

**TRADUÇÃO**

## O QUE MAIS?

### Interlúdio de “Sempre mais do que um”: a dança da individuação

#### Resumo

Em seu livro *Sempre mais do que um - a dança da individuação* (2013) a filósofa, artista e dançarina Erin Manning explora o conceito de “mais do que humano”, no contexto do movimento, percepção e experiência. Neste trabalho parte da filosofia processual de Whitehead e de Simondon e sua teoria da individuação, estendendo os conceitos de movimento e a relação desenvolvida em seus trabalhos em torno do pensamento coreográfico. Aqui ela usa seu pensamento coreográfico para explorar um modo de percepção que antecipa a acomodação da experiência em categorias ontológicas. Manning explora os objetos coreográficos de William Forsythe e suas colaborações para superar modos de percepção e alcançar o que percebemos como algo que nunca é inicialmente um sujeito ou um objeto mas uma ecologia.

**Palavras-chave:** Objetos coreográficos. Forsythe. Instalação coreográfica. Ecologias da experiência. Filosofia processual.

#### Erin Manning

Chair da Faculdade de Artes e Ciências Humanas para Arte Relacional e Filosofia na Universidade Concordia, em Montreal, Canadá. Diretora do Sense Lab, laboratório para a pesquisa interdisciplinar em arte e filosofia.

#### Tradução: Bianca Sciliar<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Professora do Centro de Artes da Universidade para o Desenvolvimento de Santa Catarina (UDESC) para Danças e Técnicas Corporais. Membro do SenseLab e diretora do Moinho de Danças, laboratório de investigação da Improvisação Interdisciplinar.  
E-mail: bibimove@gmail.com

## WHAT ELSE?

### Interlude's always more than one: the dance of individuation

#### Abstract

In her book *Always More Than One*, the philosopher, visual artist, and dancer Erin Manning explores the concept of the “more than human” in the context of movement, perception, and experience. Working from Whitehead’s process philosophy and Simondon’s theory of individuation, she extends the concepts of movement and relation developed in her earlier work toward the notion of “choreographic thinking.” In this interlude she uses choreographic thinking to explore a mode of perception prior to the settling of experience into established categories. Manning explores the choreographic objects of William Forsythe and his collaborations in order to overcome of a mode of awareness reaching the notion that what we perceive is never first a subject or an object, but an ecology.

**Keywords:** Choreographic objects. Forsythe. Choreographic instalation. Ecologies of experience. Processual philosophy.

## **Um ato coreográfico questiona: O que mais? O que mais pode ocorrer neste evento?**

Coreografia é algo que ocorre em todos os lugares, o tempo todo. Quando arrumamos uma sala para usufruir de nossa casa, este gesto envolve a criação de uma constelação de movimentos. Este gesto constrói oportunidades de mover-nos “através de”, cria convites para “sentarmos com”, oferece incentivos para chegarmos em alguns pontos antes de outros. Este gesto idealiza como situamos um lugar: uma cadeira perfeita, a melhor vista, o conforto mais próximo. E cria assim oportunidades para diferenças: você pode contornar a cadeira, dançar no sofá, dormir sob a televisão. Entretanto, provavelmente seus movimentos tomarão o espaço como se fosse um fato consumado, para onde você retornará ao conforto de sua posição favorita, e eventualmente irá perceber que há zonas inteiras desta sala às quais você nunca prestou atenção. Os hábitos se cristalizam. Mesmo seu gato parece estar sempre no mesmo lugar.

Estas coreografias do cotidiano indicam expressões autônomas do movimento incrustradas em práticas, mas não criam necessariamente oportunidades criativas. Em um ambiente habitual o contraste geralmente é minimizado: o *status quo* tende a limitar o espectro do potencial da experiência. As oportunidades criativas autônomas provavelmente acontecem quando um evento altera como experienciamos o espaço. Você pode decidir pintar a sala, ou retirar móveis, apenas para perceber que a orientação que até então havia sido tomada naquele espaço não era a mais interessante. Não eram os objetos que haviam impedido que você atendesse ao espaço-tempo da criação deste ambiente em particular. O que ocorre é que você esqueceu que os objetos tem vida, que eles criam o espaço. E o quanto o espaço te move é equivalente à *eventividade* de seus objetos.

Ao redecorar uma sala talvez você começa a prestar mais atenção ao quanto os objetos criam o espaço, não apenas por configurarem um padrão de uma experiência de espaço-tempo pré-existente. Os objetos não são estáveis: eles estabelecem a temporalidade de um evento.

## Do objeto ao *objectile*.<sup>2</sup>

Forsythe (2008, p. 5) questiona, “será possível que a coreografia gere expressões autônomas de seus princípios, um objeto coreográfico, sem o corpo?”. Um objeto coreográfico, “um modelo de uma transição em potencial de um estado a outro em qualquer espaço imaginado”, é menos sobre o objeto enquanto tal do que sobre sua capacidade em gerar um evento-tempo. (FORSYTHE, 2008, p. 6) Quando um objeto torna-se um atrativo a um evento, ele reuni em si a incipiência do evento na direção da capacidade dinâmica do objeto em reconfigurar o espaço-tempo da composição. É disso que se tratam os objetos coreográficos de Forsythe – a criação de uma constelação emergente para a experimentação do movimento que alarga a coreografia para além da dança.

Os objetos coreográficos de Forsythe tendem a originarem-se de formas oriundas de objetos cotidianos: um balão, um pedaço de papelão, um espelho. O fato de serem objetos cotidianos permite um certo conforto quando nos deparamos com eles – são reconhecíveis, maleáveis dentro de nossas práticas de movimentos habituais, já disponíveis em nossas imaginações: pensamos saber o que eles são capazes de fazer. Entretanto, assim como os objetos nos iludiram em certas suposições, percebemos que estes objetos são mais do que eles aparentaram ser a primeira vista: no estabelecimento de um encontro coreográfico eles se apresentam como parte de um ecossistema em mutação. Eles estendem-se para além de sua objetificação para tornarem-se ecologias a favor de ambientes complexos que propõe constelações dinâmicas de espaço, tempo e movimento. Estes objetos são de fato proposições co-constituídas pelos ambientes onde eles tornam-se factuais. Eles clamam por participação.

Através destes objetos, o espaço-tempo toma uma ressonância, uma singularidade: ele torna-se pulante, flutuante, sombreado. O objeto torna-se um míssil para uma experiência que infleciona um determinado espaço-tempo com um espírito de experimentação. Poderíamos chamar estes objetos de “*objectiles*” coreográficos “para devolver o sentido de movimento incipiente à sua dinâmica de participação clamada pelo ambiente relacional.”<sup>3</sup>

O “*objectile*” é como uma dica para a resolução de uma experiência. É aquilo que orienta a experiência a sua forma final. Para que isso aconteça Forsythe não pode usar qualquer objeto. O objeto deve ser imanente ao evento e ativar seu desdobramento. Ele deve chamar a participação de modo simultaneamente convidativo e não amedrontador. Ele deve doar-se

2 Nota da tradução: objetos marcados não pelo que são, mas pelo que podem vir a ser.

3 Gilles Deleuze (1993, p. 19) usa o termo *objectile* para enfatizar “uma concepção qualitativa não apenas temporal de um objeto, para estender o fato de que sons e cores são flexíveis e tem suas modulações”.

à experiência de modo a permanecer ligeiramente ausente daquilo o que poderíamos ter esperado. O objeto não deve agir de forma completamente previsível em relação ao ambiente e deve ser familiar o suficiente para atrair-nos ao seu encontro. Os objetos coreográficos são uma permissividade que provoca um tomar-forma singular: são forças conjuntivas a uma atividade relacional.

## “Aqui-e-Agora”

Os objetos coreográficos ativam um ambiente para a experimentação do movimento. A ideia é criar um a atmosfera que torce ligeiramente o tempo do movimento cotidiano, convidando-nos a cuidar do tempo do evento. Participantes que entram no *White Bouncy Castle* (Castelo Branco Pulante) não são apenas transformados em bolas pula-pula, gerando uma atitude brincante que é infligida sobre o ambiente.<sup>4</sup> Eles também tornam-se participantes do tempo em uma ordem distinta: um tempo da experimentação.

A experimentação suscita o tempo do evento. Participantes movem-se porque são movidos a fazê-lo, sua atenção é excitada, sua consciência torcida, seu engajamento com o espaço-tempo do evento já altera a atmosfera do espaço. O *Castelo Branco Pulante* é mais do que uma imensa plataforma pula-pula: seus efeitos são em uma micro percepção transformada no sentido do tempo, alterando a banalidade do tempo em direção a uma duração distinta, de tempo brincante.

Os objetos coreográficos provocam este deslizamento do tempo principalmente porque trazem e sublinham o papel que os objetos tem na vida cotidiana. Os objetos cotidianos ressoam com o sentido de passado. Eles existem em uma ecologia de experiências da qual não podem ser abstraídos. Encontrar um objeto familiar estimula esta experiência de passado mesmo quando ativa, pela brincadeira, um recondicionamento, ou reconfiguração de uma ecologia simultaneamente familiar e disjunta.

Quando percebemos diretamente o passado do desdobramento de uma ocasião presente, Whitehead chama de percepção não sensória. Por percepção não sensória Whitehead refere-se ao complexo ritmo da memória – um deslize no tempo da experiência que situa nossas percepções atuais.<sup>5</sup> No assentamento da experiência, sugere Whitehead (1933, p. 181) nós percebemos não primeiramente e acima de tudo de sensação a sensação mas de relação a relação. “O momento presente é constituído pelo influxo do outro em direção ao sentido de identidade própria que é a vida

4 O Castelo Branco Pulante é uma instalação de Dana Casperson, William Forsythe e Joel Ryan e foi coproduzida pelo Group. ie- comissionada originalmente pela ARANGEL, Londres, inaugurada em 26 de março de 1997, na Roundhouse, Chalk Farm, Londres. Para imagens consultar <[http://whitebouncycastle.com/de/index\\_reload.html?bodyFrame=/de/\\_body/o3\\_pictures.html](http://whitebouncycastle.com/de/index_reload.html?bodyFrame=/de/_body/o3_pictures.html)>.

5 Sobre o lapso de meio, segundo na percepção ver Liber (1985). Para as discussões filosóficas sobre o lapso de meio-segundo no evento perceptivo ver Massumi (2002, p. 23-23, 177-207).

constituída do passado imediato dentro da imediação presente”. Não é o passado enquanto tal ou o objeto enquanto tal que percebemos mas o aqui-lo-agora. É a atividade relacional entre diferentes limiares de espaço-tempo. É o então-com.

É assim que atuam os objetos coreográficos. Imagine-se entrando em uma sala cheia de espelhos que refletem uma imbricada matriz caleidoscópica que recusa-se a nos conter. (THE DEFENDERS, 2008)<sup>6</sup> Somos atraídos ao espelho entretanto perplexos, pois estamos habituados a espelhos que nos refletem. Este ativa o movimento - nos encontramos experimentando com nossa própria reflexão, torcendo, curvando, nos acotovelando para sermos vistos. E assim, tornamo-nos mais conscientes não apenas de nossa própria abordagem diante das superfícies refletoras que não nos refletem mas também a um abraçar coletivo diante do espelho que se recusa a atuar como um espelho.

O objeto criou um movimento, uma circularidade contida nela mesmo, um acenar a uma paisagem caleidoscópica que não reflete nossa presença entretanto nos atrai a ela. Ou, como foi o caso do objeto quando estreou na Holanda, o que pode ocorrer é que o desejo coletivo de reorientar-se, alterar o espaço, criar com as condições dos objetos toma conta e metamorfoseia o evento. A resistência coletiva à afirmação “não toque” naquela instância criou um reposicionamento do campo de modo que a qualidade da brincadeira foi ativada principalmente por não nos vermos, mais do que pelo reposicionamento do objeto em relação aos semblantes móveis.<sup>7</sup> De todo modo houve uma experiência vivida a partir de uma proposição coreográfica.

O objeto coreográfico ativa a experimentação e o jogo ao unificar o passado da experiência (o objeto tal qual o conhecemos) e sua futuridade (a ecologia do objeto em seu desdobramento recente). Quando um objeto não é mais exatamente aquilo o que você achou que ele era e o sujeito que você pensou que fosse, começa a individuar-se coletivamente, e a experiência do tempo não é mais sentida como linear, é porque o evento começa a tomar conta. Não há mais uma preocupação consigo mesmo, com um sujeito, você agora experiência a potencia do futuro misturada com a ressonância do passado: uma futuridade passada no momento atual. Evento-tempo.

Essa experiência é especiosa: ela nos leva ao limiar temporal do evento. Esta especiosidade tem uma qualidade fabulada: ela nos enerva em direção a uma dubiosidade do tempo e nos incita a inventar com o tempo.<sup>8</sup> Os objetos coreográficos nos levam a este especismo por infiltrarem nossa

6 *The Defenders* é um objeto coreográfico de William Forsythe com música de Dietrich Krüger e Thom Williems, inaugurada em 17 de maio de 2008 com apoio de Ursula Blicke Stiftung, em Kraichtal.

7 Conversação com Forsythe, novembro de 2010.

8 O aspecto do falseamento frequentemente associado com o especioso é aqui referenciado por seu elemento mais criativo. Poderia ser pensado juntamente com o conceito deleusiano do poder do falso.

experiência com os limites do duplo sentido do próprio tempo. Eles também nos alertam sobre a processualidade dos objetos. Os objetos são, assim como incorporações, mais forças do que formas. Eles não são constelações pré-orquestradas, prontas a serem levadas a experiências processuais. Eles são processos neles mesmos, iscas: guarnições, tendenciamentos, sombreamentos. Eles são, como Ligia Clark soube logo, relacionais.<sup>9</sup>

Se estes fossem simplesmente objetos estáveis habitando um espaço previamente constituído, eles não teriam tantos atrativos a nós. Objetos existem nos entremeios de uma proposição e seu evento, incitando coconstelações de movimento-movendo-se.

Nos entremeios dos eventos sempre existe um estranho *schismo*, uma disjunção entre a experiência e a consciência da experiência. O que experienciamos como o agora é um estar já infestado com um novo agora, este novo agora existe de modo ligeiramente alterado da última experiência do agora. Os objetos coreográficos retiram deste paradoxo a linearidade do tempo mensurável, contrária a experiência do tempo duracional. “O presente conhecível não é uma faca afiada, mas uma sela com uma profundidade própria, onde nos acomodamos e sobre a qual olhamos em duas direção ao longo do tempo.” (JAMES, 1890, p. 609)

O deslize do tempo que o objeto coreográfico provoca torna perceptíveis os aspectos aditivos e subtraíveis da experiência de tal modo que o tempo do evento é experienciado mais do que ele foi antes e menos do que ele poderia ter sido. O futuro e o passado entrelaçam-se em uma experiência fabulada do não-exatamente-agora. Neste *looping* um tanto estranho, o que é vivido é menos o encontro com um espaço pré-configurado onde objetos preexistem do que uma experiência direta de relações.

## Um chamado à experiência

Como em suas coreografias, os objetos coreográficos de Forsythe são criados em condições bastante precisas para a experimentação do movimento: eles insistem na precisão dos parâmetros para o movimento (técnica) sem devastar o movimento de seu potencial para a sua eventificação (tecnicidade).

Eles são cuidadosamente arranjados para gerar certos tipos de participação, contudo indeterminada em seus efeitos. São objetos jogados no mundo e convites a nos mover com.

9 Para mais informações sobre o trabalho de Ligia Clark e seu conceito de objetos relacionais, ver por exemplo “Sobre a mágica do objeto” Disponível em: < [www.ligiaclark.org.br](http://www.ligiaclark.org.br) >.

Forsythe fala da busca por soluções físicas às proposições dramáticas.<sup>10</sup> Os objetos coreográficos são desenhados a provocar eventos-momentos que podem ser subvertidos em direção a uma recomposição de hábitos e, vice-versa, composição de hábitos que torcem a forma percebida dos objetos. Esta recomposição clama por uma coreografia de diferenças, diferenças que emergem relacionalmente, ativadas por proposições incorporadas ao potencial de incorporação do objeto coreográfico. É o tornar-se continuamente.

Os objetos coreográficos não são dependentes da vontade individual: eles movem a relação. Forsythe está mais interessado no desdobramento do espaço do que na forma que tomam os corpos. (FORSYTHE; SIGMUND, 2001 apud FORSYTHE, 2008) Suas proposições coreográficas começam com este desdobramento, ativando uma tensão criativa entre uma extensão virtual de um ritmo duracional e a intensidade atual de um mover-se no tempo. A partir da criação de condições ambientais para a *performance*, cria proposições para o movimento relacional e assim o trabalho de Forsythe permanece uma atividade que desdobra-se a diante a um complexo nexos relacional. Como um coreógrafo de mísseis de movimento, o trabalho de Forsythe torna sentido o que há além da coreografia – sua capacidade de forjar artesanalmente um meio associado de relações que se estendem para além do palco. O que mais seria o meio associado senão um campo de forças para a confecção do ainda impensado onde o micro perceptual e o micro político se encontram para criar novos movimentos no fazer?

“Você não precisa de um coreógrafo para dançar”. (FORSYTHE; SIGMUND, 2001 apud FORSYTHE, 2008) O que é necessário é uma proposição coreográfica. Proposições são ontogenéticas: elas emergem como o germe de uma ocasião e persistem no sentido da experiência para assegurar mais uma vez novas ocasiões da experiência. Os objetos coreográficos são proposições apenas neste sentido.

Observe o *Scattered Crowd* (Multidão Dispersa, 2002) Este objeto coreográfico envolve quatro mil balões suspensos em um banho de sons. Os balões em si não são a proposição. *Multidão Dispersa* é sobre mover-se qualitativamente-branquidão, arreamento, leveza – de modo que o espaço-tempo coconstituído da experiência torna-se um mover-se com: ambiente relacional convida ao movimento relacional criando a ecologia do evento. Quando os balões flutuam em um espaço relativamente pequeno esta qualidade de movimento é gerada a partir de uma instrução de mover-se através do espaço sem tocá-los. É uma coreografia de difícil proximidade, uma coreografia de proximidade sensual. Um cenário: o movimento de uma

<sup>10</sup> Ver Peter Boenisch (2007, p. 20) para um exemplo de como Forsythe convida seus estudantes a participar na criação de soluções físicas para proposições dramáticas.

multidão, os balões estranhamente parados em um campo de corpos tentando manter-se alertas uns aos outros.

Em outro contexto quando o salão é maior e há mais balões a instrução pode ser a de criar espaço com os balões sem amarrar suas cordas. Um cenário: o espaço movendo-se, corpos em composição com as cordas, balões flutuando em um tempo de deslize coletivo.

O trabalho depende de como ele encontra a interação coletiva. Em *Multidão Dispersa* o quanto o volume da sala se desenvolve é o sinônimo da qualidade do evento-tempo criado no movimento. A mudança na tonalidade do afeto do espaço-tempo não é alcançada pelos participantes individualmente. Ela acontece apenas em uma transformação relacional: a sala move os participantes a alterar a composição do desdobramento do evento em um tempo experiencial. Aqui encontramos a precisão de uma proposição encontrar o imprevisível do evento. Para alcançar a singularidade da experiência, as condições permissivas imanentes à proposição tem que ser simultaneamente concisas e abertas. Quando o trabalho funciona e *Multidão Dispersa* coletiviza entorno de sua proposição, o evento torna-se atmosférico, mais ecológico do que humano – ou orientado aos seus objetos, movido em sua complexidade celular.

*Multidão Dispersa* é um sistema atmosférico de interior. Volumes de ar movem-se no fluxo em uma ambientação estabelecida em seu próprio feito. Uma mudança de sustentação origina uma transformação na própria ideia de como um movimento coletivo pode ser sentido quando torna-se uma prática de sintonia vívida. O movimento como ambientação ultrapassa os objetos, os sujeitos, como uma névoa. O objeto coreográfico: uma proposição para “o que mais” a respeito do pensamento coreográfico, uma proposição que move o meio, o meio associado das relações.

## Referências

DELEUZE, G., *The fold*. Tradução de Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

FORSYTHE, W. *Suspense*. Editado por Markus Weisbeck. Zurich: Ursula Blicke Foundation, 2008.

JAMES, W. *The principles of psychology*. Disponível em: <<http://psychclassics.york.ca/James/Principles/prinrohtm>>. Acesso em: novembro de 2015.

MASSUMI, B. *Parables of the virtual: movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.

SIEGMUND, G. William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann. In: FORSYTHE, W. *Denken in Bewegung*. Berlin: Henchel Verlag, 2000.

WHITEHEAD, A. *North. Process and reality*. New York: Free Press, 1933.