

UM CERTO DANÇAR QUE INTERLIGA DISTANCIANDO: PRÁXIS DE UM DISPOSITIVO COREOGRÁFICO E SEUS DESVIOS

Dinis Zanotto
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
dinotto@gmail.com
Eixo Afirmações e Rupturas

RESUMO

Quem é este outro para quem eu danço? Como este outro participa? Mesmo que ele esteja participando, quem o faz outro? Quais os discursos que um artista poderia adotar perante a este outro? Essas e outras perguntas, derivadas de práticas artísticas profissionais e acadêmicas, são o que originam a presente pesquisa. Pensar a respeito de um outro, aquele com quem presumidamente eu me relaciono ao dançar, observar analogias com definições de performativos e dispositivos e suas linhas de ruptura e discorrer sobre as interações e modulações que coreografia, dispositivo, validação e desvio podem realizar. Essas e outras argumentações fundamentam-se aqui nas ideias e proposições de autores como Lepecki, Austin e Taylor.

PALAVRAS-CHAVE

Coreografia, Dança, Desvio, Dispositivo, Performativo.

Reservo este estudo para dar atenção a inquietações e questionamentos que vêm me importunando e chamando à reflexão a partir de conteúdos pesquisados e junto com minhas observações do campo da dança. Estas últimas, sendo provenientes de atividade profissional como bailarino e coreógrafo, me servem como motivação, pistas e indicativos de caminhos de pesquisa e, por sua vez, derivam em perguntas que me faço acerca de posicionamentos e convenções do pensamento em dança. Inicio pela mais ampla e, curiosamente, mais simples entre as perguntas que se manifestam: Quem é este outro para quem eu danço? Contudo, esta primeira já invoca outras consigo. Como este outro participa? Mesmo que ele esteja participando, quem o faz outro? Quais os discursos que um artista poderia adotar perante este outro?

Qualquer seja o lugar, já estou me movendo e começo a dançar. De saída já me deparo com algo que se transforma em mim. Presumindo que se possa expressar algo não mais com palavras, mas com gestos, estou dizendo com o corpo, apresentando movimentos e hipóteses, ideias corporais, proferimento dançado (e o que será isto?), porque algo da qualidade na qual me movo já está diferente. Tal mudança no mover, marca um antes e depois – passa a ser gesto dançado – inaugura uma transformação, instaura uma realidade.

Dizer com o corpo, como presumido anteriormente, está além de fazer declarações. Movimentos não podem ser descritivos ou mesmo verificáveis, não há como um gesto ser falso ou até mais verdadeiro que outro. Tampouco um corpo dançando poderá transmitir informações diretas ou mover-se de forma constativa, indicando circunstâncias ou declarações. Uma dança, tida como a declaração de um indivíduo expressa corporalmente, pode não ser decifrada, à medida que a interpretação estética de uma movimentação tem seus parâmetros

subjetivos, mas não constituirá falta de sentido, e sempre será uma conjugação em primeira pessoa, num tempo presente e como mover ativo do corpo que dança. Dessa forma, por analogia ao raciocínio de Austin, aponto como pode haver o movimento que não seria descrito por dizer algo, mas que é a realização de uma ação, de uma transformação, instaura de nova organização.

Quando danço, meu movimento se mostra como aquilo que, segundo Austin e sua Teoria dos Atos de Fala, se definiria por *performativo*, pois faz você parar para me ver, inaugura uma ação que o transforma em meu espectador, torna-te meu outro. Performativos, conforme Austin apresenta no texto “*Como fazer coisas com as palavras*”, são proferimentos que enunciam uma ação e que, ao serem proferidas nas circunstâncias ideais e por meio de autoridade conferida ao proferidor, geram e inauguram aquela realidade à qual enunciaram. Equivalentemente, como analogia, proponho uma perspectiva do coreográfico como um performativo, uma organização de gestos, uma forma de movimentar-se, um dançar que, além de interpelar ao outro delegando a sua ação, instaura a realidade que anuncia: um outro posto para assistir a quem dança, excluindo-o de certa participação.

Amplamente utilizados para marcar convenções, os performativos têm condições para que possam ser considerados felizes: uma autoridade definida, coesão interna e um consenso entre as partes (AUSTIN, 1990). Quando proponho uma equivalência do gesto dançado aos performativos de Austin, entendo que o coreográfico poderia estar atrelando a imagem da “autoridade do artista” como aquele habilitado a proferir o performativo e autenticar o ato, logo, assim, vir a gerar realidades e restaurar convenções.

Contribuindo com isso, Taylor reitera Austin quando, para ela, os performativos precisam de estruturas convencionadas para sua eficácia (TAYLOR, 2013). Digo que, nesta perspectiva apresentada, as convenções que garantem eficácia à coreografia como performativo são as estruturas de um ambiente cênico geralmente reproduzidas, ou seja, palco, plateia, intérpretes e público. Assim, a felicidade do performativo da coreografia de distanciar aquele outro como espectador, como não participante, como excluído, se dá, também, dentro e a partir destas convenções organizadas espacialmente, e de um acordo da reprodução de modelo cênico. Tais convenções, por serem repetidas vezes reiteradas e restauradas, prescindindo instruções, pois já entendidas como tradições, podem ser vistas como consenso entre as partes.

Eu, reproduzidor de uma coreografia, interlocutor de um coreógrafo, interpelando e sendo meio para a interpelação da coreografia, frente ao meu interlocutor. Este outro, interlocutor de uma dança minha e de outro, estará capturado na minha ação ou pelo coreográfico por si, que, neste momento, já o colocaram como espectador, distanciado de uma participação para além da contemplação, separado do eu, mas ainda atraído ao dançar. A forma como me coloco de encontro ao outro já determina metade das relações que poderão se dar. A postura de Artista, aqui diretamente relacionada a dita “autoridade do artista” é uma parte chave do poder performativo da coreografia, junto com a coesão interna e o consenso entre as partes.

A autoridade do artista, quando colocado como intérprete, pode ganhar uma elevação de potência ao estar combinada com a autoridade do artista coreógrafo. Uma refletida na outra, elas se desenham como força que impõe modos de fazer ao intérprete e interpelam a atenção do outro, marcando-o como

seu espectador, como fruidor do que está sendo entregue, como posto a ver, estereotipado. Teria este outro algo para me dizer?

As práticas de coreógrafo, coreografia e intérprete, como uma culminação de fazeres, emergem um dispositivo coreográfico, com direito a linhas de força, visibilidade e enunciação, bem como às linhas de subjetivação e ruptura. Deleuze aborda a definição dos dispositivos afirmando que “os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição são como que vetores ou tensores” (DELEUZE, 1990). Desde esse ponto já estão percebidas as tensões e forças que o coreográfico agencia, seus enunciados como interpelações e proferimentos performativos e a posição distanciada do indivíduo, aquele para quem eu danço, aquele que me vê dançar, sujeitado pelo dispositivo.

O dispositivo interpela e faz nascer o observador e validador do coreográfico, figura sem a qual o dispositivo não permanece. As linhas de subjetivação capturaram o outro e o retiraram de uma possível ação, delimitando seu espaço. Limitado e em suas figuras variáveis, frente ao coreográfico, o espectador volta-se a si mesmo. Num processo de individuação, ele descobre possibilidades de escape aos saberes e poderes constituídos. Surgem assim as linhas de ruptura, que incitarão um desvio ao dispositivo coreográfico na figura do espectador e farão com que este se atualize, se renove, se redescubra na figura de espectador e validador, de interpelado e objeto sem o qual o dispositivo não pode existir, aquele que recebe a coreografia e nela se atualiza e a atualiza.

Sem a convenção espacialmente organizada como acordo entre as partes, o dispositivo se invalidaria, visto que o performativo se torna infeliz. Numa dupla implicação, dispositivo e espectador, então, mantém-se em reafirmação

um do outro, como um entrelaçamento. Coreografia segue interpelando e, conforme diz André Lepecki, pode ser entendida como um meio pelo qual as instruções podem ser demonstradas, realizadas, tornadas visíveis (LEPECKI, 2017). O autor ainda cita Kraymak, dizendo sobre a ligação da coreografia ao problema da obediência, à questão da lei e à capacidade da coreografia de visibilizar e presentificar forças e vozes de comando que estariam de outro modo ausentes (LEPECKI, 2017), e ainda continua apontando a linguagem como análoga à coreografia apenas naqueles casos estritos em que a fala pode ser classificada de performativa – em referência ao que foi discutido anteriormente neste estudo – particularmente nos casos em que o efeito perlocucionário do ato de fala põe corpos em movimento (LEPECKI, 2017).

As possíveis infelicidades dos performativos, conforme já previsto por Austin, derivariam de falhas ou desvios propriamente dentro do dispositivo coreográfico, porém também são viáveis desvios externos, que poderiam se dar como reação à práxis do dispositivo. Aponto, então, como desvios deste tipo os *animativos*, de Taylor, como atos deste outro que devolvem ao performer uma outra ação, uma quebra das condutas, uma afetação. Como um arfar de ânimos e emoções, ações que decorrem de interações confusas e contraditórias e produzem perturbação nas coisas, e vida no agir.

Quem pode ser sujeitado, quem convida ao desvio e onde são geradas rupturas são, assim, posições e funções que estão, da mesma forma, em dupla implicação. Reunindo as condições de felicidade de um performativo, as convenções espacialmente organizadas como acordo entre as partes, a posição marcada de autoridade do artista, a práxis do apresentado dispositivo coreográfico com suas linhas de visibilidade, enunciação, força e sujeição e a

reprodução das práticas de produção de uma ideologia, apresenta-se uma possibilidade de ruptura no dispositivo juntamente e também a partir deste sujeito apontado por Althusser. Numa dupla implicação, dispositivo e espectador, então, mantém-se em reafirmação um do outro, como um entrelaçamento. Uma relação de interpelação e validação, assujeitamentos que constituem e são constituídos, o dispositivo sendo atualizado e atualizando o outro distanciado e vice-versa.

A função validadora que o espectador estabelece na relação com o dispositivo coreográfico pode carregar uma ambivalência de termos. Uma delas é o ato de validar o que é recebido do dispositivo coreográfico nas suas partes, coreografia especialmente. A outra é uma função reflexiva, um validar a si mesmo a partir do encontro com o coreográfico, no domínio das partes intérprete e coreógrafo, em encontro com o dispositivo coreográfico e suas práxis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença Ed.: 1970.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? *In*: _____. **Michel Foucault, filósofo**. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: a performance e a política do movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.

SCHECHNER, Richard. La restauración de la conducta. *In*: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. **Estudios avanzados de performance**. Nova Iorque: Arte Universal: 2011.

TAYLOR, Diana. The Politics of Passion. **Hemispheric Institute**, 2013. Disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-102/10-2-essays/the-politics-of-passion.html>>. Último acesso em 30 jul. 2019.