

Dança e liquididade: um estudo sobre tempo e imanência na dança contemporânea

Resumo

Tão disseminada quanto equivocada é a associação do ofício do bailarino à execução e não à criação. Se no momento da apresentação, é ele quem efetivamente dança a dança que ali se dança, pergunta-se se não seria sempre criação o que ele faz. Os regimes composicionais em dança contemporânea agravam esta discussão quando tentam assegurar ao próprio jogo coreográfico procedimentos que tornem inevitável a participação do bailarino como criador do (seu) ato de dançar. Diante desta problemática, o presente artigo procura estudar as inter-relações entre corpo, espaço e tempo na dança contemporânea estabelecendo diálogo com a coreografia *Tempo Líquido* (2006), de Maurício de Oliveira e Maria Alice Poppe, a fim de pensar uma política do gesto dançado na passagem da fluidez do movimento à liquididade espaço-temporal. Identifica a categoria líquida que dá nome à coreografia à liquididade e não à fluidez por compreendê-la como imanência do corpo ao tempo, este entendido desde sempre como espaço-tempo. Para tanto, vai buscar nas filosofias da imanência, notadamente a de Gilles Deleuze e Félix Guattari, o suporte teórico filosófico pertinente à revisão bibliográfica que realiza. Identifica a pausa como elemento de composição que possibilita à bailarina a gestão do espaço-tempo no momento da apresentação, responsável pelo caráter de criação franqueada à interpretação pelo jogo coreográfico. Ao tomar para si a administração do espaço-tempo, a intérprete age no fluxo e esta manobra apresenta-se como dispositivo ético-político do corpo de modo a manejar o curso da fluidez transformando-o em liquididade, aplicável a esta coreografia em particular e porque não a outras obras de dança.

Palavras-chave: Corpo. Espaço. Tempo. Liquididade. Imanência.

Dance and liquidity: a study of time and immanence in contemporary dance

Abstract

So widespread as misguided is the act of associating the work of the dancer to execution and not to creation. If at the very moment of presentation, it is he who actually dances the dance that is there to be danced, one can question whether it would not be creating what he always does. The compositional regimes in contemporary dance aggravate this discussion when trying to ensure the game itself choreographic procedures that involve inevitably the

Thereza Rocha

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pesquisadora de dança, dramaturgista e diretora de espetáculos. Professora do Programa de Pós-graduação em Artes e dos cursos de bacharelado e de licenciatura em Dança do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Email: thereza-rocha@hotmail.com.

dancer as creator of the (his) act of dancing. Facing this problem, this paper seeks to look at the interrelationships between body, space and time in establishing dialogue with contemporary dance choreography *Tempo Líquido* (2006), by Mauricio de Oliveira and Maria Alice Poppe, in order to think the politics of danced gesture in the passage of movement fluidity to spatiotemporal liquidity. Identifies the liquid category that gives the name to the choreography as liquidity, not fluidity, for understanding it as immanence of body and time, the last one to be understood as space-time. To do so, this study gets in the philosophies of immanence, notably Gilles Deleuze and Félix Guattari, the theoretical support to the philosophical literature review that performs. Identifies the pause as a composition element that allows the dancer space-time management at the very moment of presentation, responsible for the creation character of the dance interpretation promoted by the choreography. By taking to himself space-time management, the interpreter acts on the flow as a kind of ethical-political maneuver of the body in order to manage the ongoing fluidity turning it into liquidity, applicable to this particular choreography and why not to other dance works.

Key-words: Body. Space. Time. Liquidity. Immanence.

“O tempo, tema da obra, encontra sua **tradução** em espaço preciso (e precioso), nesta que é uma das maiores bailarinas que este país já produziu.” (PEREIRA, 2009, p. 100, grifo nosso) Com esta frase o saudoso crítico de dança Roberto Pereira aplaudia a estreia de *Tempo Líquido* nos idos de 2006. A longevidade desta obra, apresentada até os dias de hoje nos mais diversos eventos de dança nacionais e internacionais, e sobretudo, a oportunidade muito precisa de gestão do tempo oferecida pela composição coreográfica à intérprete animam este texto a pensar uma política do gesto dançado (da fluidez à liquidade) através do estudo das relações entre corpo, espaço e tempo, em estreito diálogo com a coreografia *Tempo Líquido*, criada especialmente para a bailarina Maria Alice Poppe¹ por Maurício de Oliveira² no ensejo do projeto Solos de Dança do SESC de 2006.

Apesar do desafio, a proposta do projeto Solos de Dança do SESC ainda em 2005 era irrecusável: bailarina convidada, Maria Alice deveria escolher um coreógrafo preferencialmente com quem nunca houvesse trabalhado antes para coreografar-lhe um solo. Maurício de Oliveira, recém chegado da Europa e de uma longa experiência dançando na companhia de William Forsythe, foi então aproximado do projeto e o período de cerca de dois meses de cooperação entre coreógrafo e bailarina resultou em *Tempo Líquido*, uma coreografia de aproximadamente 20 minutos.

Em geral, um par de meses é tempo bastante curto para elaboração de qualquer matéria em dança contemporânea. Se uma forte poética de dan-

1 Bailarina e pesquisadora, licenciada em dança pela Escola e Faculdade Angel Vianna. Mestranda em Artes Visuais no PPGAV da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora de Técnica de Dança e Composição Coreográfica dos cursos de Dança da UFRJ. Formação Profissionalizante em Dança Contemporânea pela Escola e Faculdade Angel Vianna na qual lecionou Dança Moderna e Contemporânea de 1995 a 2010. Na Staccato Companhia de Dança, recebeu os prêmios RioDança (RioArte 1998) e Mambembe (Funarte/Minc 1998), como melhor bailarina pelo espetáculo LightMotiv: díptico de dança.

2 Diretor e coreógrafo, morou alguns anos na Alemanha e na Holanda, onde atuou no Frankfurt Ballett e no Korzo Theater, respectivamente. Integrou o Choreographisches Theater von Johan Kresnik no volksbuhne-Berlin, entre 1994 e 1996. Apresentou-se também no Ca-Dance Festival em Den Haag, na Holanda, regressando ao Brasil em 2004, onde já havia realizado trabalhos como coreógrafo e bailarino.

ça depende da formação de uma *corporeidade dançante* (BERNARD, 2001), o processo de pesquisa e criação quase sempre implicará (re)modelações para que a plasticidade corporal possa enfim *encorpar* aquela dança. Uma vez que o corpo não aprende por acumulação, mas por substituição ou recombinação, não há como uma outra dança *entrar* sem negociar com uma dança que lá está. E a dança que lá esteve por mais de uma década tem um nome: Staccato Companhia de Dança.³

Na linguagem cênica da Staccato, belíssimas linhas serpentinadas barrocas eram produzidas na relação corpo/espço/tempo pela fidelidade à sequência de um dado impulso de movimento desde seu nascimento até a sua quase extinção. Antes disso, o corpo, atento à sua experiência momentânea, já identificava outro impulso nascente, vetor que o nortearia no próximo movimento, assim que manejassem a transição necessária entre um e outro. E assim sucessivamente, e assim consecutivamente. A transição salvaguardava a indistinção entre início e fim do movimento como marcadores de um passo de dança. O corpo ali não operava segundo uma lógica de passo, característica das danças para as quais espaço é sinônimo de chão, privilegiando duas coordenadas espaciais (largura e profundidade), e coreografia é consecução coerente de movimentos tomados como etapas (porções/subdivisões desse espaço/chão) a serem percorridas. Bem diferente, a espacialidade nos espetáculos da Staccato, proveniente de um aprofundado estudo do Sistema Laban de Análise do Movimento, é *espaço do corpo*, “[...]espaço intensificado que prolonga os limites do corpo próprio para além dos contornos visíveis [...]. Investido de afetos e de forças novas, o ar, o espaço adquirem texturas diversas mesmo invisíveis.” (GIL, 2005, p. 47)

A verticalidade própria da bipedia era substituída por idas e vindas do chão à posição de pé e de volta ao chão (variação dos três níveis espaciais),⁴ de tal modo a ensinar ao corpo sua natureza kinesférica⁵ que produz/manufatura espaço a partir de si. Nesta lógica, o espaço não é lugar, não está lá antes do corpo. Trata-se de uma só e mesma fabricação: o espaço é produzido conjuntamente à produção da movência (consustancialidade). Assim, não há mais itinerário a ser percorrido, mas um espaço (do) vivido. Uma lógica de movimento rege a composição coreográfica que não se define por combinar passos, mas por constituir uma duração (BERGSON, 2006) experienciável pelo corpo. Tempo e espaço não são mais identificáveis separada e distintamente e um *continuum* modulável de movimento desdobra-se *ad infinitum*. Resultava dessas investidas espaço-temporais, uma linguagem de dança caracterizada pelo fluxo constante de movimento, todavia

3 Premiada companhia de dança contemporânea sediada no Rio de Janeiro desde 1993, hoje Staccato|Paulo Caldas, que Poppe ajudou a fundar junto com o coreógrafo e na qual exerceu as funções de bailarina e assistente de coreografia por mais de dez anos. De seu início ao ano de 2001, estendeu-se um longo período de consistente investigação de linguagem definida por Caldas como pesquisa de “passagens do cinematográfico ao coreográfico”, que norteou a montagem de várias coreografias – Pas (1993); Adágio (1994); Falso Movimento (1995); Ostinato (1996); Camarescura (1997); Estudo#1 (1998) e de uma trilogia de espetáculos: Falso Movimento (1997), LightMotiv: díptico de dança (1998) e Quase Cinema (2000). Apesar de Paulo Caldas ter enveredado, desde 2003, pela fabricação/travessia de outras paisagens de dança, esta interpenetração dança/cinema move-o ainda na criação de vários videodanças, dentre eles Mara Hope (2007) e Solo #1, Duo #1, Duo #2, Duo #3 e Pas Deux que integram a exposição multimídia Grafismos de 2010.

4 Sintética e simplificada: nível alto (de pé); nível médio (de joelhos); nível baixo (deitado).

5 Kinesfera ou cinesfera é a esfera que contorna o corpo e em relação à qual acontece o movimento corporal. Retrátil, encolhe-se, expande-se, deforma-se de acordo com os movimentos. Trata-se de uma esfera que, segundo Laban (1990), não se restringe a um desenho geométrico abstrato, antes define o espaço pessoal do corpo expandindo-se e se contraindo à medida do vivido.

atento às mudanças de qualidade (modulações de esforço) produzidas pela experiência da movência. Todo este sofisticado investimento figura, neste estudo, o outrora da dança de Maria Alice Poppe em *Tempo Líquido*.⁶

Interpretação é palavra apropriada para descrever o que se processa nesta coreografia somente se compreender o intérprete não como executor, mas como autor de sua dança. E isso não é privilégio desta obra, aliás, de nenhuma em particular. Antes, configura-se como reposicionamento do labor do bailarino conquistado no decurso do século XX e reclamado pela dança contemporânea. Seja quando improvisa e participa da elaboração dos movimentos que integram a coreografia, ou quando aprende os movimentos desenhados a priori pelo coreógrafo, no *hic et nunc* da apresentação é o bailarino quem **cria** os movimentos (e não recria como usualmente se diz). Assim, quando dança, o bailarino não executa. Indo mais longe: exatamente porque e quando não executa, dança. E já está mais do que na hora de prestar o devido reconhecimento ao papel dos intérpretes na construção silenciosa das fortes poéticas de dança que celebrizaram inúmeros coreógrafos no decurso do século XX. No embate autoria Xee-xe-cução é preciso ficar definitivamente claro: é sempre criação o que faz o bailarino quando dança.

Neste contexto, pensar a política do gesto na dança implica verificar até que ponto o bailarino toma para si a fabricação do tempo e, assim, torna-se autor da produção de sentido dançado. Infelizmente esse princípio não está dado de antemão, pois depende intimamente dos modos como ele aprendeu a dançar. Na busca por promover processos de singularização dos quais depende, os modos de pesquisa/composição em dança contemporânea desenvolvem procedimentos, estratégias, rigores, para que o par sujeição/repetição, treinado diariamente na sala de aula de dança, seja desconstruído e transformado em autonomia/invenção. E, neste contexto, nenhum universal. A cada nova obra, novos procedimentos, outras estratégias, apropriadas ao sentido dançado que aquela obra em particular deseja inaugurar no corpo.

No caso de *Tempo Líquido*, outros rigores, mais próximos do que se poderia chamar de um intérprete-compositor, são exigidos. Como autora, é necessário que, ao dançar, ou seja, no momento da apresentação ao público, Maria Alice de fato componha a partitura dos movimentos previamente acordados com Oliveira no processo de investigação e estabelecidos como coreografia. A contradição – como compor algo que já está previamente composto? – é exatamente a chave/o ponto de interesse da interpretação nesta obra. Neste contexto, parece adequado convocar a etimologia da pa-

6 Figura também como outrora da linguagem de movimento da própria Staccato que, desde 2003, performa certa mudança de rumo em sua pesquisa na direção de uma regência de espaço/tempo também nomeável como liquidade – conceito que será desenvolvido mais a frente – e que mereceria um outro texto para a devida análise.

lavra tal como o faz Bosi (1988, p. 3) quando relembra o intérprete do latim como aquele que serve “[...] de agente intermediário entre as partes em litígio.” O litígio, no caso, se processa não **no** corpo, mas **como** corpo. Trata-se do corpo não como instrumento, nunca como instrumento, mas como condição de enunciação desta luta. São manejos muito sutis entre o atual e o inatual; entre o agora e o outrora – medida de negociação do intérprete entre o já-criado e o por-criar; entre algo que tenta permanecer e algo que tenta instaurar-se.

Na parceria com Oliveira, uma das tantas lutas administradas por Maria Alice se dá logo no começo dos ensaios, perdurando talvez até hoje, de uma Staccato que vai e um *Tempo Líquido* que vem. Outrora e agora lutam entre si duas regências de temporalidade corporal completamente diferentes. Isso, contudo, não representa impedimento criativo na colaboração coreógrafo/intérprete. A inteligência de Maurício escreve junto com Maria Alice uma partitura de dança que tira partido desta crise. Frente à fluidez serpentina das linhas que não conheciam termo no ontem de sua dança, um elemento de composição, inédito até então, apresenta-se hoje para a intérprete: a pausa. Assim os curto-circuitos sensório-motores produzidos pelos desacordos passado/presente do corpo passam a interessar à matéria que ali tenta inaugurar-se. Como fabricar um tempo que não é percurso? Isso Maria Alice já sabe, proveniente de sua longa experiência na Staccato. Conjugando-se à primeira, agora a questão passa a ser: como fabricar um tempo que não é decurso?

As ancas desenham o rosto que primeiro se vê no palco de *Tempo Líquido*. Tomando a tradução tempo-espaco|espaco-tempo como princípio (de composição) e início (de coreografia), a bailarina reverte a espacialidade consagrada do corpo no palco de dança, também a temporalidade cronológico-linear, e entra em cena de costas, com o tronco vertido à frente, as mãos apoiadas no traseiro. Os solavancos da bacia para trás carregam as pernas estiradas que obedecem-lhe perfazendo um mover-se que desloca mas não avança, com a bailarina voltada quase todo o tempo para o chão. A frente do corpo será acionada somente para a reversão espacial. Uma dança eminentemente dorsal aí se pronuncia e só se agravará no decurso do trabalho.

Uma vez apresentado o argumento coreográfico, não tardará para que o vetor da gravidade puxe a bailarina para o chão: apoiada nos joelhos e cotovelos, ela conforma agora a marcante e recorrente quadrupedia do trabalho. Uma significativa pausa antes do próximo movimento curto, pontuado e parcial da perna direita enuncia o estado de corpo⁷ apropriado à estranha

7 Termo com o qual Louppe (2004) nomeia a própria condição somática do corpo dançante. Neste caminho, algumas reversibilidades, indissociabilidades ou inexorabilidades são abordadas: experiência/dança; sensação/movimento; estímulo/resposta; corpo/pensamento. Os estados corporais nomeiam as modificações corporais, os acontecimentos corporais, nascentes na experiência dançante a partir da coemergência, imediatidade, imanência, por fim, entre o cinético, o estésico e o estético e, neste caminho, podem ser entendidos como fundantes e fundados no sentido dançado próprio a cada uma das poéticas de dança contemporânea conformadas no decurso do século XX e que carregam a assinatura dos coreógrafos correspondentes.

ambiência de dança que já se estabelece. Um estado de corpo que não demonstra, estuda; não percebe, age; não observa, perscruta; não espera, especta. No chão estará e no chão permanecerá.

O que se vê em cena são desarticulações serializadas do corpo que dança a maior parte do tempo em nível baixo ou médio. Os deslocamentos são quase todos produzidos pela unidade superior do corpo⁸ que arrasta, puxa ou empurra, conduzindo a unidade inferior pelo palco, pois as pernas parecem não conhecer nada da bipedia para a qual o humanismo antropocêntrico acredita que elas foram feitas. A verticalidade é referida pontualmente por olhares da bailarina para cima e o nível alto recorrido raras vezes, somente talvez para reafirmar, por contraste, do ponto de vista composicional, a quadrupedia que interessa.

Braços e pernas, cada um à sua vez, procuram espaços no entorno do corpo, trançando posições entre si que decompõem todo o tempo a integridade humanóide da figura. O corpo não cabe na espacialidade de sua kinesfera e explora, ou melhor, espreme e escava lugares para caber. Isso repercute uma luta que, entretanto, não distingue alguém que luta. Sem persona, sem personificação, um devir-bicho, um devir-coisa, espécie de animalidade maquínica, traça cuidadosamente a zoofilia fantástica ou imaginária bem ao gosto de Jorge Luis Borges que ali toma lugar. A estranha figura disforme e quebradiça de agora confronta a reconhecida beleza da dança de Maria Alice de outrora, guardada na memória dos muitos espectadores conquistados ao longo da carreira.

Ao explorar as dobraduras das articulações, algumas partes do corpo, notadamente a cabeça, os ombros, os cotovelos, os punhos, as mãos, os joelhos, os ísquios e os pés tornam-se pontas passíveis de tocar arestas no espaço-tempo da kinesfera corporal. São doze pontos ligados entre si, perfazendo uma figura geométrica tridimensional de 20 lados, o icosaedro.⁹ Pernas, braços e coluna vertebral são transformados em segmentos longilíneos, uma vez que são estirados entre os vértices do icosaedro que, apesar de figura espacial, não é exterior ao corpo. As arestas conformam pontos lógicos da tridimensionalidade do espaço analogamente encontráveis na tridimensionalidade dinâmica do movimento corporal.

Assim, dentro e fora do corpo já não são categorias aplicáveis. É de uma reversibilidade que se trata. Não há fronteira, mas contiguidade. Corpo e espaço são intersticiais e perfazem avesso e direito um do outro, justaposição que, entretanto, não é fixa. Como a figura não está parada, se o corpo é o avesso do espaço, à mesma medida que se movimenta, é o espaço que já converte-se em seu avesso, passando corpo e espaço a não conhe-

8 Para efeito de referência, ao corpo são atribuídas duas unidades: a superior – tronco, braços e cabeça – e a inferior – bacia, pernas e pés.

9 No Sistema Laban de Análise do Movimento, o icosaedro é um corpo geométrico a auxiliar o bailarino no estudo do movimento segundo o qual o espaço é em relação, ou seja, é produzido a partir do corpo. O espaço nunca é entendido como vazio, mas preenchido geometricamente de pontos lógicos da tridimensionalidade espacial relacionáveis aos mesmos pontos encontrados na tridimensionalidade dinâmica do movimento corporal. Essa harmonia espacial (outro termo de Laban) literalmente apoia o bailarino no ar, permitindo-lhe mover-se com maestria fora do eixo de equilíbrio vertical do corpo, próprio da bipedia, saindo da lógica espacial da sala na qual a relação chão/teto é fixa e trocando-a pela relação acima/abaixo do próprio corpo. Deste modo, acima e abaixo se deslocam de acordo com as reversões tridimensionais (kin) esféricas do movimento.

cerem outra coisa um do outro senão “o avesso do avesso do avesso.”¹⁰ Se o corpo, por exemplo, puxa o espaço para perto de si é porque imediata e correlativamente, ou seja neste durante que ali se estabelece, o espaço encontrou analogia transformando-se em corpo, de tal modo que já não se pode falar senão de um **espaço|corpo**.¹¹ O espaço suporta o corpo|o corpo é o seu *porteur*.

E isso é da ordem do paradoxo. Paradoxo que este estudo, em seu caminho de fazer passar a fluidez à liquidez não poderia furtrar-se de agravar com a inserção, na reversibilidade espaço|corpo, do problema do tempo. Não se dedicasse a ele e bastaria a este texto entender a intersticialidade corpo-espaço em *Tempo Líquido* como um roteiro de espaço-corporalidades desenhado no antes no qual a bailarina age no agora – o agora compreendido como uma longa, contínua, regular e autodesdobrável duração afeita à fluidez – sob pena, entretanto, de perder a medida mais justa da autoria de Poppe da liquidez de sua dança e também da excelência coreográfica do trabalho. Se detivesse em verificar o quanto a tridimensionalidade espacial acorda com a tridimensionalidade corporal entretecendo um espaço-corpo do vivido (corporeidade) e esta abordagem se restringiria à noção fenomenológica do corpo, conquista que, apesar de importante aos estudos em dança no decurso do século XX, detém-se onde deveria avançar.

Na dança, o corpo opera a passagem de objeto a processo. Se o corpo, dado o seu caráter relacional e vivencial, deixou de ser um objeto coextensivo aos outros objetos do mundo, como ainda se pode falar de corpo? Para seguir o caminho que o levaria definitivamente de objeto a processo, de coisa extensa a processo intensivo, seria necessário corromper definitivamente a integridade do corpo pela heterogeneidade do tempo, abrindo-o para a diferença. Neste caminho, o espaço|corpo puxa para perto de si uma temporalidade singularizante, uma perturbação temporal (um tempo da diferença, ou em diferença), o que leva inevitavelmente este estudo a enfrentar a impertinente pergunta “Como um ente pode conjuntamente ser e não ser?”, questão que enuncia parte da problemática do tempo no pensamento com a qual a filosofia e a ciência se debatem e que o corpo em condição de dança enuncia.

A dança é a condição (paradoxal) do corpo acontecendo **como** tempo, não **no** tempo, mas **como** tempo, presente no par de frases que diz: *A dança só acontece naquilo que ainda não é e naquilo que acabou de deixar de ser. A dança só ocorre como algo que ao mesmo tempo ainda não é e ainda não deixou de ser.* E isso é o mesmo que dizer que o tempo pensa na dança. Importan-

10 Parte da letra de *Sampa* de Caetano Veloso utilizada pelos Seminários de dança de Joinville para nomear a condição somática do corpo dançante, tema de sua edição 2010, cujos conteúdos foram lançados como livro. (WOSNIAK; MARINHO, 2011)

11 A barra vertical assinala a reversibilidade entre espaço e corpo aí concernida, confessando a sua cumplicidade ao espaço do corpo, proposição de José Gil (2005) mencionada anteriormente, ao mesmo tempo em que marca graficamente a lembrança da diferença intrínseca exercida pelo tempo nesta intersticialidade.

te precisar, neste modo de pensamento, de qual noção de tempo se trata, pois, diferente do que gostaria o senso comum, há outras possibilidades de pensá-lo para longe da aparentemente insuperável noção cronológica de “[...]um tempo contínuo dos presentes encadeados” (PELBART, 2010, p. 95), segundo a qual ele é tomado como uma seta linear designando um fluxo sucessivo e intermitente, de pulsação regular, que liga passado-presente-futuro. Trata-se aí da pregnante noção homogênea de um tempo que, movendo-se para frente, rouba a vida à medida que passa, pois à mesma medida que se presentifica, mata o presente atrás de si. Assim nos pergunta Schöpke (2009, p. 16-17, grifos nossos):

Estaremos condenados pelo tempo a seguir sempre *adiante*, a vagar nesta correnteza que parece nos arrastar continuamente de um nada para outro nada (afinal a própria vida parece se dar entre dois eternos vazios: o do passado que já passou e o do futuro que ainda não foi e que só *chegará a ser* com a condição *de se tornar*, ele próprio, presente)?

Na perspectiva deste texto, a noção de tempo não poderia ser outra senão o tempo do devir ou, melhor dizendo, **em** devir. Uma noção na qual o devir, importante frisar, não vem a ser e, portanto, nunca se torna, pois se viesse a ser deixaria necessariamente de devir. Como sinaliza Zourabichvili (2004, p. 37), “[...]num devir [...] não é o término que é buscado, mas sim o próprio devir, ou seja, as condições de relançamento da produção desejante ou da experimentação.” E isso, em concordância com Nietzsche e Deleuze, é o mesmo que dizer, em diferença: em devir quer dizer divergindo de si. Se em devir o tempo nunca se torna é porque ele nunca se presentifica propriamente. O presente só existe na medida de algo a que o devir se furta, uma vez que a propriedade do devir é furta-se ao presente.¹²

Um tempo que diverge de si todo o tempo implica na importante noção de *acontecimento*:

[...]cesura ou ruptura cortando irrevogavelmente o tempo em dois e forçando-o a recomeçar, numa apreensão sintética do irreversível e do iminente, o acontecimento dando-se no estranho local de um ainda-aqui-e-já-passado, ainda-por-vir-e-já-presente. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 19)

Deste modo, o presente é justamente o que se ausenta no acontecimento. E o acontecimento: a própria teoria do devir, assim Deleuze o define. O sentido aqui sendo sempre de mão dupla: o devir como a própria

12 Seguindo este caminho, o tão propalado estado de presença atribuído aos grandes intérpretes nada mais é do que paradoxalmente um estado de devir e, portanto, de estar continuamente furtando-se ao presente; “[...]sempre ainda futuro e já passado [...] que não para de se adiantar e se atrasar, de esperar e de lembrar.” (DELEUZE, 1998, p. 153)

teoria do acontecimento, uma vez que na iminência do acontecimento é a diferença interna do tempo que de fato acontece. Isso esclarece a confusão entre acontecimento e acontecido. Deleuze (1998, p. 23) alerta: “[...] não confundir acontecimento com a sua efetuação espaço-temporal num estado de coisas.” Graças à diferença interna, o acontecimento ensina ao tempo sua verdadeira natureza – a imanência. Um devir imanente à sua própria diferença desapega-se definitivamente da irreversível continuidade e de sua representação como tempo que irrevogavelmente flui arrastando tudo o que há correnteza adiante. O acontecimento aparece então como possibilidade de corte no fluxo e, para esta perspectiva, como contradispositivo corporal que faz passar a fluidez à liquidade.

O tempo pensa na dança quando o movimento se dá sob a condição do corpo imanente ao tempo do devir, ou seja, em diferença em relação a si. Badiou (1993) em seu belíssimo texto *A dança como metáfora do pensamento* afirma que a dança sinaliza o pensamento como acontecimento, “pois um acontecimento é precisamente o que permanece indecidedo¹³ entre o ter-lugar e o não-lugar, um surgir que é indiscernível de seu desaparecer.” (BADIOU, 2002, p. 84, grifo nosso) Em *Tempo Líquido*, se entre corpo e espaço percute uma luta, o tempo divergindo de si são estrias (*linhas de fuga*) que conformam o espaço|corpo como acontecimentos de dança.

A bailarina pensa. Absurdos grosseiros do tipo “Bailarino não pensa, bailarino pensa com o pé” não serão mais ouvidos, tampouco aceitos em um contexto de dança em que o intérprete pensa sim, pensa sempre. Importa perscrutar de que pensamento se trata. Para entendê-lo, necessário destituir a dicotomia que baliza a perversa defesa da fluidez liberadora na dança frente ao pensamento dito mental. As filosofias da diferença aqui convocadas já assinalaram pensamento e mentalidade/racionalidade como coisas muito diferentes. Trata-se desde sempre de um pensamento dançado. Assim, torna-se possível dizer que bailarino pensa, bailarino pensa sim e com o pé. No caso de *Tempo Líquido*, a intérprete pensa com a pausa. O manejo inteligente da pausa torna-se marca de uma gestão do tempo que reclama a atuação de Poppe nas escolhas a serem feitas no aqui e agora da apresentação. As pausas tornam-se elemento de composição de uma dança entrecortada que serializa o corpo em gestos agudos, pontuais, parciais, descontínuos – pequenas porções de dança que habilitam ao corpo os acordos infinitesimais de um espaço|corpo prestes a tornar-se, neste estudo, espaço|movimento. Através da pausa, chega-se ao que estava preparado como linha de força desse estudo escrito em conversa com aquele estudo dançado: o tempo trespassa o espaço|corpo

13 [...] indecided e não indécis(e): Car un événement est précisément ce qui reste indecided entre l'avoir-lieu et le non-lieu, un surgir qui est indiscernable de son disparaître.

transformando-o em espaço|movimento, afeito à dança, mas desapegado da fluidez/liquidez.

A pausa é o *leitmotiv* da movência, espécie de abordagem da dança por uma via negativa. A pausa é uma pergunta que o corpo faz ao fluxo acerca de seu processo desejante; é a possibilidade de inaugurar e reinaugurar, a todo momento, o processo desejante/singularizante que distingue, na intimidade do gesto dançado, o prazer de executar, do gosto de fazer (fabricar). E isso é uma política. A mobilidade espaço|corpo é entrecortada por interrupções que impedem que um fluxo livre de movimento ali se estabeleça. As pausas funcionam como atos episódicos de atenção. Assim, Maria Alice maneja o tempo arbitrando uma justeza mínima, acordos infinitesimais entre o ceder ao fluxo e o agir sobre ele. Ela faz mais ou menos como sugere Badiou (1993, p. 13 tradução nossa):

Este seria ademais um outro modo de abordar a ideia da dança negativamente. Pois a impulsão que não é retida, a sollicitação corporal imediatamente obedecida e manifesta, Nietzsche chama-a de *vulgaridade*. Ele escreve que ‘toda vulgaridade provém da incapacidade de resistir a uma sollicitação’. [...] A dança não é absolutamente a impulsão corporal liberada, a energia selvagem do corpo. Ao contrário, é a exibição corporal da desobediência a uma impulsão. A dança [...] mostra a retenção imanente ao movimento e se opõe assim à vulgaridade espontânea do corpo.¹⁴

Neste regime, os movimentos abandonam a sequencialidade sensório-motora da dança e tornam-se partes retráteis de uma série. Tomando o lugar do sequencial, o regime serial não nasce senão a partir de um raciocínio combinatório dançado no qual as decisões se fazem a partir de recusas lúcidas e escolhas exigentes. A serialidade dispõe das pausas para fabricar uma movência que ganha as qualidades da intermitência, do fragmentário, do disjuntivo e do descontínuo. Ao arrebatamento insensato e dissolutor, a intérprete responde com pequenos cortes no fluxo que entretanto não o interrompem, dobram-no.

O anguloso, o delgado, o pontiagudo – figuras da reversibilidade espaço|corpo – se fazem também como tempo e, no lugar de curvas serpentina, Poppe agora administra as dobras. A pausa, das mais diferentes durações, aparece em *Tempo Líquido* não mais como marcador puramente temporal, mas como dobradura do espaço-tempo, dobra do espaço em tempo. É o expediente da pausa que verte as coordenadas temporais em coordenadas espaciais que imediata e correlativamente já se revertem em

14 No original : Ce serait du reste une autre manière d'aborder négativement l'idée de la danse. Car l'impulsion qui n'est pas retenue, la sollicitation corporelle aussitôt obéie et manifeste, Nietzsche l'appelle la vulgarité. Il écrit que "toute *vulgarité* vient de l'incapacité de résister à une sollicitation" . [...] La danse n'est nullement l'impulsion corporelle libérée, l'énergie sauvage du corps. C'est au contraire la monstration corporelle de la désobéissance à une impulsion. La danse [...] montre la retenue immanente au mouvement, et s'oppose ainsi à la vulgarité spontanée du corps

espaço como tempo. E é o corpo que, na serialidade, já se converteu em espaço|movimento. É uma dobra dura (pontaguda) no tempo, sem entretanto cortá-lo de todo. É uma dobra que dura sem, no entanto, decorrer. O tempo não flui, dobra-se. Faz mais ou menos como sugeria o saudoso filósofo Cláudio Ulpiano (2010) a partir de Jorge Luis Borges para quem o verdadeiro labirinto é a linha reta do tempo.

É de quinas e esquinas, a matéria temporal. Dobrado como espaço|corporalidade, o tempo resiste. Maria Alice decide, e enquanto decide retém. Habita tanto o tempo imanente ao acontecimento que as palavras, agora de outro filósofo, mais parecem ter sido escritas para ela: “Em *A alma e a dança*, Valéry, dirigindo-se à bailarina, lhe diz: – Como és extraordinária na iminência. [...] Mas o que é iminente é de fato o tempo antes do tempo que haverá.”¹⁵ (BADIOU, 1993, p. 15, tradução nossa) Na pausa, nesta fisga no fluxo, uma resistência ao império da fluidez que inaugura no corpo a possibilidade política de agir no mundo. No caso da intérprete, isso implica em uma outra condição do dançar. Trata-se do que este estudo gostaria de chamar de gestão política do tempo na dança. Nessa operação o bailarino toma para si a administração do tempo e o transforma em ato. Agir no fluxo funciona então como contradispositivo, manobra ético-política do corpo contemporâneo, de modo a manejar o curso da *fluidez* transformando-o em *liquididade*.

Pelos argumentos aqui desenvolvidos, justamente porque a intérprete não se submete ao fluxo, mas maneja-o numa consubstancialidade ao espaço|movimento ali formante, *Tempo Líquido* não poderia nomear apropriadamente uma dança líquida sob pena de relacionar-se equivocadamente à incansável e cansativa perspectiva do sociólogo Bauman. A liquididade aparece como condição de quem não tem saudade da solidez da modernidade, tampouco se acomoda em boiar acriticamente as marolas da liquidez pós-moderna. Palavras caras ao pensamento de/em/como dança contemporânea – mobilidade, leveza, incerteza, momentaneidade, precariedade, imprevisibilidade, flexibilidade, transitoriedade, fragmentação etc. –, subsumidas nas vagas baumanianas, são pescadas de volta de volta à produção crítica e tornam-se categorias de um dançar político que age eticamente na (suposta) liquidez vigente.

Aproximadamente ao meio-dia de coreografia (00:12), Maria Alice reúne de todos os seus outroras, um único agora, erguendo-se do chão à bipedia. Com o braço direito levantado acima da cabeça, espicha o corpo para cima e escava com a mão a aresta máxima da verticalidade corporal. Ali estirado na extensão última de sua longitude, o corpo lembra uma frase do

15 Dans l’Ame et la Danse, Valéry, s’adressant à la danseuse, lui dit : “Comme tu es extraordinaire dans l’imminence ! ” [...] Mais ce qui est imminent est bien le temps d’avant le temps qu’il va y avoir.

filósofo Badiou (1993, p. 13) que diz: “A dança é o corpo dedicado ao seu zênite.” Sem sombra, sem fantasma, sem melancolia.

Assim, um tempo líquido resulta em um tempo de estudo de si. Em um jogo de tensão/atenção constante, Maria Alice decide e compõe instantaneamente enquanto dança. Desarticular o corpo é correlato a desmembrar e desnaturalizar o tempo. O manejo irregular da temporalidade arranca ao tempo, o *telos*. Ali nenhuma teleologia. O corpo se desapega da cronologia e aprende a ver as horas nada regulares do relógio kairológico. *Kairós*, o melhor tempo, tempo da oportunidade. Tempo sem seta, sem meta, sem finalidade, sem decurso. Tempo de estudo. Tempo que não passa, acontece. Tempo da liquididade: tempo de imanência.

Referências

- BADIOU, Alain. La danse comme métaphore de la pensée. In: BURNI, Ciro (Coord.). *Danse et pensée: une autre scène pour la danse*. Paris: Germs, 1993.
- _____. A dança como metáfora do pensamento. In: BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERNARD, Michel. *De la création choregraphique*. Paris: Centre National de la danse, 2001.
- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 mar. 1988. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/bosi5.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- LABAN, Rudolf. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse, 2004.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PEREIRA, Roberto (Org.). *Ao lado da crítica: 10 anos de crítica de dança: 1999-2009*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v. 2.
- ULPIANO, Claudio. AULA de 14/4/1994 - Tempo, pensamento e liberdade, 1 set., 2010. *Centro de estudos Claudio Ulpiano*, 2010. Disponível em: <<http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=3659>>. Acesso em: 17 jul. 2013.
- SCHÖPKE, Regina. *Matéria em movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- WOSNIAK, Cristian; MARINHO, Nirvana (Org.). *O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra, 2011.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.