

Dançar intempestivamente - Notas sobre micropolíticas do movimento

Ana Rita Nicoliello

Para citar este artigo:

NICOLIELLO, Ana Rita. Dançar intempestivamente - Notas sobre micropolíticas do movimento. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0201

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Dançar intempestivamente - Notas sobre micropolíticas do movimento¹

Ana Rita Nicolliello²

Resumo

Este artigo consiste numa reflexão acerca das potências estéticas e políticas da dança, no que ela extrapola o campo autônomo da arte e se imiscui nos processos de constituição das subjetividades e dos lugares. Partindo da prática da dança dita contemporânea e de uma análise somática do que ela pode dar a sentir e a pensar, propomos uma articulação entre o conceito de contemporâneo e de coreografia, a fim de ancorar uma reflexão mais ampla acerca das micropolíticas da dança.

Palavras-chave: Dança. Contemporâneo. Coreografia. Coreopolítica.

Untimely Dancing - Notes on the micropolitics of movement

Abstract

This article consists in a reflection on the aesthetic and political powers of dance, in what it overpasses the autonomous art field and meddles in the constitutional processes of subjectivities and places. Starting from the contemporary dance practice and from a somatic analysis of what it can give us to sense and to think, we propose an articulation of two concepts, contemporary and choreography, in order to anchor a broader reflection on the micropolitics of dance.

Keywords: Dance. Contemporary. Choreography. Coreopolitics.

Danzando intempestivamente - Escritos sobre micropolíticas del movimiento

Resumen

Este artículo consiste en una reflexión sobre las potestades estéticas y políticas de la danza, en lo que traspasa el campo autónomo del arte y se inmiscuye en los procesos de constitución de las subjetividades y de los lugares. A partir de la práctica de la danza contemporánea y de un análisis somático de lo que nos puede aportar de pensamiento y sentir, proponemos una articulación del concepto de contemporáneo y coreografía, con el fin de anclar una reflexión más amplia sobre las micropolíticas de la danza.

Palabras-clave: Danza. Contemporáneo. Coreografía. Coreopolítica..

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Serena Rocha. Graduada em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

² Doutora em filosofia pela UFMG (CAPES), com estágio doutoral na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (CAPES-COFECUB). Mestre em filosofia pela UFMG (CNPq). Graduada em direito pela Faculdade de Direito Milton Campos (FAPEMIG). Pesquisadora do corpo, artista e professora de dança contemporânea.

 anarita.nicolliello@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/4172669652284158>

 <https://orcid.org/0009-0009-8312-7536>



Introdução

Quando pensamos a dança enquanto arte coreográfica, podemos dizer que se trata, em linhas muito gerais, de uma modalidade artística que compõe esteticamente, no espaço e no tempo, corpos em desequilíbrio, seus gestos e seus encontros. Enquanto modo da arte, ela engloba uma experimentação estética tanto do elemento performático (a coordenação de movimentos dos corpos), quanto de seu fator de exposição (a apresentação e a composição desses movimentos no espaço público, na forma de espetáculos ou de intervenções mais modestas)³.

Em virtude dessa dupla “natureza”, a arte coreográfica comporta sempre, e no mínimo, dois tipos de análise teórica. A primeira parte de seu regime de visibilidade e foca no que, a um espectador ou a uma espectadora externa, a dança dá a ver em termos de seus agenciamentos estéticos e dá a pensar e imaginar em termos dos sentidos que faz circular. Todavia, uma vez que a arte coreográfica também envolve um elemento performático e tem geralmente (mas não necessariamente) o corpo humano como principal material de experimentação, ela igualmente comporta uma análise que parte de outro regime sensível, o qual podemos denominar de regime somático⁴. Esse regime enfoca o que a dança corporalmente dá a sentir, a imaginar e a pensar à própria pessoa que realiza a ação de dançar ou, indiretamente, do que ela provoca e como ela afeta o corpo daquele ou daquela que é dançada. Se, no primeiro tipo de análise, predomina o sentido da visão e as atividades imaginativas e reflexivas de um observador à distância, que não se confunde com aquela ou aquele que dança efetivamente; na segunda, outros sentidos do corpo são convocados e as atividades imaginativas e reflexivas são encarnadas, isto é, estão ancoradas nas próprias sensações

³ Explorei essas questões na tese de doutorado “Coreografia das sensações – corpo, dança e filosofia” que será em breve publicada pela Editora PPGFIL-UFMG (Leite, 2022).

⁴ Denomino esta forma de análise de somática, não só para frisar a sua ancoragem no corpo (*soma*), mas também para marcar uma certa abordagem teórico-prática do movimento que foca no sentir e na percepção do próprio corpo em sua interação com o ambiente, tal como conceituou inicialmente Thomas Hanna (1989). Todavia, não se trata de uma análise baseada em uma técnica somática específica, como a Técnica Alexander, o Método Feldenkrais, o BMC, a Ideokinesis etc.



somáticas daquela ou daquele que se movimenta e que observa “do interior” esse movimento.

Em minhas pesquisas em estética e filosofia da dança, bem como nas práticas em estúdio, parto de um regime somático para pensar-praticar a dança. O que me interessa é compreender como a ação de dançar – agenciada não apenas pela arte coreográfica mas também por outras práticas sociais que envolvem corpos em desequilíbrio e seus gestos – povoa o corpo com uma infinidade de sensações que disparam linhas de ação e de pensamento. Em outras palavras, interessa-me pensar o que a dança faz às subjetividades pelo lado de dentro, como ela produz corpos e seus respectivos modos de sentir; e conseqüentemente quais são os efeitos desses processos no fora, como ela pode afetar, intervir e transformar o espaço físico, social, cultural, político e ambiental que esses corpos ocupam numa espécie de micropolítica do espaço ou do que tenho chamado mais recentemente de “coreografias dos lugares”.

A partir dessa perspectiva, proponho neste texto uma singela especulação filosófico-coreográfica acerca de como a atividade da dança pode participar dos processos de produção de subjetividades e intervir nos fluxos do campo social – isto é, acerca das possíveis micropolíticas da dança⁵. Como meu ponto de partida prático foi, durante muito tempo, a dança contemporânea, um campo cuja própria conceituação é problemática – *o que se entende, afinal, por dança contemporânea?* – meu objetivo na escrita deste artigo foi o de articular esse conceito ao conceito de coreografia a fim de ancorar uma reflexão mais ampla acerca das possíveis micropolíticas de alguns modos contemporâneos de dançar.

O problemático conceito de dança contemporânea

A história da dança, assim como a história de diversas manifestações culturais e artísticas, é muitas vezes contada “oficialmente” num tom progressista e cruelmente etnocêntrico. Não é raro encontrar nas historiografias canônicas,

⁵ Suely Rolnik e Félix Guattari (1996) denominam de micropolítica as estratégias da economia do desejo no campo social. Ela está fortemente ligada aos processos de constituição das subjetividades a partir da circulação de forças e de afetos nesse campo, enquanto que a macropolítica, por outro lado, refere-se à sedimentação dessa circulação libidinal de forças em formas ou estruturas sociais que envolvem principalmente o estado.

principalmente naquelas escritas anteriormente à década de 1990, uma apresentação da dança contemporânea como uma espécie de terceira fase de uma suposta linha evolutiva que traça o movimento de autonomização e emancipação da arte coreográfica em relação a outras formas sociais ligadas ao rito, à liturgia e à sociabilidade, bem como às funções de contar histórias e exprimir sentimentos. Situada cronologicamente após a dança clássica e a dança moderna, sua gênese é geralmente associada às experimentações de um coreógrafo norte-americano na década de 60: Merce Cunningham⁶. Embora, de fato, seu modo de fazer tenha sido determinante para colocar em questão o próprio conceito de obra coreográfica e seus tradicionais procedimentos criativos e estéticos, um marco temporal cronológico desse tipo não fornece critérios suficientes para determinar em que consiste a dança contemporânea, seus valores e princípios formais, estéticos e procedimentais.

Em primeiro lugar, é preciso reforçar que, apesar do termo contemporâneo ter uma conotação eminentemente cronológica e axiologicamente neutra – contemporâneo, via de regra, significa “o que ou quem é do tempo atual” – ele está inscrito numa lógica de compreensão do tempo e da história forjada num espaço geopolítico específico – o ocidente – e inspirada pelos valores de progresso e de evolução. Como nos lembra Michel Bernard a propósito da utilização do termo no universo da dança, a categoria do contemporâneo se serve do tempo como “isca e máscara de um desejo clandestino de axiologização” (Bernard, 2004, p.23), no sentido de tomar a diferenciação em relação ao passado como um valor em si. Dizer que uma dança é contemporânea implicaria, portanto, não apenas dizer que ela é produzida no tempo atual, mas que ela instaura uma descontinuidade em relação ao passado histórico valorada enquanto positiva em si, uma vez que o próprio tempo é compreendido como unilinear e progressivo.

O problema se complica quando consideramos que essa compreensão do tempo está intrinsecamente ligada à própria gênese da modernidade ocidental. Ela foi um dos paradigmas ideológicos que impulsionou uma determinada configuração global do mundo baseada numa hierarquização étnica e geopolítica, que determina a Europa Ocidental (e posteriormente os Estados Unidos) como

⁶ Nesse sentido, por exemplo, Banes (1987).

epicentro de uma suposta evolução civilizacional e humana, como lugar onde se operaria a modernidade em contraste com o primitivismo do resto dos lugares. Como destacam diversas autoras e autores latino-americanos do projeto Modernidade/Colonialidade, o projeto de modernidade ocidental não pode ser pensado independente de sua face obscura: a colonialidade, uma organização ideológica e política que hierarquiza as “raças” e as culturas, sustentando determinadas configurações do poder-saber e modos globais de exploração do trabalho⁷. No campo da dança, essa dimensão de colonialidade – o que Juan Ignacio Vallejos (2020) chamou de colonialismo do cânone estético – pode ser percebida na complexa hierarquização entre os gêneros coreográficos, segundo a qual as danças de matrizes europeias, como o balé, a dança moderna e a dança contemporânea, teriam um maior grau de universalidade e um capital cultural mais elevado do que as danças periféricas, chamadas de tradicionais, folclóricas ou locais.

Procurando problematizar o uso do termo contemporâneo no contexto das danças produzidas na África e na Ásia do Sul, as autoras Federica Fratagnoli e Mahalia Lassibille (2018) destacam a importância de pensar as múltiplas interpretações sobre o que é o contemporâneo nas diversas localidades em que as danças são atualmente produzidas. O contemporâneo, em dança, não deveria ser um continente que englobaria determinadas práticas coreográficas de matrizes ocidentais ligadas a um determinado período cronológico preciso, mas um arquipélago (Noisette, 2019, p. 15) que comportaria uma descentralização territorial e uma co-temporalidade⁸ histórica.

Nesse sentido, Michel Bernard (2004, p. 25) sugere recusar essa forma de enunciação que classifica as danças a partir de uma ideia de transição progressiva histórica, uma vez que, no seu entender, além dessa categorização epistêmica mascarar uma categorização axiológica, ela desnatura o ato de dançar em si, ocultando o que nele é essencial: o trabalho sensorial que o faz nascer e que

⁷ Para um panorama dos estudos descoloniais, *cf.* Lander, 2011.

⁸ Élina Djebbari (2018) fala de uma “política da contemporaneidade”, que seria a reivindicação de uma co-temporalidade refusada pela colonização, isto é, uma descentralização do contemporâneo porosa aos processos locais, e não um paradigma único de hierarquização das culturas segundo uma suposta linha de progresso.



pressupõe. Seria mais interessante, de acordo com o filósofo, enunciar uma dança não pelo viés do movimento do tempo histórico que a captura e a enquadra num determinado momento dessa transição progressiva (clássica, moderna, contemporânea), mas pelo viés da temporalidade singular que a própria dança cria em sua imanência, em como seu presente iminente dialoga não só com o presente de seu tempo, mas também com a história. Essa temporalidade, podemos dizer, é o tempo de uma gênese sensível, isto é, o tempo no qual determinadas sensações são acessadas, percebidas, em razão da própria atividade da dança e do trabalho sensorial somático que ela opera. A temporalidade da gênese sensível revela o instante na sua própria densidade qualitativa como inflexão, e não como um ponto numa linha.

Paradoxalmente, justamente porque o tempo dessa gênese sensível é o tempo do agora ou do “momento oportuno” – não *cronos*, mas *kairós* – isso nos leva novamente ao conceito de contemporâneo, porque se por um lado o contemporâneo é o que pertence ao tempo atual, por outro ele é precisamente o que não coincide perfeitamente com o atual, o que é intempestivo. Esse segundo sentido da palavra contemporâneo nos interpela a pensar a dança contemporânea não como esse grande guarda-chuva que comporta determinadas técnicas somáticas e estéticas desenvolvidas a partir da metade de século XX nos Estados Unidos e na Europa, mas pensar o que a prática da dança em si – em seus mais variados contextos e localidades – pode conter de intempestivo, o que ela pode mobilizar para além de seu próprio presente histórico.

Contemporâneo, nesse sentido, significa uma relação particular com o tempo. Giorgio Agamben, no texto “O que é o contemporâneo?”, formula quatro considerações sobre esse conceito. Em primeiro lugar, uma definição inspirada por Barthes, Nietzsche e suas considerações intempestivas: a contemporaneidade é uma “relação com o tempo que adere a ele através de uma dissociação e de um anacronismo” (Agamben, 2015, p. 22). Ser contemporâneo é não coincidir e não se adequar exatamente às exigências de seu tempo, e justamente por essa inatualidade, ser capaz de percebê-lo. Sua segunda formulação adiciona um elemento à primeira: perceber o seu próprio tempo, ser contemporâneo, significa “manter fixo o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas a

escuridão” (p. 25); significa “não se deixar cegar pelas luzes do século” (p. 26), neutralizar as luzes ofuscantes do presente para perceber outra luz que, “dirigida até nós, afasta-se infinitamente de nós” (p. 27). A escuridão, nesse sentido, não é a ausência completa de luz, mas a percepção de uma luz distante, que nunca chega. A metáfora pode ser compreendida da seguinte forma: o contemporâneo seria a percepção do presente como arcaico, arcaísmo entendido não como uma origem situada num passado cronológico, mas como um a-histórico que se opera no próprio devir histórico. O presente é arcaico não porque repete um passado pré-histórico, mas porque contém em si um não vivido que nunca foi ou poderá ser vivido, que não entrou nem entrará para a história e que, “restando não vivido, é incessantemente tragado em direção à origem, sem jamais poder alcançá-la” (p. 31) – a luz que nunca chega. Daí a terceira formulação do contemporâneo, segundo Agamben: o que no presente não se pode viver. Ser contemporâneo é paradoxalmente “voltar a um presente em que jamais estivemos” (p. 31).

Para o filósofo italiano, portanto, o contemporâneo não é uma fase da história, mas a fratura da história, a fissura do tempo cronológico linear progressivo pela qual o presente se apresenta em sua singularidade, complexidade e descontinuidade. A descontinuidade aqui não é valorada como positiva em si, ela é uma espécie de fenda do e no próprio tempo. Agamben associa a contemporaneidade ao tempo messiânico, e define, por fim, o contemporâneo como aquele que “dividindo e interpelando o tempo, é capaz de transformá-lo e de relacioná-lo com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história” (p. 32).

A perspectiva adotada por Laurence Louppe no livro *Poética da Dança Contemporânea* (2012) parece apontar para a mesma direção. Inspirada por historiografias menos lineares (por exemplo, Adshhead-Lansdale e Layson, 1994) e por Deleuze e Guattari (1980), a autora pensa a história da dança como um sistema rizomático regido por um princípio de multiplicidade e propõe uma viagem pelos estados de corpo fabricados pelos artistas fora de uma ideia de progressão. Embora se mantenha no interior de um universo etnocentrado⁹, Louppe associa o

⁹ Pesquisas mais recentes em história e antropologia da dança realizadas em todo o mundo procuram problematizar esse etnocentrismo. Destaco, na América Latina, o trabalho da rede de pesquisadores “Descentradxs, descentrar as investigações em dança”, cujos trabalhos foram publicados recentemente em dois volumes da revista *Arte da Cena*, em 2020 e 2021; e, no Brasil, por exemplo, o trabalho do historiador da dança Rafael Guarato (2022, 2023).

contemporâneo àquilo que faz a dança retornar a “um grau zero do corpo, em que tudo continua a ser reinventado” (Louppe, 2012, p. 44). Segundo a autora, cada coreógrafa ou coreógrafo contemporâneo, em diálogo com os dançarinos e dançarinas parceiras de trabalho, inventa um corpo, um pensamento que o define e uma prática que o fabrica.

Se retomamos a afirmação de Agamben de que o contemporâneo comporta um arcaísmo como a parcela de não vivido do presente, no caso da dança, esse arcaísmo poderia ser interpretado como o que Louppe denomina “grau zero do corpo”, esse estado a-histórico que ultrapassa a acumulação histórica de técnicas e de estéticas, uma condição impossível de ser de fato vivida, mas que continua a operar no presente como faísca que impulsiona a atividade criativa.

De todo modo, é preciso salientar que o conceito de intempestivo não é mobilizado aqui como critério classificatório, tampouco como critério axiológico universalmente válido para todas as formas de dança, independente de seus contextos e localidades. A proposta é de pensar filosoficamente o que significa esse “grau zero” de que fala Louppe (entendido aqui como relacionado ao intempestivo), e em como ele pode operar em práticas de dança ditas contemporâneas, sobretudo em contextos de formação, de treinamento e principalmente em processos de criação de dançarinos e dançarinas profissionais ou amadores¹⁰. Embora ainda possa ser tributária de uma certa estética e de uma certa pragmática derivadas do norte, quando a dança é praticada nesses contextos de forma autocrítica e axiologicamente aberta, ela se torna potencialmente multivalente e porosa a singularidades locais, sujeitas a dialogar e a se impregnar de outras estéticas e pragmáticas, a ler diferentemente a história. Interessa-me, portanto, refletir acerca de como, ao dançarmos nesses contextos específicos, podemos ser potencialmente contemporâneos de um certo “grau zero” do corpo, e se isso tem alguma implicação no que se refere aos processos de subjetivação e à política.

¹⁰ Como cursos, ateliês, *workshops*, estágios, *jams* de improvisação, ensaios e residências artísticas de criação.

Dança e modos de sentir

Mas o que quer dizer “grau zero”? Em primeiro lugar, não se trata de uma condição empírica passível de ser de fato vivida, como dissemos. Não é um retorno a uma suposta origem natural do corpo, um estado neutro, liberado de toda história e herança cultural que se sedimentaram no sujeito que dança. Como nos lembra o antropólogo Marcel Mauss (2003), o corpo humano, seus gestos e modos de agir são *constituídos*, formatados e criados pelas técnicas corporais que circulam no seio das culturas – técnicas de comer, de caminhar, de praticar esportes, técnicas de trabalho, de expressão, de etiqueta, e inclusive de dança. Os tipos de corpos vão variar histórica e geograficamente em razão da variação mesma dessas técnicas. Não existe empiricamente algo como uma entidade-corpo natural, universal e original, uma espécie de estofo informe dissociado das técnicas socioculturais locais que o formatam.

Não existe tampouco corpo humano fora da cultura e das dinâmicas sociopolíticas do poder que o organizam, submetem-no, disciplinam-no e gerenciam-no. O corpo é território imediato do exercício de forças sociais, é a dimensão material de toda uma macro e micropolítica de organização, sujeição, docilização e classificação baseada principalmente em categorias identitárias, como cor da pele, raça, etnia, sexo, gênero, idade, aparência física, capacidade motora, neurotipicidade, etc., pelas quais são atribuídos às subjetividades os seus “devidos lugares”, os seus respectivos “tratamentos diferenciados” e inclusive o seu direito de viver ou de morrer (Foucault, *e.g.* 2013; Mbembe, 2019). A partir de um certo prisma, não é falso dizer inclusive que as técnicas corporais são um dentre os vários modos de sedimentação das forças sociais nos corpos que opera muito profundamente na dimensão orgânica, através da consolidação de hábitos corporais.

Mas, se por um lado há este movimento de consolidação de hábitos através das técnicas corporais, isto é, a formação no sujeito de cadeias de repetição de gestos e ações que se sedimentam e se acumulam no corpo; por outro, há também um movimento inverso de quebra de hábitos, de inovações gestuais ou descontinuidades introduzidas nas cadeias de repetição que empurram os sujeitos



e seus corpos em outras direções. É justamente o que, segundo Mauss, faz as técnicas mudarem e evoluírem. No caso da dança, Randy Martin (1998) chama esse fenômeno de paradoxo da técnica: quanto mais um ou uma artista se submete a uma técnica, menos se torna subordinado a ela, ou seja, mais se torna capaz de promover uma inovação.

Esse movimento orgânico de duplo sentido – a formação e a ultrapassagem do hábito a partir das técnicas corporais – é apenas uma das camadas ou dimensões de um processo bem mais amplo e complexo que podemos chamar de processo de subjetivação, isto é, o movimento de constituição das subjetividades. Como nos lembra Suely Rolnik (1996), as subjetividades são em si mesmas processos: elas não se manifestam na forma de indivíduos atômicos, independentes e autodeterminados, mas nascem e permanecem em devir sempre em relação a contextos históricos, geográficos e políticos, a partir das linhas de circulação social dos afetos, dos desejos, das ideias, das representações, das imagens e das práticas. A subjetividade é da ordem de um processo de fabricação, de um processo de produção social. Ela se constitui e se transforma fragmentariamente a partir de encontros e agenciamentos tanto extrapessoais (econômicos, sociais, tecnológicos, técnicos, ecológicos, etológicos, semióticos, etc.) quanto intrapessoais (perceptivos, sensíveis, afetivos, libidinais, morais, mnemônicos, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.).

Os processos de subjetivação são também movimentos de duplo sentido: se de um lado as subjetividades se constituem por assujeitamento (produzem-se em conformidade com os modelos, normas, saberes e práticas dominantes, inclusive com aquelas que preveem como se deve dançar), elas também se constituem por singularização (quando afirmam sua posição ou traçado existencial singular no interior e a despeito das determinações dominantes)¹¹. De todo modo, nesse duplo movimento de assujeitamento e singularização, o contorno móvel de uma subjetividade, para Rolnik (1999, p. 206), delinea-se menos pelas categorias identitárias que a ela são coladas e mais por uma “composição singular de forças,

¹¹ Isso não significa que podemos acoplar acriticamente formação de hábito ao assujeitamento e inovação à singularização. A relação entre o nível orgânico, técnico e micropolítico é bem mais complexa. Ademais, singular aqui não quer dizer individual (em oposição ao coletivo e social), nem extraordinário (em oposição ao ordinário); mas significa o que se determina a si mesmo, sempre em relação a uma multiplicidade, pela força de sua própria expressão.

um certo mapa de sensações”. Em outras palavras, uma subjetividade delinea-se a partir de certos modos de sentir e de entrar em relação com o mundo.

O que estou chamando de “grau zero” é justamente o ponto de inflexão que faria o corpo momentaneamente desviar de uma determinada cadeia de repetição gestual que dá acesso sempre às mesmas sensações, isto é, desviar de um certo modo habitual de sentir e de agir. Esse desvio daria à subjetividade um acesso a estados ou zonas desconhecidas ou pouco exploradas de seu próprio corpo, a certas sensações minoritárias que não são sistematicamente atualizadas nos processos ordinários do hábito. Esse ponto de inflexão que faria o corpo desviar é *kairós*, o tempo do momento oportuno, no qual *cronos*, o tempo do hábito, sai de seus gongos. Dito de outro modo, o “grau zero” seria o intempestivo aberto no corpo – no corpo de carne e osso, formatado pelo hábito e pelas dinâmicas sociais – que permitiria a passagem de sensações (ainda) não capturadas em certas funcionalidades orgânicas, objetivos precisos, técnicas pré-determinadas, ou, mais radicalmente, em modelos somáticos dominantes que orientam as subjetividades no sentido do assujeitamento.

Quando Louppe diz que coreógrafos e coreógrafas contemporâneas *inventam* um corpo (e conseqüentemente, um pensamento que o define e uma técnica que o fabrica), o sentido de inventar aqui não é o de criar *ex nihilo*, mas de *acessar*, no próprio corpo empírico de carne e osso, outros estados, outras zonas, e *compor* as sensações que povoam esses estados e zonas em outras configurações sensíveis, posteriormente passíveis de serem transmitidas e compartilhadas por meio de seus espetáculos e de seus escritos, mas também mais diretamente num corpo-a-corpo com outras dançarinas e dançarinos profissionais e não-profissionais. Para usar os termos de Agamben, trata-se de voltar a um presente do corpo no qual jamais estivemos. Isso exige evidentemente um trabalho de pesquisa e de experimentação, um reiterado e sistemático “trabalho sensível”, como disse Bernard, que leve a sério essa potência da dança de abrir acessos a formas de sentir.

Toda forma de arte, na verdade, dá acesso a formas de sentir. Elas produzem estéticas – do grego *aisthesis*, sensação. A particularidade da dança é que os modos de sentir ao qual ela dá acesso são sinestéticos e cinestéticos, isto é,



envolvem não apenas os sentidos em conjunto, mas uma série de sensações somáticas – o sentido do próprio corpo, de seu movimento e de como ele entra em relação com elementos exteriores – que dificilmente são acessadas em outros contextos artísticos e sociais.

Uma prática possível do intempestivo em dança seria, nesse sentido, a experimentação sistemática e reiterada de modos de sentir a partir de protocolos gestuais que funcionariam como oportunidades de pesquisa de sensações somáticas, bem como de produção de corpos modestamente e ao menos momentaneamente singulares no seio dos corpos orgânicos habituais; corpos que se interessam pelo seu próprio sentir e por uma elaboração do que sentem. Dançar intempestivamente seria, portanto, uma prática de subjetivação – isto é, uma prática de construção de aspectos da própria subjetividade que extrapola o campo da produção artística, já que estamos falando de algo mais amplo: de modos de sentir. E mais, uma prática de subjetivação no sentido da singularização que conteria, por isso, uma potência micropolítica de desvio (ou no mínimo de questionamento) em relação a modelos de sentir hegemônicos, configurados não apenas pelo hábito, mas também pelas dinâmicas sociopolíticas de assujeitamento.

Coreografias dos lugares

Por mais que dançar intempestivamente pressuponha um mergulho na interioridade, uma imersão somática subjetiva no universo das sensações, isso não significa um ensimesmamento que afasta a subjetividade do fora. Pelo contrário: o acesso somático à sensação evidencia a situação de co-dependência da subjetividade em relação ao ambiente. Vamos entender isso melhor.

Uma sensação é um *topos*, isto é, ela pode ser localizada, tem uma posição espacial. Não obstante, ela é também o modo pelo qual o sujeito consciente tem acesso a essa localidade do espaço. Opera-se na sensação uma complexa dinâmica entre o dentro e o fora e também entre atividade e passividade, porque ao mesmo tempo em que a sensação é “para a consciência” (está “dentro” do sujeito), ela tem uma posição espacial (está “fora”); ao mesmo tempo em que o



sujeito é ativo na sua dimensão consciente (ele sente a sensação), ele é passivo na sua dimensão carnal (a sensação é sentida no espaço ocupado pelo corpo). Merleau-Ponty (2012) chama esse fenômeno de reversibilidade da carne. Ele invoca como paradigma o sentido do tato: quando, por exemplo, tocamos nossa própria mão, somos concomitantemente ativos e passivos, tocantes e tocados, o que o leva finalmente a questionar o tradicional dualismo corpo-mente no qual tanto se baseou a filosofia ocidental.

A atividade de dançar parece ser também um bom exemplo dessa reversibilidade e um bom lugar para se questionar o dualismo. Como diz a filósofa-dançarina Emma Bigé (2023), a dança é uma oportunidade para *sentir* a paradoxal situação de ser, ao mesmo tempo, ativa e passiva, tocante e tocada. O sujeito da ação, o sujeito que dança, é também dançado e tocado pelo fora – pela força da gravidade, em primeiro lugar, mas também pelo encontro com o ar e com as superfícies do espaço, pelos elementos e coisas que o inspiram, pelo ritmo da música, pelos outros que dançam juntos, pela cadência mesma da sequência de movimentos, pela força emocional e inconsciente que se despreja do movimento e que impulsiona o próximo gesto, pela sua própria história, pelas técnicas que incorporou, pelas ideias, pelas memórias, pelas imagens, pela sua cultura, por outras culturas, pelas forças de desejo que circulam no espaço social. Para Bigé, o ato de dançar desafia o binarismo atividade-passividade – fundamento implícito de outros binarismos, como o de mente-corpo, indivíduo-coletivo e cultura-natureza – porque a dança é finalmente toda oportunidade em que podemos nos perguntar “quem move?”, ela é uma ocasião para *sentir* que não somos indivíduos, que ao movermos somos sempre movidos, transpassados pelo fora e que, no interior do corpo, já se passa toda uma gama de movimentos independente da vontade soberana de um sujeito unitário, autônomo e autoconsciente que decide sozinho o que fazer com seu corpo.

Aliás, essa representação do ser humano como indivíduo, herança do humanismo renascentista, é uma imagem autocentrada e arrogante que o representa como entidade insular, autônoma e autodeterminada. Esse modelo do si forjou o modo de vida liberal capitalista e contribuiu enormemente para uma série de incongruências éticas, políticas e ambientais das sociedades atuais. Na

estética, o paradigma individualista foi determinante, por exemplo, para a construção da teoria romântica do gênio, que ainda insiste em circular em pleno século XXI. Tal teoria concebe o artista como um ser superdotado de inspiração e autor soberano da obra, o que favorece uma narrativa histórica baseada no cânone estético e na devoção ao ídolo. No que se refere às danças intempestivas, o risco de interpretá-las segundo uma lógica individualista é o de reduzi-las à práticas hedonistas e narcísicas de bem-estar privado e, portanto, reinseri-las nas dinâmicas mais perversas e segregadoras de assujeitamento da chamada indústria do bem-estar e da beleza.

Fora dessa lógica, dançar intempestivamente envolve re-conhecer, entre outras coisas, que o corpo é constituído também pelo seu fora, re-conhecer que há uma íntima imbricação ou co-constituição recíproca entre os corpos e os lugares, o que inclui tanto o espaço físico e ecológico quanto o espaço cultural, social e histórico habitado pela subjetividade. Dentre os modos de sentir que a dança dá acesso, está incluído, portanto, não apenas o sentir do corpo, mas o sentir dos lugares¹².

A etimologia da palavra coreografia, junção dos termos gregos *khoreia* e *graphein*, parece nos indicar qualquer coisa nessa direção. O primeiro termo, *khoreia*, refere-se a uma dança coletiva e circular que originou o “coro” das tragédias gregas. O segundo termo, *graphein*, normalmente associado à atividade da escrita, pode ser compreendido, num sentido literal, como gravar ou entalhar. Isso nos leva a compreender a palavra coreografia menos em seu sentido estrito, como a estrutura abstrata de uma dança¹³, e mais como o desenho concreto e coletivo que grava o espaço-tempo com o movimento. Esse é exatamente o sentido que Jacques Rancière dá ao termo, quando analisa a terceira figura da coletividade em Platão: “o movimento autêntico, o movimento próprio dos corpos comunitários” (Rancière, 2005, p. 18). Nesse sentido, coreografar significa desenhar cineticamente o espaço e o tempo, significa com-por uma rítmica dos lugares.

Por essa perspectiva, a atividade coreográfica não é monopólio da dança –

¹² Prefiro utilizar o termo lugar do que, por exemplo, o termo espaço, para marcar o caráter concreto e situado do primeiro.

¹³ Sobre a transformação histórica do sentido da palavra coreografia, cf. Foster (2010).

embora toda dança, afinal, seja coreográfica nesse sentido, inclusive a improvisação. Como nos lembra Juliana Moraes (2019, p. 371):

Ao pensar coreografia como uma disposição à composição corpo-espaco-tempo para além dos limites tradicionais, obras de fora do circuito da dança passaram a partilhar do conceito, assim como atividades situadas além dos campos artísticos, como atesta a incorporação do conceito de coreografia pela computação (coreografia de serviços em *web* consiste em modelos de orquestração de dados, por exemplo).

Se é assim, obras de artes visuais, como performances e instalações que lidam com a orquestração e composição de corpos, sejam dos artistas ou dos próprios espectadores, possuem um componente coreográfico (Moraes, 2015). É coreográfico o movimento dos pedestres nos centros urbanos, os trajetos costumeiros, os deslocamentos das populações sobre a superfície da Terra, as viagens, as migrações, as expatriações, as deportações. São coreográficas as manifestações, os ajuntamentos e as ocupações; enfim, todo gesto e movimento humano podem ser compreendidos por um viés coreográfico, até mesmo aqueles de um corpo parado – talvez essa tenha sido a grande descoberta da dança pós-moderna¹⁴. E indo além, podemos arriscar dizer que mesmo os movimentos não-humanos podem ser tomados numa perspectiva coreográfica. Não é a toa que a obra *Birds*, de David Hinton, foi premiada com o *Best Screen Choreography* em 2000 no festival de videodança *IMZ Dance Screen*.

De todo modo, se compreendemos a coreografia como com-posição da rítmica dos lugares, fica mais claro porque insistimos em pensar a íntima imbricação entre dança e política. André Lepecki (2012), invocando Andrew Hewitt, salienta que essa relação não é apenas metafórica, mas material. A coreografia, segundo esses autores, é a “matéria primeira, o conceito que nomeia a matriz expressiva da função política”, justamente, porque eles entendem a política, não como um conjunto ideológico de negociações para a construção de um suposto bem comum, mas como a “disposição e a manipulação de corpos uns em relação aos outros” (Hewitt, 2005, p. 11, *apud* Lepecki, 2012, p. 46), ou como “intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações” (Lepecki, 2012, p. 56). A política, o que ela faz efetivamente, é orquestrar, coordenar, manipular, determinar o

¹⁴ Sobre a questão da pausa e para uma crítica da definição da dança como arte do movimento, *cf.* Lepecki (2006) e Penuela (2018).

movimento dos corpos – o que, materialmente, é também o que faz a dança. Portanto, se dança e política compartilham uma mesma matéria, talvez a dança seja também uma forma de fazer política, fazer *coreopolítica*.

Para Lepecki, a coreografia se torna coreopolítica quando consegue transformar o espaço da política, da *polis* – esse espaço público pensado como neutro, vazio, de chão liso, concebido sobretudo em função das dinâmicas produtivas capitalistas, no qual os sujeitos circulam sem fincar os pés. Transformar o espaço da política significa povoar o espaço público com outros movimentos que não sejam apenas os de “circulação para produção econômica”, movimentos que sejam situados, atentos às singularidades do chão sobre o qual os corpos se movem e às relações intersubjetivas que se constroem sobre esse chão. Em outras palavras, transformar o espaço da política, para Lepecki, significa fazer do espaço público de pura circulação um *lugar*.

Fazer lugares no espaço da política implica não apenas uma atenção ao que é local, mas a ciência de que qualquer movimento, inclusive dançado, compõe o local, interfere em seus ritmos, deixa marcas, rastros. Os lugares, portanto, caracterizam-se menos pelos aspectos físicos e materiais de uma localidade, do que por seus aspectos coreográficos. Lugares não são propriamente os conjuntos arquitetônicos ou as localidades delimitadas por fronteiras materiais que os corpos vêm ocupar com seu movimento; são sobretudo um emaranhado dos próprios movimentos dos corpos (não só humanos) que co-determinam a emergência de fenômenos localizados, singulares. Os lugares não estão lá, para serem ocupados; eles são criados pela dinâmica mesma do movimento (ou da ausência dele).

Fazer coreopolítica significa, portanto, desenhar com os movimentos do corpo esses lugares, considerando a intrincada relação do corpo que dança com o seu fora, o fato de que aquele ou aquela que dança está sempre inserida na história e na geografia de seu lugar, sendo composta e também compondo essa história e essa geografia. Trata-se de transformar o espaço da política por meio de uma “política do chão”, que segundo Paul Carter, no livro *The Lie of the Land*, significa:



um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história. Ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também *se transformando* no processo. Nessa dialética infinita, uma corressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças (Lepecki, 2012, p. 47).

Se para Lepecki, inspirado em Carter, a composição entre o corpo e o chão se chama história, voltamos então à questão sobre a relação entre dança e história e ao conceito de contemporâneo. Se a coreopolítica finca os pés da dançarina nos lugares e coloca-a em relação à sua história, “como dançar uma dança que muda lugares mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos)?” (Lepecki, 2012, p. 56).

Mais uma vez, a ideia do intempestivo proposta por Agamben parece nos ajudar aqui: dançar intempestivamente seria não apenas ser contemporâneo de um “grau zero de corpo” que dá acesso a maneiras outras de sentir; mas também, e justamente por isso, ser capaz de sentir a co-constituição recíproca entre os corpos e seus lugares, fincar os pés nos lugares para poder dialogar com sua história e sua geografia e finalmente compor movimentos outros que marcam os lugares com ritmos que escapam aos modelos dominantes e hegemônicos da circulação em função do capital. Nas palavras de Agamben, trata-se de interpelar o tempo, transformá-lo e nele ler de modo inédito a história. Dançar intempestivamente seria portanto fazer coreopolítica, apostar no que a dança pode fazer politicamente: “destrambelhar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil” (Lepecki, 2012, p.58).

Considerações finais

Este texto é a cartografia de um pensamento acerca das potencialidades micropolíticas da dança contemporânea. Seu primeiro desafio foi o de adotar uma postura crítica quanto ao próprio ponto de partida: como pensar a dança

contemporânea fora de uma dinâmica estritamente cronológica e da lógica de colonialidade que essa dinâmica implica? Para tanto, foi preciso analisar o próprio conceito de contemporâneo e seu duplo sentido: se por um lado o contemporâneo quer dizer o que é atual, por outro significa o intempestivo. Este segundo sentido parece nos afastar de uma visão cronológica, linear e progressiva da história da dança e da consequente compreensão da dança contemporânea como um grande guarda-chuva conceitual que comportaria determinadas técnicas e estéticas desenvolvidas a partir dos anos 60 nos Estados Unidos e na Europa. Com Agamben, foi possível definir o intempestivo como uma relação particular com o tempo. O contemporâneo, nesse sentido, não seria um período determinado da história de certa cultura (ocidental), mas uma espécie de fissura do tempo cronológico que permite justamente dialogar tanto com a história quanto com a geografia das culturas.

No caso da dança, esse diálogo parece se expressar na própria materialidade somática. Dançar intempestivamente significaria, então, ser capaz de dialogar com a história e a geografia que compõem a própria corporalidade daquele e daquela que dança. Trata-se de uma prática sistemática de exploração, de um lado, de modos de sentir do próprio corpo e, de outro, de modos de sentir os lugares que esses corpos co-fabricam com seus movimentos.

Dançar intempestivamente significaria, portanto, em primeiro lugar, ser capaz de acessar o que chamamos de “grau zero” do corpo: não a volta a um suposto estado somático natural, fora das técnicas corporais e das dinâmicas sociais que o formatam, mas a descoberta de modos outros de sentir no próprio corpo cotidiano que escapam às dinâmicas geo-históricas de assujeitamento e que por isso poderiam promover modos outros de perceber, de agir e de pensar. Em segundo lugar, dançar intempestivamente significaria fazer coreopolítica, isto é, coreografar os lugares, com-por a rítmica dos lugares, estar atento ao chão e as relações intersubjetivas que se estabelecem sobre esse chão, intervir nas dinâmicas de movimento que compõem os lugares.

Finalmente, como estamos falando de um trabalho estético sobre os próprios modos de sentir, de perceber, de agir e de pensar das subjetividades, dançar intempestivamente seria uma prática que extrapola o campo da produção

artística no contexto restrito do mercado da arte. Trata-se de uma prática de produção da própria subjetividade no interior das dinâmicas sociais e políticas. Dançar intempestivamente seria então uma prática micropolítica.

Referências

ADSHEAD-LANSDALE, Janet; LAYSON, June. *Dance History: An introduction*. New York: Routledge, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. "O que é o contemporâneo". In *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*. Middletown: Wesleyan University press, 1987.

BERNARD, Michel; FABBRI, Veronique. Généalogie et pouvoir d'un discours: de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain à propos de la danse. *Rue Descartes* 2004/2 (n. 44), Paris: Éditions College International de Philosophie, p.21-29.

BIGÉ, Emma. *Mouvementements. Écopolitiques de la danse*. Paris: Éditions La Découverte, 2023.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Milles Plateaux. Capitalisme et Schizophrénique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

DJEBBARI, Élina. Mon contemporain, ce n'est pas ton contemporain In: FRATAGNOLI, Federica; LASSIBILLE, Mahalia (dir.). *Danser contemporain : gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud*. Montpellier: Deuxième époque, 2018, p. 27-50.

FRATAGNOLI, Federica; LASSIBILLE, Mahalia (dir.). *Danser contemporain : gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud*. Montpellier: Deuxième époque, 2018.

FOSTER, Susan. *Coreographing empathy - Kinesthesia in performance*. London/New York: Routledge, 2010.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GUARATO, Rafael. O fardo da história da (e na) dança: consequências da colonialidade e da decolonialidade para historiografias dos *suls* do 'sul global'. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*. Porto Alegre, vol. 01, n. 01, p. 108-137, 2022.

GUARATO, Rafael. Histórias da dança que nos contam: a história da dança como conteúdo curricular no ensino superior no Brasil (1980-2020). *Revista da Fundarte*, ano 23, n. 53, 2023, p. 1-25.

HANNA, Thomas. *La somatique. Comment contrôler par l'esprit la mobilité, la souplesse et la santé du corps*. Paris: Inter Éditions, 1989.

LANDER, Edgardo (org.). *Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2011

LEITE, Ana Rita Nicolliello Lara. *Coreografia das sensações: corpo, dança e filosofia*. 2022. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2022.

LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York: Routledge, 2006.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. *Revista Ilha*, vol. 13, n. 1, jan.-jun. (2011) 2012, p. 41-60.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARTIN, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press, 1998.

MAUSS, Marcel. *Sociologie et Anthropologie*. 10ª ed. «Quadrige». Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 2003.

MBEMBE, Achille. *Necropolitics*. Duke University Press, 2019.

MORAES, Juliana. Coreografia e instalação. Organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra. *O Percevejo Online*, V. 7, n. 1, p. 13-27, jan./ jun. 2015.

MORAES, Juliana. O conceito de coreografia em transformação. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.1, n.34, p. 362-377, mar./abr. 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NOISETTE, Philippe. *Danse Contemporaine. Le guide*. Paris: Editions Flammarion, 2019.

PENUJELA, Pedro. Das Relações entre Dança e Movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a dança. In *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 615-640, jul./set. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e Política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.



ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. *Micropolítica. Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

ROLNIK, Suely. Novas figuras do caos. Mutações da subjetividade contemporânea. In: SANTAELLA, Lucia; VIEIRA, Jorge A (org.). *Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências*. São Paulo: Face e Fapesp, 1999; p. 206-221.

VALLEJOS, Juan Ignacio. *Embarrar el canon: por una coreopolítica de la abundancia*. Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago.-dez/2020, p. 7-37.

Recebido em: 29/06/2023

Aprovado em: 16/05/2024