

EM FOCO

GESTO À FORJA:
DESENHOS DA DANÇA
EM MEDIAÇÕES

GESTURES AT WORK:
FRAMES OF DANCE IN MEDIATIONS

GRAZIELA ANDRADE

ANDRADE, Graziela.
Gesto à forja: desenhos da dança em mediações.
Repertório, Salvador, ano 20, n.28, p.204-221, 2017.1

RESUMO:

Tomando como ponto de partida uma reflexão ontológica de Agamben (1992), que relaciona o gesto ao ato de tornar visível a irremediável medialidade do ser, propomos uma discussão sobre a gestualidade e a dança relação que, em uma perspectiva artística, será forjada por aparatos tecnológicos. Os conceitos de corporeidade e alteridade, segundo Bernard (2006), também serão abordados, tensionados pela noção de improvisação em dança do mesmo autor e, assim, fundamentando-se articulações com uma experiência de desenhos de movimento capturados pelo Kinect. As imagens originadas como Rastros do corpo no espaço, são o meio a partir do qual poderemos refletir sobre as relações aqui propostas.

PALAVRAS-CHAVE:

Gesto. Improvisação.
Dança. Mediação.
Medialidade. Kinect.

ABSTRACT:

From the ontological reflection of Agamben (1992) we realize that gesture relates to making visible a means as such it, to expose mediality itself; it's facing this starting point that we propose a discussion between gesture and dance, a relationship that in an artistic perspective, will be forged by technological devices. The concepts of the corporeity and the alterity, by Bernard (2006), will also be approached, in connection with the notion of improvisation in dance and grounding articulations with an experience of motions captured by Kinect. The frames originated as traces of the body in space, are thus the medium from which we can reflect on the relations proposed here.

KEYWORDS:

*Gesture. Improvisation.
Dance. Technology.
Mediation. Kinect.*



INTRODUÇÃO

ESTE ENSAIO está organizado em três etapas complementares que nos ajudarão a estruturar uma argumentação que contribua com a sustentação da proposta de uma relação subjacente entre o gesto e a improvisação em dança, que, por sua vez, faz-se emigrar para o visível no recorte de experiências artísticas. Aqui abordaremos Rastros, uma *performance* em que os movimentos dos corpos de bailarinos são capturados via Kinect e, por meio de um sistema desenvolvido no *software processing*, as informações são tratadas com o objetivo de que a trajetória de alguns pontos do corpo gere desenhos projetados em tela – como veremos em mais detalhes adiante.

No percurso proposto, atravessaremos os caminhos de dois filósofos, o italiano Giorgio Agamben e o francês Michel Bernard. Do primeiro, reteremos a complexa noção do gesto enquanto “medialidade em si” e ainda buscaremos acessar sua breve, mas potente, aproximação com o campo da dança. Já do segundo, que tem grande parte de sua obra dedicada aos estudos das artes da cena e, em especial da dança, recortaremos a concepção de corporeidade e seu modo original de pensar a improvisação em dança. Isso feito, iremos analisar a composição dos desenhos gestuais produzidos em Rastros, buscando refletir sobre a experiência artística em função das noções filosóficas destacadas.

Assim, o movimento que fazemos aqui é o de propor, por meio de um objeto empírico-artístico, possibilidades de se vislumbrar a gestualidade em construção, quer seja no momento em que o corpo dança de maneira improvisada e, necessariamente, mediada. Em certo sentido, buscam-se estratégias de captura de um gesto ainda informe, ou ainda de dar transparência ao gesto, no momento mesmo em que ele está sendo forjado pelo corpo, aproximação somente possível pela mediação das tecnologias. Ou seja, tomamos a improvisação em dança como meio provável de revelar – sempre parcialmente – a interioridade do gesto e analisamos como a *performance* em questão potencializa essa visibilidade através dos desenhos exibidos, que são aproximações da gestualidade criada.



GESTO, MEDIALIDADE EM SI

Para começar a desdobrar nosso argumento precisamos, primeiramente, entender a concepção de gesto da qual tratamos e, nesse sentido, iremos nos debruçar sobre o entendimento desse enquanto medialidade em si. Para tanto, seguimos os passos de Agamben (1992) que tem como ponto de partida para sua reflexão a divisão Aristotélica entre o *fazer* e o *agir*, ou seja, a *praxis* e a *poiesis*, entendendo a diferença entre os dois termos em função de seu fim – quer seja, fazemos algo com uma finalidade, fazemos algo para obter um produto –. O *fazer* é um meio para um fim. Já o *agir* acontece em si mesmo, agimos por agir e não para algo externo à ação. O agir tem um fim em si mesmo, torna-se o próprio fim da ação. Essa análise etimológica segue a indicação de Varron, filósofo latino da antiguidade, que irá acrescentar como um terceiro elemento, o *gerir*, no sentido de dar suporte, sustentar, administrar.

Para promover a distinção entre esses três elementos Varron, como citado por Agamben (1992), nos oferece um claro exemplo, que aqui reproduzimos: o dramaturgo faz um drama, mas não o age. Inversamente, o ator age o drama, mas não o faz. Introduzindo a figura de um magistrado – alguém que tem poderes políticos –, temos o *gerir*. Este alguém que gere, não faz e nem age, apenas cumpre

algo. Logo, o fazer é um meio que aponta para uma finalidade, o agir é um fim em si mesmo e o gerir – não sendo um nem outro, ou seja, não apontando para uma finalidade e nem sendo fim – é simplesmente um meio, é um meio em si. É a partir desse lugar, desse meio sem fim, que Agamben pensa o gesto. Ele não é meio para algo, ele não é fim em si, o gesto é *medialidade pura*. Logo, o gesto diz respeito a tornar visível um meio como tal, a apresentar a própria condição humana de pertencimento, constituição e relacionamento com e em seu meio. Para o autor, o fato que o gesto exhibe, em certa instância, é aquele de sermos e estarmos sempre “em-meio-a”: fato de sermos um ser sempre junto a outros, de sermos um ser do mundo e no mundo e, com isso, inelutavelmente, sermos seres da linguagem. A linguagem é o que nos faz ser.

Em função dessa nossa ubíqua presença na linguagem, não temos a possibilidade de ser, jamais, algo anterior ao outro de maneira isolada, pois, é justamente a medialidade que conforma os seres que até agora somos. O caráter mediador é intrínseco àquilo que é humano, e é nesse lugar que o gesto parece operar, revelando sua capacidade de expor a sua ou arriscando a dizer a nossa própria medialidade. Desenvolvendo seu raciocínio, Agamben cita a expressão kantiana “finalidade sem fim” para dizer que ela, pensada na esfera do gesto, poderia enfim sonhar com uma significação concreta. Essa significação diz respeito ao fato de que o único caminho para que uma substância se torne um gesto é que sua própria potência de gesto em devir se irrompa em seu ser-em-meio, para se exhibir enquanto gesto. O que se pode, em um exercício de certa ousadia, deduzir dessa afirmação é que Agamben (1992) diz do gesto como uma atualização de sua potência contígua de ser substância e, ainda que se torne uma – ainda que se torne acontecimento, se atualize – ele é capaz de exhibir a medialidade em que habita e que ao mesmo tempo ele é. O gesto, ainda que atualizado, mantém-se potência, é meio. Aproximando-nos das definições de ato e potência promovidas pelo próprio Agamben (1993), talvez possamos elucidar melhor esta questão.

Primeiro é preciso entender que aqui a potência não diz respeito a uma qualificação diferenciada; ao contrário, ela é intrínseca ao ser, tanto quanto sua impotência, “o ser qualquer tem sempre um caráter potencial” (AGAMBEN, 1993, p. 33), a potência é da ordem da possibilidade, da anterioridade, distingue-se da realidade, podendo ou não vir a ser, passando ou não ao ato. Entretanto, nessa passagem

da potência ao ato o autor irá distinguir a “potência de ser”, que teria certo ato como objeto e assim passaria para uma atividade determinada; daquela “potência de não ser”, que tem como objeto a própria potência e, com isso, não pode jamais consistir num simples trânsito entre potência e ato. Nessa última, nomeada potência suprema – aquela que tanto pode a potência como a impotência –, “a passagem ao acto só pode acontecer transportando (Aristóteles diz “salvando”) no acto a própria potência de não ser”. (AGAMBEN, 1993, p. 34)

Entende-se o gesto nesta esfera, ou seja, sem fim e sendo sempre, em alguma medida, potência. Ao mesmo tempo ele carrega sua impotência, aquilo que ainda não é e pode ou não vir a ser. O gesto tensiona e desgasta as categorias de ato e potência, pois enquanto potência não se destina a nenhum fim, e enquanto ato não se exime de sua potência. Talvez, nesse sentido, possamos pensar que ele está impregnado por sua própria medialidade, uma vez que está sempre em meio à atualidade e a potência, sendo em si mesmo potência do “ser-em-meio”. O ser intermediário é assim um meio termo entre a possibilidade e a realidade, e é nesse ponto, entre o possível e o real, entre a potência e o ato, entre o meio e o fim, que nosso filósofo irá pensar a dança tendo o gesto como parâmetro. Trazida para essa esfera gestual, a dança é vista como espécie de equilíbrio entre os elementos aqui tratados. Senão vejamos:

Entre a possibilidade e a realidade efetiva da qual ela resulta, a dança registra um ser intermediário em que potência e ato, meio e fim se equilibram e se exibem, cada qual a seu turno. Este equilíbrio que os revela um ao outro, não é uma negação, mas uma exposição mútua, não é uma interrupção, mas a oscilação recíproca da potência no ato e do ato na potência.¹(AGAMBEN, 2011, p. 194, tradução nossa)

Compreende-se assim o movimento da dança se desdobrando continuamente entre o ato e a potência, mobilizando sua própria potencialidade, sua “dançabilidade” em sendo dança. Assim, a particularidade gestual de um corpo é capaz de comunicar sua própria dançabilidade, ou seja, a potência que tem o movimento de todo corpo para tornar-se dança. O que a gestualidade de um corpo em dança comunica é a potência do gesto enquanto mediação, atualizado e exibido no ato da dança.

1 Entre la possibilité et la réalité effective en laquelle elle s’abolit, la danse inscrit un être intermédiaire en qui puissance et acte, moyen et fin s’équilibrent et s’exhibent tour à tour. Cet équilibre que les révèle l’un à l’autre, n’est pas une négation, mais bien une exposition mutuelle, non un arrêt, mais le tremblement réciproque de la puissance dans les actes et de l’acte dans la puissance.

Entende-se assim que a dança tem a capacidade de revelar o gesto, ela é seu mais íntimo modo de exibição, pois o acompanha na “profundeza” de sua medialidade, emergem sempre juntos da potência ao ato, sem esgotamento. Uma bela frase de Agamben há de corroborar com essa sugestão:

No movimento dos que dançam, a ausência de objetivo se faz caminho, a falta de fim torna-se meio, pura possibilidade de se mover, política integral. A dançarina que parece perdida na espessa floresta de seus gestos dá, na realidade, secretamente a mão a sua própria aporia e se deixa conduzir por seu próprio labirinto.² (AGAMBEN, 2011, p. 194, tradução nossa)

A “dançabilidade” liberta o corpo que dança das exigências da representação e permite uma experiência de dança que aponta para a legitimidade do movimento e dos gestos. Sendo devir, a dança se garante na ordem da potência e afiança modos de dizer de si mesma. Mas, pode-se perguntar: que dança é essa que, em ato, mantém aberta sua potência a cada movimento? Que dança abre possibilidades de se escapar da pura virtuosidade? Escolhemos um caminho a seguir nessa reflexão e o trilharemos agora acompanhados por Michel Bernard.



ALTERIDADE, IMPROVISAÇÃO EM DANÇA

A dança, como campo de conhecimento e expressão artística contemporânea, conduz nosso olhar para um entendimento de corpo que rompe com o senso comum de que ele seja uma entidade fixa e objetiva, uma estrutura orgânica permanente. A obra de Michel Bernard articula uma progressiva desconstrução dessa categoria, ancorado, especialmente, nas artes do espetáculo e, ainda mais particularmente na dança. Nesse caminho, que aqui não caberá detalhar, ele chegou ao termo corporeidade, que diz respeito, segundo Perrin (2006), a uma noção plástica de corpo aberto, rigidado pela sensorialidade. De

2 Dans le mouvement de ceux qui dansent, l'absence de but se fait chemin, le manque de fin devient moyen, pure possibilité de se mouvoir, politique intégrale. Et la danseuse que semble perdue dans l'épaisse forêt de ses gestes, donne, en réalité, secrètement la main à sa propre aporie, et se laisse conduire par son propre labyrinthe.

um modo geral, a corporeidade seria indício e reflexo da cultura, do imaginário, de nossas práticas sociais e políticas, dando conta de uma realidade movente, instável; ela traduz a imagem da rede de forças e intensidades pela qual somos atravessados e as quais atravessamos, continuamente.

Sendo a corporeidade abertura, a sensorialidade é o permanente atravessamento e nessa trama interessa a Bernard (2001b) a estrutura por trás das sensações, uma vez que são elas mesmas que estão a ultrapassar, incessantemente, as fronteiras do que entendemos, ordinariamente, como corpo. A corporeidade é, assim, regida pela sensorialidade que é, em si mesma, travessia. É diante desse entendimento que o autor irá explorar o conceito de *alteridade originria* como matriz de constituição da corporeidade e como fonte para desmistificar a improvisação em dança.

Para Bernard (2001b), a alteridade não designa uma coisa existente ou uma referência empírica, ao contrário, ela é uma categoria abstrata que suscita e engendra uma relação por exigência de conhecimento e identificação, acomodando o imprevisto e garantindo o reconhecimento e domínio que constituem todo ato cognitivo. Fenômeno estrangeiro em princípio, a alteridade é contingente uma vez que busca reduzir um evento insólito e desestabilizador ao que já foi visto, pensado e ao que possa ser reconhecido. A alteridade está entre o fenômeno percebido e a maneira de percebê-lo como distinto a uma corporeidade, oferecendo-se como efeito de uma diferenciação. Estrangeira e plena de desejo de identificação, ela suscita referências relacionais e produz, de certa maneira, garantias contra o imprevisto. É a diferença à procura de pares. É outro que em mim se torna eu.

Já em sua reflexão sobre a improvisação em dança, Bernard (2006) irá confrontar, especialmente, a ideia dominante de que ela promova a emergência de uma subjetividade revelada de modo espontâneo. O autor também classifica como ingênuos dois entendimentos corriqueiros sobre a improvisação: no primeiro, ela é vista como um processo que permite a criação instintiva ou imaginária de algo imprevisto, capaz de subverter o hábito e revelar o insólito. No segundo, a noção que prevalece é a da improvisação como um ato libertador, que rejeita um código e rompe com uma ordem artificial em prol de uma pulsão.

Para Bernard (2006) estão implicados no ato da improvisação a alteridade e a experiência. Nesse sentido, o autor provoca um deslocamento que dirige a constituição do movimento da singularidade do *eu* para a pluralidade do *alter* (outro) – embora ambos estejam, necessariamente, imbricados. Se o mito diz respeito à subjetivação, às maneiras como uma espécie de sujeito interior se revela e se apresenta via corpo, a experiência, ao contrário, aponta para as projeções da corporeidade plenas de indícios alheios. Logo, longe de se reduzir a uma emanção do ser oculto e imprevisível do sujeito, a improvisação se abre a um desejo de jogo e confrontação com os limites objetivos do entorno, mesurados pelo sentir. No exercício da improvisação, o sujeito singular está implicado, embolado, misturado e enlaçado no outro e nas coisas do mundo. Ela pode assim estar compreendida em um trabalho instituidor e primordial da corporeidade sobre ela mesma em sua relação com o ambiente espaço-temporal, material, vital e humano.

Dito isso e retomando a reflexão feita até aqui, tem-se uma ideia de gesto que coincide com a própria medialidade de dança, capaz de revelar algo sobre esse estar “em meio a”; de corporeidade que atravessa e é atravessada pelo entre; e de improvisação, que opera nesse entre e diante da diferença, do outro. Propõe-se então que o encontro entre gesto e a dança se dê a partir do entendimento de que ambos operam entre a potência e o ato, ou seja, registram um ser intermediário entre a possibilidade e a realidade, da qual ambos são resultantes. E, assim como o gesto, a improvisação em dança não aponta para uma finalidade, se o gesto é pura medialidade, a improvisação é pura abertura para o movimento, para a diferença e para a possibilidade de emergência.

Entende-se que, em seu jogo espaço-sensorial, o que a improvisação dançada pratica é uma desdobra do “ser em meio a”, ou seja, ela rege e desvela, ainda que parcialmente, uma espécie de orquestração do gesto que diz respeito às maneiras provisórias de arranjo do corpo e, ao mesmo tempo, ao seu inevitável pertencimento ao meio. Enquanto o gesto aponta para o “ser em meio a”, a improvisação procura apreendê-lo, em algum aspecto, para que ele possa ser exibido pelo próprio movimento. Sendo assim, podemos, ao menos por hora e em nosso recorte, entender que a improvisação em dança propõe e provoca um mergulho na medialidade, uma captura de devires que se irrompem em gestos sem fim, promovendo um breve espectro visível.

É diante dessa ordem do aparente que nos interessa refletir sobre Rastros. Ainda que se trate de questões filosóficas que não podem, efetivamente, ser analisadas diante de uma empiria, observar de perto tal *performance* como obra capaz de colocar em jogo o corpo, o gesto e a dança, a partir de atravessamentos tecnológicos, nos parece um modo de gerar imagens para o pensamento. Imagens artísticas que auxiliam a compreender os caminhos da mediação, imagens metafóricas que conduzam a ação reflexiva que aqui se enseja.



RASTRO, OUTRAS MEDIAÇÕES

Rastros é uma das experiências que vem sendo desenvolvida pelo grupo de pesquisa InterSignos,³ que atua propondo articulações, teóricas e artísticas, entre corpo, imagem e som. A primeira ideia deste trabalho, em específico, surgiu na disciplina “Som, Imagem e Performance”, ofertada no primeiro semestre de 2016, para alunos e por professores dos cursos de Dança e Cinema de Animação e Artes Digitais (CAAD), ambos da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFMG).

A *performance*,⁴ que alia improvisação em música e dança mediada por aparatos tecnológicos, desdobrou-se e ganhou diferenciações nos formatos de apresentação. Aqui nos deteremos a descrever e analisar sua segunda apresentação que aconteceu em setembro de 2016, no auditório da EBA, durante um evento científico, e faremos ainda um recorte mais específico em direção às imagens produzidas nas cenas, a partir das quais buscaremos estabelecer relações com a criação gestual dos bailarinos.

Tem-se como principal dispositivo operacional em Rastro, um sistema que foi desenvolvido pelo professor Alessandro Silva, por meio do *Processing*, no qual pontos do corpo do bailarino em movimento são capturados por um Kinect e geram traços contínuos, projetados em um telão. Tanto o número de pontos do corpo capturados quanto as características do traço, como cor e espessura, foram

3 O grupo InterSignos, do qual a presente autora faz parte, é coordenado pelo professor Jalver Bethônico que leciona na Pós-Graduação em Artes e no Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da UFMG.

4 A *performance*, em sua versão original, é composta por sete distintas cenas interpretadas por quatro bailarinos e quatro músicos. São quatro solos, em que um bailarino e um músico – tocando com diferentes instrumentos, mas sobre a mesma base de som eletroacústico – criam cenas de três minutos de improviso. Os duos têm o mesmo princípio e a cena final se dá diante do acúmulo das imagens e dos sons gerados pelas anteriores.

sendo configuradas na medida em que a experiência foi ganhando intencionalidade. Ou seja, a relação que foi se desenvolvendo na mediação entre o corpo e a tela, foi ganhando certa intenção entre os gestos dançados e os desenhos formados. Entretanto, a ferramenta não garante uma fineza na relação que pudesse gerar um controle total dela pelo movimento do corpo. Assim, nunca foi possível saber exatamente o que se desenharia com um ou outro movimento, o que tornava o jogo ainda mais interessante.

Na versão que aqui analisamos, a espessura dos traços variava de acordo com a velocidade do movimento, podendo se tornar mais fino, grosso ou adquirir uma característica esfumada devido à aceleração de determinado gesto. Ainda era possível se explorar níveis, embora houvesse o risco do Kinect perder os pontos capturados, caso, por exemplo, o bailarino fosse para o chão. Alguns movimentos como giros completos também causavam risco de perda de captura por parte do Kinect e podiam provocar borrões no desenho. Essas características podiam então, ser mais ou menos controladas pelos bailarinos de acordo com seus gestos e se assim desejassem, mas nunca, como mencionamos, com total controle do desenho através do movimento.

Outro fator relevante é que o aparelho só capturava um corpo por vez então, quando havia mais de um bailarino em cena, propunha-se um jogo de perda e captura de acordo com a posição dos corpos no espaço. Por sua vez, o espaço era sempre delimitado por um ângulo que se abria do Kinect até o fundo do palco. Ou seja, trabalhava-se com uma estreita parte do palco delimitada por um “V”, que demarcava a atuação dos bailarinos em cena. Questão a se notar também é a posição da tela em relação aos bailarinos. No caso analisado, ela estava instalada diante deles e a iluminação do palco garantia translucidez para que fosse possível se ver ao mesmo tempo corpo, projeção e desenho. Vejamos uma imagem que ajuda a compreender tal composição:



FIGURA 1: Tela translúcida. Fonte: Registro de apresentação. Em cena: Samuel Carvalho, aluno do curso de Licenciatura em Dança da UFMG.

É possível perceber que o bailarino se encontra atrás da tela, tendo assim a possibilidade de se ver, ou melhor, de ver sua imagem sendo projetada em uma espécie de *eu* ampliado que, mergulhado em seu próprio espelho, imbrica-se ao *alter*. Enquanto, sendo um se torna outro, o bailarino vê seus gestos tornarem-se desenho. Ele movimenta-desenho, ele se vê vendo, ele se vê movimento-desenho. No jogo improvisatório que se estabelece entre a corpo e a imagem, entende-se que o sistema, seus aparatos e a tela, também irão compor a pluralidade da experiência da qual nos fala Bernard (2006). Essa experiência que vai se afinando a cada contato, integra a corporeidade dos que a dançam e, em algum aspecto, é gestualmente projetada a cada nova coleção de traços que surge em desenho.

Sendo composta por quatro solos, dois duos e um quinteto, a *performance* vai se tornando, gradativamente, mais complexa. No caso dos duos, vale lembrar que há uma limitação da versão do Kinect que foi utilizada, pois ela só captura os pontos de um corpo por vez. Este limite, no que diz respeito aos movimentos criados, tornou-se um novo desafio da cena na qual os bailarinos precisavam trabalhar com mais precisão sua localização no espaço; quer para serem ou não captados; quer para tentarem encontrar posições em que fossem captados como um só corpo, de certa forma “enganando” o aparato. Nestas cenas as categorias *eu* e *alter* se tornam ainda mais confusas quando focamos na resultante imagem. Ela já não é a ampliação de um ou outro, senão a mistura do movimento de dois distintos corpos. Os bailarinos dançam e produzem desenho, mas isto está descolado e mais “descontrolado” em relação aos movimentos que criam. O movimento-desenho é um *alter* no qual o *eu* tem alguma possibilidade de se reconhecer, mas somente se for capaz de se ver junto ao outro. Vejamos um exemplo de dupla em cena:



FIGURA 2: Duo na Tela translúcida. Fonte: Registro de apresentação. Em cena: Paula Pirelli e Helbert Junio, alunos dos cursos de Teatro e Dança da UFMG.

Já no quinteto final o sistema inverte sua lógica. Ou seja, enquanto nas demais cenas ele promovia e apresentava os desenhos feitos de movimento, por fim, as seis imagens criadas são sobrepostas como o rastro do conjunto e, ao entrarem em cena, por trás dessa imagem, os bailarinos tem a tarefa de apagar a imagem com seus movimentos. Este último movimento-desenho que deve ser apagado é um *alter* no qual o *eu* já não tem chances de se reconhecer, se houve singularidades gestuais elas foram apagadas no próprio ato da sobreposição das imagens, no excesso. O que resta ao movimento de todos é a tentativa de um recomeço, de deixar a tela em branco. Entretanto, como uma licença poético-maquínica, eles nunca conseguem limpá-la. Há sempre rastros da experiência corporificada. Há gestos que permanecem e não se apagam nos esforços dos movimentos. Vejamos a figura ilustrativa da cena:



FIGURA 3: Quinteto na Tela translúcida. Gestos se apagam. Fonte: Registro de apresentação. Em cena: Samuel Demerson, Paula Pirelli, Helbert Junio, Fabrício Costa e Flaviane Lopes, alunos dos cursos de Teatro e Dança da UFMG.

Para além das categorias *eu* e *alter* até aqui trabalhadas e, tomando uma visão mais ampliada, Rastros nos salta aos olhos em função da possibilidade que seu conjunto tecnológico apresenta de dar ligeira emergência ao encontro ou a relação que propusemos entre o gesto e a dança, lembrando que a localizamos entre ato e potência, sendo da ordem da mediação. Nesse sentido, a *performance* parece simular e exibir uma espécie de camada de mediação entre o gesto e a dança, um encontro na interioridade do invisível que, no entanto, nos é apresentada enquanto possibilidade de captura sensível do gesto por elementos tecnológicos. Ou seja, suas ferramentas, em algum grau, parecem tornar visível o arranjo de instantes “perdidos” na medialidade e que, provisoriamente, ganham forma e sentido na tela.

Se como sabemos, as técnicas e, posteriormente, as tecnologias sempre foram capazes de promover mudanças em nossa própria condição corpórea, mediando, ampliando e modificando nossa relação com o mundo e com os outros, entende-se que a potência do simples sistema que rege Rastros está em se dirigir, no contexto de nossa apreciação, à própria medialidade e propor certo grau de exibição dessas camadas que se acumulam e desdobram em movimento-desenho. É certo que, enquanto acontecimento do campo artístico, a *performance* vem acompanhada de um enquadramento estético deliberado que se traduz em alguma intencionalidade do movimento que não diz respeito, exatamente, aos nossos gestos mais ordinários, embora diga sim respeito as características individuais de cada corpo em exibição e mediação e, conseqüentemente, às suas próprias relações com o mundo que garante singularidade a cada apresentação.

Na proposição de Rastros, o primeiro jogo improvisatório – aquele que se dá nos solos – acaba acontecendo entre o bailarino, seu pequeno espaço de atuação e sua própria imagem ampliada. Numa espécie de espelho dos sentidos, o bailarino, com maior ou menor sugestão de seus movimentos, cria um desenho de gestos que pode lhe dar uma ilusão de controle. No contexto das formulações sobre o gesto (AGAMBEN, 2009), pode-se acreditar que, neste acontecimento, a *performance* seja capaz de trazer à tona certa consciência da condição de se “estar em meio a”, exibir alguns indícios disso e, ao mesmo tempo, na produção do primeiro borrão, apontar a impossibilidade da revelação total desse mistério. Ou seja, no campo da medialidade, podemos entender que Rastros aponta para a

nebulosidade de uma profunda relação do corpo com a linguagem que raramente emerge e, ao mesmo tempo em que a *performance* faz dessa condição ato de criação, ela nos sugere que essa é uma falta a se assumir e não resumir.

Por outro lado, voltando à cena da somatória de imagens, podemos compreendê-la como uma coleção de gestos não identificáveis, pois que o eu e o outro se confundem no desenho-movimento, representando assim algo que aponta para o “ser em meio” em sua inevitável relação com a alteridade e a linguagem. Na linha temporal da *performance*, as experiências se acumulam gerando um “ser” que por fim é tão somente pluralidade indelével. Nesse caso, o que se dá a ver, no âmbito do universo digital e virtual, é uma recuperação e composição de realidades experimentadas por diferentes corpos, é a “artificialidade” de uma relação que nos é inerente, quer seja, nossa construção subjetiva sempre em e na relação com o outro.

Entende-se, portanto, que em Rastros, compreendendo a improvisação em dança no contexto digital, conseguimos vislumbrar uma breve exposição da imbatível alteridade que compõe nossos gestos, pois que são, em origem, imbricação e mediação. Respiramos involuntariamente por toda a vida, mas só notamos o ar, a brisa, o vento, o tufão, quando se apresentam na potência de objeto, quando eriça nossa pele, voam nossos cabelos, movem-se nuvens, carrega-se a poeira. Como o vento que faz ver sua onipresença, o gesto desenhado em Rastros nos ajuda a refletir sobre nosso pertencimento comum à medialidade e nosso modo singular de com ela lidar, pois jamais saberemos do alcance de cada sopro que nos chega.



CONCLUSÃO

Dizia Heidegger (2007) que o perigo da técnica moderna está em se tornar essência para além da própria essência humana. Em tornar-se verdade ao revelar por inteiro o mundo, ao desabrigá-lo e impedir o homem de olhar além. Nessa iminência, a salvação estaria na arte, aposta de libertação em seu exercício de apresentar inúmeras possibilidades de desvelamento do mundo, de

manifestação da verdade. Assim, a arte poderia ser meio de abertura da existência para nossa própria essência.

Nessa otimista condição, a arte atuaria em nossa relação metafísica com a técnica, justo no lugar onde estamos passando a ser objetos dela. Como um contradispositivo, usando o termo de Agamben (2009), a arte teria então o poder de restituir aquilo que deixamos ser capturado e separado de nós, o que se perdeu da essência humana diante das inúmeras camadas de mediação que hora nos atravessam. Pensar a Dança nessa reflexão com as tecnologias é entendê-la enquanto campo de resistência poética e experimental. É saber dela como o lugar de onde nos movemos a fim do reencontro com os gestos perdidos nas infinitas mediações de nosso tempo. E para além, é desejo de recobrar a verdade que ainda há em nossos corpos “tecnificados”.



REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Graziela. *Corpografias em dança: da experiência do corpo sensível entre a informação e a gestualidade*. 324 f. 2013. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. Notes sur le geste. Tradução Daniel Loayza. *Trafic: Revue de Cinéma*, Paris, n. 1, p. 49-52, 1992.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Ed. Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. Le geste et la danse. In: MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (Org.). *Danser sa vie: écrits sur la danse*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011. p. 189-194.
- BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris: Éd. Centre national de la Danse, 2001a.
- BERNARD, Michel. L'Altérité Originare ou les mirages fondateurs de l'indentité. *Revue Protée: danse et altérité*, v. 29, n. 2, p. 7-24, 2001b. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/pr/2001/v29/n2/030622ar.html>>. Acesso em: 10 maio 2013.
- BERNARD, Michel. Du “bon” usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience. In: BOISSIÈRE, Anne; KINTZLER, Catherine. (Org.). *Approche philosophique du geste*

dansé: de l'improvisation à la performance. Villeneuve D'Ascq: Presse Universitaire du Sedpentrión, 2006.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. *Scientlae Studia*, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-98, 2007.

PERRIN, Julie. Les corporéites dispersives du champ choréographique: Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche. In: COLLOQUE INTERNATIONAL "PROJECTIONS: DES ORGANES HORS DU CORPS", 2006, Val-de-Marne. *Actes électronique...* Paris: l'UMR 7171 « Écritures de la modernité », Université de Paris 3 – CNRS, 2006. Disponível em: <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/45/40/90/PDF/Projections1.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2013.

GRAZIELA ANDRADE: Artista da dança e Professora Adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atuando no programa de Pós-Graduação em Artes e no curso de Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes. Doutora (2013) em cotutela entre a UFMG, Escola de Ciência da Informação, e a Paris-Est, École de Science du Langage. Tem suas pesquisas acadêmicas voltadas, principalmente, para as questões que tangem ao corpo, às tecnologias e ao espaço, temas frequentemente analisados a partir de experiências no campo da dança.