o corpo passe de objeto a processo. Tempo.

Aquilo que se diz da dança diz-se inevitavelmente do corpo e dizer do corpo é também inevitavelmente questionar do “eu”. Para Foucault, perguntar quem somos é perguntar pelas discontinuidades que nos constituem. E isso não é uma equivalência, mas uma substituição. Assim na questão identidade X tempo, trata-se de processos inacabados. Não mais um “eu” monadário, centrado, finalizado e coincidente consigo, pois o “eu” aí concernido já entendeu com propriedade a frase de Rimbaud: “eu é um outro”. Exatamente por isso, Suely Rolnik e Félix Guattari inter põem no lugar da identidade e do sujeito, a noção de *processos de singularização*. (Singularidade = Eu + Tempo). Incluir a coordenada e a problemática do tempo na identidade implica dizer que eu sou e não sou

⁸ A esse respeito, Maria Rita Kehl (2005) traça um interessante contraste entre o que ela chama de “meu corpo” e “eu-corpo”, sinalizando o quanto a objetificação do corpo remetido a um sujeito mais consciente que senciente está precipitado como problemática na linguagem mais comum, sinal de um significativo entrave para a assunção de um corpo-sujeito.

ao mesmo tempo – outro paradoxo. Aderir a esta ideia significa pressupor a diferença interna da identidade em relação a si.

Isso constituiu um espaço fundamental na subjetividade, que é o espaço de uma alteridade em nós mesmos. Não seria a alteridade do outro que está fora, mas seria a alteridade desse campo em que meu corpo é atravessado por essas forças, a alteridade do mundo como um campo intensivo presente na minha subjetividade – uma relação dele com meu código, meu comportamento, minha estrutura nesse código – é isso que propulsa meus devires. Faz com que eu não possa me considerar identitariamente, eu nunca sou eu mesma, porque tem sempre este ponto de interrogação que me empurra pra virar outra (Rolnik, 2010, s/p).

Convocar a palavra processo significa falar de inacabamento e enfrentar o ser ou não ser – dualidade, por que não dizer fantasma, que nos assombra há tantos séculos e de cujo tecido a dança faz a carne. O alemão Franz Anton Cramer sintetiza bem o problema em sua brilhante conferência no I Encontro de Dança e Filosofia: “A dança ocorre somente como aquilo que ainda não é e que não mais e ainda é”. Seguindo-o de perto, talvez possamos formular: a dança só acontece como aquilo que ainda não é e aquilo que acabou de deixar de ser. A dança só ocorre como algo que ao mesmo tempo ainda não é e ainda não deixou de ser. O *e* problematiza o *é* desarticulando a ontologia metafísica. Ambos parecemos concordar com o filósofo Alain Badiou em duas passagens diferentes de sua produção. Em *Da vida como nome do ser* (2000, p. 162), ele diz: “[...] o ‘e’ da metamorfose [...] é o devir falso do verdadeiro, o devir verdadeiro do falso, e assim ele (o ser) é neutro por ser verdadeiro *e* falso”. Em outro texto aqui já citado, Badiou (1993, p. 14) afirma: “a dança sinaliza o pensamento como acontecimento. [...] Um acontecimento é precisamente o que permanece indecidedo⁹ entre

o ter-lugar e o não-lugar, um surgir que é indiscernível de seu desaparecer”.

Por isso mesmo, dizer que a dança é o pensamento em seu devir-corpo não é o mesmo que dizer que a dança é o pensamento que se torna corpo, pois está em jogo uma outra noção de devir que, importante frisar, não vem a ser e que portanto nunca se torna, posto que se viesse a ser deixaria necessariamente de devir. Como sinaliza Zourabichvili (2004, p. 37), “num devir [...] não é o término que é buscado” (aquilo em que nos tornamos), “mas sim o próprio devir, ou seja, as condições de relançamento da produção desejante ou da experimentação”. O devir aí concernido não é sinônimo de tornar-se, mas de um vir-a-ser que nunca é. Devir que, apesar de ser um verbo, não é conjugável no *tempo* dos tempos verbais. É assim tal como um beijo, sugere Pelbart, “Cada beijo é sem passado e sem futuro” (2010, p. XVI) o verbo permanece portanto no infinitivo, assegurando-se uma noção invisível de gerúndio, pois são justamente as ideias de passado, presente e futuro que nesta perspectiva não se encontram mais em uma condição sucessória, mas simultânea. Assim, o sinal de passagem a serviço do qual a barra vertical interpõe-se à dança e ao pensamento diz do tempo como um emaranhado, desdizendo correlatamente da linha ou mesmo do rio de tempo, permanecendo assim *em passagem*.

E é precisamente por isso que a dança em sua manobra de permanecer tornando-se pensamento (dança | pensamento) interessa-se tão significativamente pela filosofia e especialmente pelas filosofias da diferença e, dentre elas, a de Gilles Deleuze. Peter Pál Pelbart em seu livro *Tempo não reconciliado: imagens do tempo em Deleuze* (2010, p. XIX), apesar de não mencionar a dança, nos ajuda a entender este apego. “Esparsa e inaparente, a problematização do tempo obseda a construção deleuziana em toda a sua extensão.” E “a questão do tempo se desdobra eminentemente sob o signo de seu conceito da diferença” (p. XX). Ele nomeia assim uma das seções deste livro, quando trata das teses do francês acerca do cinema: *Da representação indireta*

⁹ N.T.: no original *indecidé* e não *indécis(e)*.

do tempo à sua apresentação direta (p. 7). Não é mesmo isso que faz também a dança? Talvez seja apropriado dizer: a dança, tempo de imanência – uma pergunta da dança ao tempo – o que seria maneira mais poética de dizer que a dança constitui-se pela imanência do tempo a si.

Deter-se demoradamente nesta questão é tarefa que não caberia ao fôlego deste estudo e à qual nos dedicamos em textos já publicados anteriormente e nos que ainda estão por vir. Por agora, cabe-nos ainda entender que, no caminho de entretecer-se à filosofia, a dança | pensamento investe-se, dentre outros aspectos, de alguns de seus rigores metodológicos. neste passo a passo: (1) admitir que a dança pensa, e se ela pensa, (2) perguntar-se *o que* ela pensa, para descobrir logo em seguida que, quando pensa, a dança promove um entorse peculiar da lógica causal do pensamento, admitindo sujeito e objeto do verbo pensar como sendo o mesmo e podendo intercambiar-se. Deste modo, ao perguntarmos o que pensa a dança, supomos: o que pensa a dança é o que a dança pensa. Imanência, uma dança¹⁰. E isso é o mesmo que dizer: o que pensa a dança é o que pensa na dança. Assim, se a parceria com Deleuze continuar profícua e admitirmos que o tempo pensa na dança, poderemos chegar a aceitar que a dança pensa o tempo. Por fim, entender que na dança | pensamento trata-se de um pensamento sem objeto. E pela própria formulação tal com a vimos aqui, supor que são poucos os filósofos ou, para sermos provocativamente mais inclusivos, poucos os pesquisadores, estudiosos ou pensadores que terão simpatia por uma tal aporia. Tal como nos sugere Michel Bernard (2004, p. 111, 113):

Se há poucos filósofos que escreveram sobre a dança, é porque talvez tenham sentido confusamente que ela evanesce, evanesce demais, os filósofos não gostam daquilo que escapa, aquilo que escapa às pinças do conceito. Os filósofos que o tentaram são os aventureiros [...] os franco-

atiradores, aqueles que pensam que a filosofia não é a tomada de poder, mas o reconhecimento do impoder. É o que define uma família de espírito, há os que desejam a tomada de poder, os grandes herdeiros do pensamento ocidental, que vem com suas próprias ferramentas: se não funcionam, eles abandonam o assunto; há também os outros, que dizem: mas por que o rejeitamos, por que essa pequena coisa sobre a qual vocês lançam um olhar desdenhoso não seria interessante? Nós somos poucos; é o que faz o charme do trabalho filosófico, fazer o que os outros não quiseram fazer. Quando fiz um curso sobre o olfato, meu colegas gritaram como loucos. Eu disse *por que não*, e o porque não é difícil de pronunciar na França.

Assim também no Brasil.

Enquanto a dança constitui-se como filosofia em seu devir-corpo (dança | pensamento), ali no mesmo lugar e do outro lado da barra, acontece ou produz-se um devir-dança da filosofia (pensamento | dança). A filosofia tem, digamos, o seu trabalho finalizado com a dança todas as vezes em que torna-se, por procedimentos intrínsecos ao processo, superada por ela, ou seja, quando a dança pensada a partir da filosofia torna-se uma filosofia da dança. “Como construir conceitos-dança?” é uma pergunta que lhe cabe. Interrogar o que a dança faz pela filosofia, aquilo que mobilizava Alain Badiou no seu texto, não seria aqui tarefa nossa, já o dissemos, mas elaborar algumas aproximações acerca do que a filosofia faz pela dança, esta sim coube à nossa presente tentativa.

Assim a presença da barra vertical na dança | pensamento não poderia furtar-se de aparecer como trabalho contínuo de antepor-se também como barreira àqueles que porventura se instituem do poder de dizer a epistemologia da dança. Se ela está em plena construção neste momento no Brasil, necessário perguntar-se: como fazer a arqueologia (Michel Foucault) de um saber ainda em sua feitura? Como fazer a arqueologia do que está para ser dito? O

¹⁰ Paráfrase do título do derradeiro texto de Deleuze: Imanência, uma vida.

interesse de não haver privilégio da prática sobre o pensamento em/de dança e ou sobreposição da teoria sobre a dança é também porque “não existe qualquer discurso-mestre, qualquer discurso que possa ser considerado neutro ou que possa representar uma síntese, qualquer discurso que possa expressar qualquer suposta unidade ou universalidade epistemológica ou que permita decidir entre visões, asserções ou discursos em conflito [...] qualquer privilégio epistemológico fundacional.” (Peters, 2000, p. 43).

Sim, há demasiada remissão do pensamento em/de dança a Deleuze, e isso não é privilégio do Brasil, mas é preciso muita calma e pouco revanchismo para perpetrar esta crítica. Fazer troça disso ou implicar não parece ajudar muito. E, mais grave, fazem isso muitos os que não o estudam com os devidos rigores e vagar. Se a afirmação da multiplicidade e a alegria da diferença são proposições coemergentes ao conhecer | fazer que se dá em/ como dança, é porque a filosofia que a atravessa é pensamento “do percurso, e não do solo ou do território [...]. Sem programa, sem intenção, sem preenchimento – sem interioridade, sem segredo” (Nancy, 2000, p. 116). Filosofia da dança: dança | pensamento. Um pensamento de pura transversalidade. Filosofia sem objeto: “esse pensamento nômade que cria conceitos como maneiras de ser e modos de existência” (Alliez, 1996, p. 22). Modos de dizer como modos de existir.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BADIOU, Alain. “La danse comme métaphore de la pensée”. In: BURNI, Ciro (org.). *Danse et pensée: une autre scène pour la danse*. Paris: Germs, 1993.

_____. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. “Da vida como nome do ser.” In: ALLIEZ, Éric (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

BERNARD, Michel. *Parler, penser la danse*. Rue Descartes, Paris, n. 4, p. 110-115, 2004/2.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, política, sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, (Ditos e escritos V), 2004.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *O que é isto – a filosofia?* São Paulo: Duas Cidades, 1971.

_____. *A constituição on-teo-lógica da metafísica*. São Paulo: Duas Cidades, 1971.

KEHL, Maria Rita. “O eu é o corpo”. In: COCCHIARALE, MATESCO, JEUDY *et. al.* *Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

LÉVY, Pierre. *Tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse, 2004.

MATURANA, Humberto R., VARELA, Francisco J. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena, 2001.

PASSOS, Eduardo, KASTRUP, VÍrginia, ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

TIBURI, Márcia, ROCHA, Thereza. *Diálogo | Dança*. São Paulo: SENAC, 2012.