

Dança como cena-grafia do saber

Gabriele Brandstetter¹

Tradução de Stephan Baumgärtel²

Resumo

O presente artigo discute o lugar da dança contemporânea no campo dos saberes humanos. Esboça a relação entre dança e escrita enquanto tentativa de fixar o momento efêmero da dança e oferecê-lo enquanto conhecimento objetivado. Contra essa tentativa, o ensaio mostra como a dança contemporânea coloca seus saberes enquanto gestos de desdefinições em relação aos campos fixos dos saberes humanos. Propõe o saber da dança como um espaço de experiências e vivências cujo objetivo é colocar em xeque tanto uma lógica estável das linguagens cênicas quanto uma posição fixa do observador, para tornar perceptíveis os parâmetros de orientação inscritos em uma situação cultural e cênica. Os saberes da dança revelam, assim, sua afinidade com outras mudanças paradigmáticas no campo dos saberes científicos.

PALAVRAS-CHAVE: Dança contemporânea, coreografia, epistemologia na dança, escritas corporais do saber.

Abstract

This article discusses the place of contemporary dance in the field of human knowledge. It sketches a relation between dance and writing as an attempt to fix the ephemeral moment of dance and to offer it as objective knowledge. In relation to that proposal, the essay shows that contemporary dance posits itself and its ways of knowing as undefining gestures in relation to fixed fields of human knowledge. It proposes the knowledge of dance as a space of convivial experiences whose objective is to put into question not only any stable logic of a stage language, but also the fixed position of the observer, in order to turn perceptible and problematic the parameters of orientation inscribed into a cultural and scenic situation. In doing so, ways of knowing in contemporary dance reveal its affinity with other paradigmatic changes that took place in the field of scientific knowledge.

KEYWORDS: Contemporary dance, choreography, epistemology in dance, corporeal writings of knowledge.

¹ Professora de Estudos em Teatro e Dança na Universidade Livre de Berlin (Freie Universität Berlin), na Alemanha, desde 2003. Sua área de pesquisa inclui teoria da performance, conceitos de corpo, imagem e movimento em literatura, imagem e performance, história e estética da dança do século XVII ao presente, bem como dança, teatralidade e gênero. Doutora pela Universität Bayreuth, Alemanha.

² Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

“Tudo que é preciso saber” – sob esse título, o suplemento do jornal *Süddeutsche Zeitung* apresentou os países participantes da Copa do Mundo de Futebol em 2006. “Tudo que é preciso saber”, por exemplo, das condições dos centros de treinamento e o significado deste esporte coletivo nas respectivas culturas, para poder estimar as chances de ganhar o título. No primeiro lugar da rubrica intitulada “informações”, constava “Taxa de alfabetização”. A questão como se relacionam o futebol e a taxa de alfabetização daria oportunidade para discussões intensas. Alguém já levantou essa questão em relação à dança? Sim. Mas ela não foi divulgada em um famoso jornal. Antes, ela se perdeu (repetidamente) nos espaços e ecos de uma história labiríntica e fragmentária da dança.

“Porque”, pergunta Noa Eshkol, a fundadora do Sistema de Notação de Movimento Eshkol-Wachman, “porque somos tamanhos analfabetos, quando se trata do movimento? [...] Porque a cultura não criou nenhuma notação escrita adequada para o movimento; nenhum meio para pensar e conceber o movimento, já que temos uma escrita – as notas – para a música? Temos também um corpo, não só uma voz?” E ela dá, além da escrita que ela desenvolveu, ainda uma segunda resposta: “Mudamos constantemente. Como se pode fazer uma notação quando se trata da transformação [...]?”

Porque somos – em relação à dança e à transmissão do movimento – analfabetos? Essa pergunta foi feita também por Rudolf von Laban. Ele apresentou seu conceito de *kinetography*³ no Primeiro Congresso Alemão de Bailarinos em Magdeburg em 1927, para um público maior. No segundo Congresso de Bailarinos, em Essen, em 1928, numa reunião final com mais de mil bailarinos presentes, firmou uma resolução na qual se exige a institucionalização da dança enquanto um gênero cênico independente; a fundação de uma “Escola Superior de Dança” e a criação de um “Centro de Pesquisa Científica e Sociológica do Movimen-

to”. No que concerne à questão urgente de um obrigatório sistema de notação escrita da dança, o plenário aprovou com unanimidade a seguinte resolução: “O Congresso de Dança reconhece de modo geral a importância e a necessidade de uma notação escrita da dança e considera a coreografia criada por Rudolf von Laban uma realização intelectual de excelência e recomenda seu uso enquanto método prático de notação da dança”.

Atrás dessa resolução unânime, que equivalia a uma “vitória” da notação de Laban, encontravam-se, entretanto, várias controvérsias. Elas diziam respeito a sistemas de notação concorrentes, tais como a de G.I. Vischer-Klamt e, mais ainda, a uma disputa radical com um grupo de bailarinos, cuja porta-voz era Mary Wigman. Eles se posicionaram, de modo fundamental, contra a transposição da dança em escrita. Entenderam que transmissão e produção de coreografias são vinculadas ao corpo presencial em movimento. A fundação de uma revista trimestral com o título programático *Schrifttanz* [Dança Escrita] em 1928, documenta a euforia que tomou conta de uma boa parte dos artistas e “leigos”, na medida em que a dança vivia uma expansão no contexto da cultura do corpo nos anos 1920. “Dança Escrita” era um conceito para arquivar e produzir coreografias; um meio tanto para a análise da dança, para a educação em dança, quanto para a pesquisa em dança. Devia ser um meio para a canonização da dança e ao mesmo tempo um instrumento para sua institucionalização. “O objetivo é a dança escrita”, diz de modo programático a introdução da revista. A dança escrita como um meio para possibilitar, na multiplicação por anotações impressas, uma ampla divulgação e democratização de obras de dança.⁴ Por meio disso, prepara-se a entrada da dança nos templos da arte, nas bibliotecas e museus. Ao mesmo tempo,

³ Ou Labanotação (Labanotation), como é conhecida no Brasil (N.T.).

⁴ Ewald Moll. A nova escrita da dança. In.: *Schrifttanz, Eine Vierteljahresschrift*. Ano 1, No.2, Outubro 1928 Wien: Deutsche Gesellschaft für Schrifttanz, p.16. Isso revela também o quanto se atribui à dança o caráter de uma obra, no sentido de possuir um legado escrito e uma possibilidade de criar um corpus canonizado.

revelam-se aqui as premissas ideológicas desse olhar sobre a dança, pois esse procedimento coloca em questão uma das ideias centrais da Dança Livre e de sua ampla divulgação no contexto de uma cultura do corpo deste a virada para o século XX: o alto valor atribuído à improvisação enquanto expressão de individualidade, de “emoção”; uma abordagem da dança que se qualifica aqui ironicamente como “dança emotiva”. Sob o lema da Dança Escrita, promove-se simultaneamente uma expulsão do diletantismo improvisado e uma superação do físico, uma redenção da dança por meio da escrita: “A dança emotiva improvisada não é um cumprimento, mas uma decepção. Somente a Dança Escrita pode nos redimir. Somente uma dança anotada e apresentada em forma escrita possui o mesmo valor artístico que uma obra da dança artística ou da poesia.”⁵

Este programa de uma ampla introdução do modelo universal da Dança Escrita se transformou numa utopia. O periódico é editado somente até o final de 1932. A uniformização da cultura da dança no tempo do nacional-socialismo, a “Dança sob a suástica” marcou uma cesura que continuava a fazer-se visível e perceptível até depois de 1945. O desenvolvimento da dança na Alemanha seguiu outros caminhos que remeteram novamente ao balé e que desdobraram em novas formas da dança moderna e do dança-teatro.

Seria um estudo valioso investigar as tendências, as brigas de direcionamento e os ideologemas dos congressos de dança durante a República de Weimar; comparar seu cenário do “saber da dança acerca do ser humano” com desdobramentos atuais que colocam em movimento uma diversificada cena de dança – por meio de filmes como *Rhythm is it!* (2004) – e que desencadeia uma ampla discussão pública sobre o saber da dança e sua importância para processos formativos. A situação hoje é bem diferente. Entretanto, podemos notar

algumas semelhanças no que diz respeito a questões da institucionalização e também da formação.

A afirmação de um analfabetismo no campo da dança e do movimento hoje dificilmente levaria à formação de um sistema universal de notação para a dança ou a um monopólio de distribuição. De fato, se estabeleceu uma prática da coreologia – mesmo que seja um conhecimento restrito de especialista e não um sistema de escrita que faz parte do nosso cânone de educação, como, por exemplo, o sistema de notação musical. Sobretudo, temos hoje outros meios de documentação; se bem que no campo da coreografia e também dos estudos científicos, ninguém nutre ilusões acerca da utilidade do vídeo enquanto suporte para um arquivo da dança: a grande importância das novas mídias, da digitalização do movimento, na prática da dança não pode mais ser negligenciada. Os saberes sobre o ser humano, que hoje estão mediados amplamente por suportes eletrônicos de dados, também se tornaram uma parte integral de uma antropologia da dança. Isso significa, entre outros, que questões sobre a memória do movimento dançado são percebidas de modo diferente. As possibilidades de um registro bem como de uma criação digital de movimentos e cenários espaciais produzem efeitos diversos para os performers e cientistas contemporâneos, como mostra, por exemplo, a recepção dos *analytical tools* [ferramentas de análise] do modelo das *improvisation technologies* [tecnologias de improvisação] de William Forsythe. Por outro lado, especialmente a dança em sua efêmera forma de tempo-espaco pode chamar nossa atenção para o fato como a imagem tradicional de uma memória da cultura é concebida enquanto imagem estática, arquitetônica, quantitativa e enciclopédica; as dimensões performativas e móveis de qualquer prática mnemônica frequentemente são cortadas. A dança, em especial sua ausência nos arquivos da arte e da cultura, por sua vez torna perceptível que esta memória da cultura, supostamente estática, manifesta e estandardizada nos dispositivos do saber, está dinâmica: contingente e

⁵ *Schriftanz, Eine Vierteljahresschrift*. Ano 1, No.2, Outubro 1928 Deutsche Gesellschaft für Schriftanz: Wien, p. 33

em movimento inabarcável.

Dança como antropologia:⁶ Que tipo de saber encontramos no movimento da dança? O que sabemos sobre e através deste movimento? Por outro lado: como impacta o movimento e o que este efetua em nosso saber e na ciência do ser humano? A primeira questão é fascinante e possui amplas ramificações – bailarinos e coreógrafos bem como filósofos fenomenológicos e neurocientistas perguntam: em que consiste o saber específico da dança? Outro saber daquele que estamos acostumados de aceitar enquanto saber racional, técnico ou discursivo. O lugar para expor esse outro saber é o corpo em movimento. O saber que se mostra e transmite em danças e coreografias é dinâmico: um saber corporal-sensorial e implícito. Ele se transmite de modo cinético e cinestésico. Mas será que isso pode qualificar como saber? É recorrente que se levante essas dúvidas. Mesmo que vivamos em uma sociedade na qual existem paralelamente formas de saber altamente distintas e contraditórias, continua provocadora a questão acerca da aceitação de um modelo do saber de características supostamente subjetivas e emocionais. De onde vem a recusa dessa ideia corporal e performativa do saber, que nos faz ater às velhas oposições entre teoria e prática, entre racionalidade e emocionalidade, entre mente e corpo? Uma vez que há tempo o saber do corpo e do bailarino enquanto pesquisador do movimento está bem estabelecido e tematizado. Formulações como “The Thinking Body” (1937) de Mabel E. Todd ou de “Tanzdenker” (“pensador dançante”) de William Forsythe aludem a este fato. Será que o motivo é uma falta de paixão, para “saber” os motivos mais detalhadamente? Será que é medo de desencantamento?

Aqui se abre o segundo vetor de interrogação do nosso tema “dança enquan-

to antropologia”, que é tão provocadora quanto: pois a dança que se apresenta e é aceita enquanto “cena-grafia do saber”⁷, ou seja, enquanto lugar de expor um saber diferente, um saber sensorial-dinâmico, não pode deixar de influenciar o nosso entendimento geral do saber e da ciência. A dança, então, deslocaria a fronteira daquilo que tomamos como saber e ciência e iria colocar em movimento o nosso entendimento do próprio saber; por exemplo, quando – partindo da dança que não pode ser fixada enquanto objeto de estudo da mesma forma que objetos imóveis – percebemos que o princípio de incerteza do objeto e uma estrutura temporal também dizem respeito aos artefatos, monumentos ou configurações de experimentos supostamente seguros do saber; que uma relação dinâmica e contingente entre pesquisador e objeto de estudo se constrói também em outros campos da ciência; que essa relação se transforma no processo da pesquisa – também em disciplinas científicas que trabalham com objetos aparentemente fixados e com resultados confiáveis. A ideia da verdade, da verificabilidade dos arranjos de experimentação está sendo colocada à prova, quando uma reflexão dinâmica, inspirada pela dança, toca e até transgride os dispositivos gerais do conhecimento científico, por exemplo, pela confissão de que o movimento corporal, a sensorialidade e as emoções do pesquisador impactam sobre o processo.

O teórico da ciência Thomas Kuhn (1976) descreveu a “estrutura de revoluções científicas” com o conceito de “mudança de paradigmas”. Segundo ele, não existe um desenvolvimento linear de um progresso do saber (como se pensava desde o iluminismo). O novo, por exemplo, uma descoberta, se encontra no campo das normas científicas reinantes como se fosse um corpo alheio. Somente por meio de uma crise do paradigma vigente e de um longo processo social de ganhar aceitação (isto é, de discussões realizadas em periódicos es-

⁶ Em uma versão inglesa deste texto, levemente modificada, a autora fala em dança enquanto uma “culture of knowledge” (in: BRANDSTETTER, Gabriele. “Dance as Culture of Knowledge. Body Memory and the Challenge of Theoretical Knowledge.” In: GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirko; WILCKE, Katharina von (eds.) *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Bielefeld: transcript, 2007). Enquanto um saber específico sobre o ser humano, a dança se apresenta aos espectadores como um modo de contribuir aos estudos antropológicos. (N.T.)

⁷ Optou-se por traduzir o termo “Szenographie des Wissens” como “cena-grafia do saber”, pois trata-se da ideia de que a dança apresenta uma grafia em cena que expressa uma escrita cênica de um conhecimento sobre o humano. (N.T.)

pecializados e congressos enquanto formas de uma política do saber), um novo paradigma do saber pode afirmar-se. Hoje em dia está claro que não se trata de estabelecer a autocracia de um único modelo do saber. Mas o paradigma dominante existe em concorrência e em relações complexas com diversas abordagens. Nas culturas modernas existem – não por último devido ao impacto da chamada globalização – diferentes modelos do saber e da ciência que se baseiam em diferentes olhares sobre o ser humano: por exemplo, a medicina ocidental altamente tecnológica ao lado da tradição mais antiga da naturologia ou da medicina tradicional chinesa também presente no ocidente.

É possível transpor a matriz da mudança de paradigmas da história e teoria da ciência para a dança? Mais especificamente, para a dança enquanto uma forma *artística* do corpo em movimento no tempo-espço? Isso é uma questão delicada, pois ela aponta aos mencionados deslocamentos de fronteiras entre aquilo que avaliamos como saber e ciência, e aquilo que agrupamos como “externo” a isso em outro sistema. Tradicionalmente, se olha para a arte como um desses campos externos. Arte e estética não fazem parte – como diz uma concepção antiga e ainda comum – do campo do saber e da ciência. E vice versa. Como a dança pode revelar-se enquanto cenografia do saber nesses cruzamentos entre arte e antropologia? Muitas vezes, não é a apresentação, mas o processo de criação de uma peça de dança, que abre uma situação de experimentação – por exemplo nos rituais de interrogação e nas tarefas de improvisação do dança-teatro de Pina Bausch, ou nas sessões cinematográficas e nas pesquisas psiquiátricas de Meg Stuart. O específico deste saber corporal da dança se mostra em sua contextualização: não somente dentro da história da dança, mas também num contexto mais amplo da história cultural quando observado com este viés. Nesse caso, deveria-se avaliar a ruptura com o sistema ou com o código formal de determinada dança ou convenção enquanto ruptura que é mais do que uma ruptura estilística,

na perspectiva de uma mudança de paradigmas. Seria necessário, por exemplo, de compreender a inclinação e o deslocamento lateral do quadril e o movimento “en dedans” do joelho das bailarinas no balé *Agon* de George Balanchine não só como influência do Jazz, mas interpretá-los em todo seu impacto sobre os princípios básicos da estética do balé clássico. Abrir um *corps de balé* clássico, “branco”, para bailarinos de outra cor de pele seria, então, não só uma decisão estética ou de exotização, mas um ato político: seria possivelmente a exploração, por meio da dança, de um campo, no qual a transgressão de uma ordem de corpos, definida pela “brancura”, claramente definida e simétrica, abre novos espaços de movimento. Desse modo, cria-se na dança e por meio da dança um saber concreto como uma nova compreensão do tempo adentra no andamento temporal por meio da sincopa de movimento; ou quanta liberdade se esconde em eixos instáveis e qual é o potencial de variação que surge da transformação de processos simétricos em assimétricos. E num campo histórico e cultural bem amplo, abrem-se questões de como se pode articular na dança a *diferença* estética, étnica e sexual.

Ciência e arte convencem, cada uma em seu modo, por meio de uma evidência;⁸ mesmo que os cenários e efeitos dessa evidência sejam diferentes: cognitivos, mas não *só* cognitivos, no caso da ciência; sensoriais, mas *também* cognitivos, no caso da arte. Hipóteses, experimentos, estratégias de argumentação e discursos formam um cenário da evidência do saber na ciência. Na arte, entretanto, é a evidência do (a-)parecer estético;⁹ e esta é (ou: nos torna) atônita e muda. Certamente há também aqui todo tipo de discursos complementares. Desde o programa e os comentários do artista sobre si mesmo até as críticas e os catálogos – informações, opiniões e interpretações de diversos campos de saber são depositadas ao redor da apresentação da dança. A pergunta *o que se precisa saber (ou não saber)*,

⁸ Peters/Schäfer, 2006.

⁹ Seel, 2000

para entender dança é um tanto obsoleta [...] porque a arte e especialmente a dança de fato não existem sem essa margem de textos: não importa se se trata da necessidade de ser comentada que é, segundo Arnold Gehlen, uma característica da arte moderna, ou antes de uma paixão pelo comentário?! Entretanto, são os artistas – como recentemente Tino Seghal¹⁰ –, ao recusar consequentemente essas prescrições e descrições da performance, que retematizam a questão da evidência da arte enquanto performance, enquanto “dança”. A experiência estética – a evidência da arte – acontece num espaço além do conhecimento informativo sobre a arte – mesmo que não aconteça totalmente independente disso, já que a complexidade da experiência consiste numa mistura individual de lembrança, conhecimento, percepção, expectativa e desejo. A experiência estética, no entanto, é sobretudo sensorial e afetiva – e ativa nisso um saber diferente do que, por exemplo, a solução de um problema matemático. Dança consegue evocar, de modo especial, aquele momento de encantamento, de entusiasmo ou de choque, que nos torna de certo modo ‘atônito e mudo’. A experiência da mudez não raramente é usada para apoiar o preconceito que aqui não se pode tratar de um saber. Mas trata-se de um outro tipo de saber: sensorial, erótico e instável – e naturalmente também cognitivo; um saber que sonda os limites do saber e as zonas do não-saber (também e especialmente do ‘não-saber-de-si-mesmo’). Uma dessas fronteiras é marcada pela falta de uma linguagem para esse saber experiencial. Roland Barthes formulou a falha da língua (a ausência de uma linguagem apropriada) em relação ao encontro com a música; seu reconhecimento pode ser aplicado também à experiência com a dança: “Todo discurso sobre a música só pode, assim pa-

rece, iniciar na evidência.”¹¹ E mais: “Como faz a língua quando ela tem que interpretar a música?” Barthes constata que frequentemente lançamos mão “da categoria linguística mais pobre”, do adjetivo, com qual transformamos, de uma maneira predicativa “mais simples e trivial”, o que ouvimos ou vimos em um “tema” sobre o qual emitimos um juízo de valor: bom, ruim, lindo ou forte, etc.

Falar sobre movimento. Encontrar uma linguagem para a experiência e percepção – isso é um desafio que nunca pode ser resolvido. Entretanto, vale a pena aceitá-lo, pois é a única possibilidade de expressar as distintas experiências e formas de saber, de colocá-las em uma relação que torna visíveis as tensões, as contradições, as lacunas e os limites.

Nesse espaço, na zona limiar entre apresentação e observação, inicia-se um diálogo. É um espaço experiencial no qual se tornam perceptíveis não só as ações no palco da dança (e me refiro a todos os espaços e processos de uma apresentação). Não, a oferta não é unilateral, mas é um acontecimento recíproco. O inter-esse [sic] do observador, sua atenção investe no processo. Neste sentido, o espaço experiencial do “saber” é um espaço duplo e até múltiplo: um espaço no qual a cena-grafia dançada e o horizonte de atenção do espectador/ouvinte se sobrepõem.

“De certa forma” tudo isso é algo evidente – no entanto, exatamente essa situação, em sua produtividade e até criatividade, recentemente tem-se tornado objeto de um intenso trabalho de pesquisa. A pesquisa neurofisiológica se interessa pelas relações entre movimento e atividade neuronal no cérebro; pelos processos quando a atenção enfoca algo, pelas conexões entre processos afetivos e cognitivos. A filosofia, especialmente a fenomenologia, e a partir de uma outra perspectiva os estudos teatrais e da dança, se interessam pelos problemas teóricos e estéticos existentes nessas situações experienciais e situações de encontro. Os coreógrafos e performers também des-

¹⁰ Ver sua participação no pavilhão alemão na 51ª Bienal de Veneza em 2005. O comentário de Julian Heynen no catálogo da exposição diz: “Tino Seghal (nascido em 1976) desenvolveu uma forma de arte específica que toma forma somente no momento em que nos encontramos com ela. Seus trabalhos são realizados por interpretantes (tais como visitantes do museu) e consistem em movimentos, palavras faladas, canções ou comunicações com o visitante; Seghal substitui a produção de objetos por trabalhos relacionados com o corpo, espaço e tempo [...] eles consistem somente enquanto situação, conversação, na transformação, na memória e no passado.” (La Biennale di Venezia. 51st art exhibition, catálogo 2005 p.46)

¹¹ Barthes, 1990.

locam o campo de seus interesses para esta zona de atenção entre apresentação e observação: por exemplo, os trabalhos de Felix Ruckert ou do grupo She She Pop, que, em cada apresentação de sua peça *Warum tanzt ihr nicht?* [*Porque não estão dançando?*], inicia novos e diferentes diálogos e interações com o público e abre um espaço para colocar questões básicas da dança: acerca dos desejos “em movimento” e também das inibições internas em relação à dança; acerca do “passo certo”, mas também do homem ou parceiro “certo” na dança ou na vida; acerca das medições de intimidade e distância, como também das decisões sobre “o pertencer” e “o não-pertencer” e suas consequências.

Um exemplo da “dança conceitual” contemporânea é Jérôme Bel com sua peça *Veronique Doisneau* (Estréia na Ópera Nacional de Paris, 2004), na qual ele faz uma única bailarina do *corps de balé* apresentar fragmentos das grandes coreografias do balé *Giselle* e *O lago dos cisnes*. Esses fragmentos da experiência subjetiva da bailarina e a ausência da apresentação completa exigem que a lembrança ou uma fantasia complementar, o saber e o não-saber dos espectadores, precisem ajudar naqueles momentos nos quais a performance brinca com a lacuna. Nessa apresentação, Bel torna perceptível como o movimento, sua intensidade, dinâmica e efemeridade nas pausas, nas lacunas do esquecimento e nas imagens da memória está produzindo, cada vez de novo, uma cena-grafia do saber. E quem entre os espectadores – com a exceção talvez de bailarinos – poderia lembrar-se exatamente de cada sequência de movimentos no pas-de-deux d’*O Lago dos Cisnes*, que aqui está evocada somente pela música e pela pose estática da bailarina, mas não tornada visível enquanto figura no espaço? Desse modo, coreógrafos e coreógrafas contemporâneos refletem sobre a questão da memória da dança; e me parece que é um debate sereno e auto-confiante das diferentes formas corporais do saber, de suas lacunas e seus limites, mas também das possibilidades e imponderabilidades que podem resultar dessas. Aponta-se na

direção de um outro tipo de saber! A teoria e a prática da dança e da coreografia são enlaçadas nessa cena-grafia da dança.

A pergunta que se levanta frequentemente – “O que é preciso, o que se deve saber para compreender a dança?” entra num segundo plano aqui. Seria possível desdobrá-la amplamente no que concerne à dança bem como a outras formas de arte e campos do movimento codificado na nossa cultura, como, por exemplo, o esporte. Uma dessas questões seria se alguém “compreende melhor” ou percebe melhor, sabendo algo do “sistema” da cenografia do movimento, digamos, do teatro Nô ou dos clássicos da tradição do balé ou da dança moderna – como, por exemplo, das regras de sua produção, das poéticas da coreografia, semelhante ao conhecimento da métrica de um poema ou das leis formais da composição musical. Naturalmente, na dança há – como também nas outras formas de arte – uma história e diferentes teorias de representação, de suas transformações e rupturas. Já foi comentado várias vezes, que o campo desses conhecimentos, em nossa disciplina, possui menos espaço do que em outras artes ou disciplinas científicas. O fato é atualmente o tema de vários debates sobre a formação do bailarino em escolas e universidades. Será que existe uma marginalização dos saberes sobre a dança? Certamente. As causas para isso são múltiplas. Mas há motivos para isso fundamentados na própria dança. Pois, mesmo que seja importante que a dança receba uma ampla fundamentação nas instituições de formação – e não só enquanto vertente complementar do ensino de esportes ou de ginástica, mas enquanto “ensino das formas artísticas do movimento na dança e na coreografia” –, o que interessa principalmente é revelar o potencial da dança enquanto um desafio para os nossos estabelecidos conceitos do saber e da ciência. Visto que a pesquisa em dança, sua cena-grafia do saber, não se esgota com a criação de novas formas de movimento ou com experimentos midiáticos com a visibilidade do corpo.

Transformações em dança, seja nos pa-

drões de movimento ou nas estruturas da composição coreográfica, implicam uma mudança dos paradigmas do saber. Como, no contexto de um outro saber corpóreo, poder-se-ia compreender o contato improvisação como interação em movimento? Enquanto sistema aberto de relações de força em constante mutação? Enquanto jogo com a imprevisibilidade, com o acaso? Enquanto teste das surpresas de um equilíbrio móvel e dos limites da estabilidade? O que acontece quando se acelera ou freia o tempo, a energia ou o impulso?

Com as mudanças das estruturas corporais e composicionais se transforma também a posição do observador. Com isso, também aquela do especialista. O paralelogramo do saber se desloca. A questão recorrente “como se poderia compreender a dança” assume uma posição central nesse debate, mas se libera das regras de uma interpretação hermenêutica da arte. No lugar do “saber” colocam-se diferentes formas de experimentar, especialmente quando o objetivo de uma apresentação de dança não é mais o cumprimento de determinada *prescrição* de movimento. Quando o sistema das formas ou estilos de dança tradicionais – por exemplo, do balé, da dança moderna, ou da dança de salão – é ferido ou deixado para trás. Em que consiste, então, o movente da apresentação, a cena-grafia do saber? E como o observador pode perceber os processos enquanto pesquisas em e por meio do movimento?

Roland Barthes (1984) descreveu a relação entre saber e gozo no experienciar da arte (seja de imagens ou textos) com os conceitos de “studium” e “punctum”. “Studium” define todo o campo do saber cultural que pode servir como fomento da percepção e interpretação. O “punctum” é o arbitrário, que me toca, fere e perfura de modo subjetivo, ou seja, não o faz para todos os observadores. Como se relacionam, no processo de uma apresentação de dança e de sua percepção, ambos os aspectos? Será que é possível deixar-se afetar por um (ou vários) “punctum” de uma coreografia? O filósofo Bernhard Waldenfels propõe uma versão um pouco diferente da relação

entre saber e percepção estética: Valendo-se de teorias da fenomenologia, ele diferencia entre um olhar que “reconhece” e outro que “vê”. O olhar que reconhece se assenta naquilo que é visto. Transpõe na cena-grafia de uma apresentação os campos do saber, os discursos (sobre a dança) que ali se cruzam, como, por exemplo, as biografias dos bailarinos, a história experiencial com a dança. Ele lê o que já está disponível enquanto saber, enquanto informação ou contexto. O olhar que “vê”, entretanto, reage às experiências sensoriais, corporais, no processo do olhar. É um olhar que testa novos modos de ver, que transgride a matriz e descreve estruturações incompatíveis, ou seja, aquilo que Merleau-Ponty denominaria de “impossibilidades”. Isso seria a condição de uma atenção que estivesse aberto à respectiva apresentação enquanto experiência cinestésica, enquanto cena-grafia de um outro saber. É um espaço dialógico da percepção muito livre, que se abre: sem hierarquias, diferente daquelas apresentações de dança que exigem o espectador especialista (embora saibamos que essa competência não diz nada sobre o olhar que vê ou cinestésico). Assim, o observador recebe – junto com a autonomia dos bailarinos e por meio da abertura das estruturas processuais da dança – também sua própria autonomia: a liberdade de concretizar aquilo que é visto e percebido “enquanto dança” com as cena-grafias dos próprios saberes de modo pessoal. William Forsythe tem se manifestado recentemente em uma entrevista sobre a legitimidade e até a significância produtiva dessa incongruência de campos do saber e sobre a liberdade do observador: “Eu lembro que uma vez um homem chegou a conversar comigo após de uma apresentação. Ele tinha gostado muito e queria me falar da sua interpretação. Ele me olhou com um ar sabido e disse: ‘Gaivotas!’ Naturalmente, acenei com a cabeça.”

A dança abre espaços para a associação. E nessa cena-grafia se revelam tanto a finitude e a falibilidade do saber quanto a infinitude de nosso não-saber. O seguinte arranjo experimental, um experimento de

movimentos a partir de uma situação cotidiana, testa os pontos de perturbação e os limites do saber. Imaginem uma praça – um quadrado com as pontas A, B, C, D, sobre qual se movimentam seres humanos em horas distintas do dia e sob tempos diferentes. Cito agora o observador:

A coisa mais curiosa aconteceu, entretanto, de manhã após de uma noite de nevar. Assim que amanheceu, encontrei pontos mais ou menos isolados que deviam estar na direção da diagonal, mas não se encontraram dentro dessa nem formaram uma outra direção. [...] Às 8 horas, os pontos eram ligados a formar uma linha e antes das onze podia-se observar homens maduros e sábios, que certamente sabiam que o caminho mais curto de um canto do paralelogramo para o canto oposto era a diagonal, caminhar com passos persistentes e sérios em uma linha torta que talvez um vigia noturno sonolento podia tomar pela diagonal. Ainda era estreito, mas logo se encontraram ali muitas pessoas que dividiram a trilha tão honestamente que ela não podia satisfazer a ninguém. Por causa disso, ela se tornou mais larga. Já naquele momento pensei em escrever algo sobre trilhas. (Lichtenberg, 1968, p.730)

Uma coreografia do cotidiano. O observador é o físico e filósofo Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799). O esquema geométrico, o quadrado com sua diagonal, se torna nesse arranjo experimental a matriz de um estudo de movimento: a prática cotidiana de pegar um atalho é – supostamente – uma prática racional. A referência aos “homens sábios” e seu conhecimento da geometria, a ligação mais curta no paralelogramo, comenta isso. Mas a trilha concreta na neve se criou por condições arbitrárias – e os transeuntes cegamente a seguiram. Só aparentemente, a linha torta é o caminho mais curto. O experimento de Lichtenberg sobrepõe dois padrões do saber em uma cena-grafia simples: a ordem rigorosamente racional da geometria e uma ordem intuitiva, determinada pelo

acaso – um saber prático que ajusta, por assim dizer, o aspecto da energia e da decisão com a trilha formada em linha torta. As duas matrizes de movimento e espaço, sobrepostas e conflitantes, concretizam no pequeno experimento de Lichtenberg duas ordens: uma grade feita de componentes racionais e irracionais – o esquema racional é quebrado por um contexto não-racional. Um quadrado está sendo atravessado por linhas tortas – a geometria está sendo relativizada pela fantasia e a intuição. O ponto no qual a ordem do saber da geometria, aparentemente irrefutável, cai na desordem por meio do movimento, por meio do acaso, não é exatamente previsível. A trilha efêmera na neve testemunha com cada caminhada uma cena-grafia transformada. O arranjo experimental de Lichtenberg, que está testando a relação entre sistema e hipótese, entre forma estática e formação dinâmica, poderia firmar como padrinho para experimentos parecidos na arte do século XX; por exemplo, para a pequena coreografia televisiva de Samuel Beckett intitulada *Quadrado*. Nessa, quatro performers caminham as bordas e diagonais de um quadrado segundo um esquema rigorosamente prescrito no qual o cruzamento no meio das diagonais marca o ponto da imprevisibilidade e do distúrbio da ordem. No lugar do observador atrás da janela de Lichtenberg encontra-se no trabalho de Beckett a câmera. Também poderíamos pensar nos *walking performances* de Bruce Naumann ou na coreografia quadricular de Anna Huber com o título *two, too* (2000), ou a cena-grafia de William Forsythe na instalação *City of Abstracts* (2006), com seus caminhos que se cruzam e os corpos que perdem sua solidez como em espelhos côncavos.

Dança e coreografia, enquanto movimento corporal no espaço e no tempo, configuram um saber situacional: a orientação cinestésica do corpo, seu equilíbrio, sua posição, sua dinâmica; a orientação no espaço e a estruturação do tempo em processos rítmicos e as configurações corporais no encontro em movimento com o outro. Entretanto, nem este saber cinestésico da dança nem as pesquisas científicas sobre a

dança podem ser diretamente aplicadas ou traduzidas em uma prática. Mas este ponto é exatamente seu ponto político. Pois as implicações do saber da dança conseguem, enquanto interrupções e perturbações, impactar sobre aqueles campos do saber que são vistos como óbvios. A dança e a coreografia investigam, dentro e por meio do corpo, problemas de orientação; um saber que configura um tema importante em outros contextos como o da técnica e automação de sistemas, o da teoria da complexidade, o da neurofisiologia e finalmente o da política. O chamado potencial de inovação e de criatividade – e tudo que hoje pensamos e sabemos disso – é intimamente vinculado a este saber. Mas coreógrafos e bailarinos contemporâneos não podem estar interessados em uma transferência afirmativa. Enquanto especialistas em seu próprio campo desse saber orientacional, eles posicionam seus laboratórios e experimentos conscientemente mais perto dos limites da orientação: A perturbação, o colapso, o fracasso formam o desafio. Não por acaso diversos coreógrafos ultimamente tem discutido em seus trabalhos o colapso de organizações de movimento, o tema das catástrofes (enquanto caos, guerra, tumultos e o princípio do tsunami). O fizeram em abordagens e processos bastante divergentes, como se podia perceber, por exemplo, em Berlin nos trabalhos recentes de Sasha Waltz (*Gezeiten* [marés], 2005), de Meg Stuart (*Replacement*, 2006), e de William Forsythe (*Three atmospheric studies*, 2006).

É uma entrada em territórios que não podem mais ser descritos unicamente com um conceito de saber controlável e operacional: o campo do imprevisível, do não-saber, do incontrolável enquanto reivindicação de outra experiência e de um engajamento político diferente. Neste ponto, o estado público e a visibilidade de tais cena-grafias talvez sejam os mais importantes e desafiadores – no limite do saber, de outro tipo de saber do não-saber. Samuel Beckett, um especialista nesse campo, o formulou com as seguintes palavras: “Ser artista significa fracassar como ninguém outro tem coragem de fracassar.”

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

_____. *A câmara clara. Notas sobre a fotografia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BECKETT, Samuel. "Quadrat I und II." In: *Filme für den SDR*. DVD Filmedition suhrkamp. Frankfurt/Main: suhrkamp, 2008

FORSYTHE, William. *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Eye*. DVD. Hatje Cantz: Ostfildern, 2000.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LA BIENNALE DI VENEZIA: 51st international art exhibition. Coordinators Rossela Martignoni e Martinas Mian. Trad. David Graham. 3 vls. New York: Rizzoli Publications, 2005.

LICHTENBERG, Georg Christoph: *Schriften und Briefe*. Vol.1. Sudelbücher.. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

SEEL, Martin. *Estética Del Aparecer*. Madrid: Katz Editores, 2010.

PETERS Sybille e SCHÄFER, Martin-Jörg. *Intellektuelle Anschauung. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006

WALDENFELS, Bernhard. *Sinnesschwellen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999.