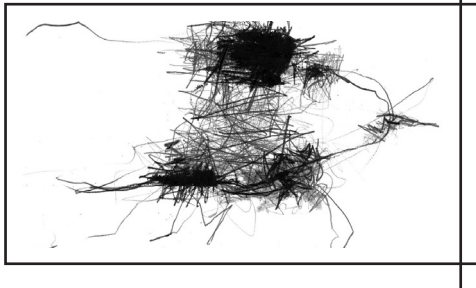
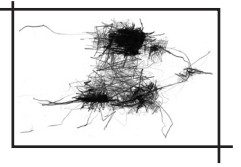


## ARTIGOS





## DANÇA E FILOSOFIA

Daniel Lins\*

**Resumo** – Por que um grupo de filósofos que trata geralmente da questão da existência de Deus, da eternidade do mundo e da possibilidade da felicidade está interessado em dança? Por que esses construtores de discurso nunca fizeram isso? Passar de construtores do discurso a construtores junto com esses artesãos do efêmero, esses criadores do movimento? Como isso pode ser estabelecido? Esse diálogo entre os filósofos neófitos e a dança de dançarinos muitas vezes os pensadores, mas às vezes perplexos perante os monumentos filosóficos ficam estáticos? Não deve haver uma dança mais longe das coisas e o que esperamos enquanto dança? As filosofias de dança são aquelas que, de repente, surgem de um corpo, em vez de uma necessidade de entender esse corpo. Com base nisso, este artigo estabelece um diálogo entre a dança e a filosofia estabelecendo um elo entre elas para que o corpo e o diálogo estabeleçam uma harmonia entre o discurso e a prática.

**Palavras-chave:** dança, filosofia, corpo, movimento, pensar.

A dança é a arte do efêmero. Nesse sentido, é possível afirmar que o grande encontro da filosofia com a dança ou vice-versa dá-se justamente graças à fragilidade que marca ambas, como pensamento, como movimento. Mas, se o equilíbrio da dança é definido pelo desequilíbrio, isto é, por uma forma outra de equilíbrio, esta não poderia ser também uma bela definição da filosofia? Filosofia como arte do desequilíbrio. Filosofia como dança das palavras e dos conceitos, sempre em movimento, errante, aberta às transfigurações e transvalorização?

Ao falar, porém, da dança como estética do efêmero, não estaria eu a criar um paradoxo entre as duas artes: filosofia e dança? A filosofia, de fato, não se inscreve historicamente numa eternidade, numa verdade verdadeira? Não é outra a leitura canônica do pensamento, trespassada pela história da filosofia e pela teologia nela inserida como uma ferida da língua, desde a emergência do cristianismo.

Filosofia e dança não seriam opostos: a efemeridade da dança e a suposta eternidade da filosofia? Essa leitura ideológica cria um abismo entre a dança e a filosofia: de um lado, o

---

\* Doutor em Sociologia pela Université Paris Diderot (Paris VII) e pós-doutor em Filosofia pela Université de Vincennes (Paris VIII). Professor aposentado da Universidade Federal do Ceará (UFC), professor visitante da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) no Programa de Filosofia e psicanalista.

movimento do dançarino, de outro, a *imobilidade* do filósofo. Ora, um pensamento *imóvel* é uma filosofia morta, isto é, uma doutrina, uma crença, uma teologia. Um pensamento imóvel não pertence ao campo do *pensar*, pois o que move a arte e o *pensar* é a mobilidade, o movimento.

Pensar e dançar são produções marcadas pelo risco, pelo perigo, pela audácia cujo traço maior é a força imperceptível do equilibrista, do dançarino, do filósofo, sempre em devir, fluxos inventivos e instabilidade – criança. O devir criança da dança, o devir criança do pensamento, como palcos abertos às invenções, sem as quais não há movimento nem vida pensante, dançante.

Assim, pois, o que mais aproxima a dança e a filosofia é a característica peculiar compartilhada por ambas: a alegria, a felicidade, o desejo permanente de novos hábitos. O homem é feliz não apenas na supressão de uma insatisfação, mas também no exercício da força, da energia, da vontade livre, inventiva. Força como vitalidade, criação constante de novos olhares e encontros. A felicidade é a arte de não se deixar morrer pelos hábitos duradouros, em todos os campos da existência. Cabe fazer da felicidade uma força, riqueza maior de homens plenos, ativos, que não separam a felicidade da ação. Para eles, como diz Nietzsche (1998, p. 66), ser ativo é parte necessária da felicidade. Há, pois, uma felicidade que liberta, gera inventores. Na dança, um gesto morre para dar à luz um outro, esboço de novos possíveis, escapando, assim, as sacralizações mortíferas.

Agir é filho da alegria, do movimento, que é puro pensamento: eis por que, para a filosofia como para a dança, a beatitude é o *intermezzo*, e não um fim. *Pensar*, como dançar, é autor-realização, autoinvenção que encontra sua realização na errância, na autonomia inventiva de uma criatura que se passa do Criador.

Por que marcar, então, a diferença, ao escrever filosofia e dança? Por que não escrever filosofia/dança? Porque ambas são multiplicidades transeuntes, singularidades férteis que levam coreógrafos a se inspirar da filosofia, e filósofos a buscar na dança, no teatro, na literatura, na poesia e nas lendas ferramentas para elaborar suas práticas e pensamentos – Descartes (1963), Hegel (2008), Nietzsche (1996), Nancy (1988), Deleuze e Guattari (1973), Foucault (1979) etc. Nesse sentido, Descartes (1963, p. 61) é exemplar: “as ciências estão agora mascaradas; uma vez, porém, retiradas as máscaras, elas aparecem em toda a sua beleza”.

Ele associa, assim, o trabalho do cientista ao ideal de beleza do artista, mediante sua tarefa comum ao *desvelamento da verdade*. É importante notar que não só na dança, como no campo das artes em geral, a filosofia deleuziana – mas não só – toma corpo; seus conceitos mesclam-se aos movimentos, às cores, aos sentidos e aos sabores/saberes. Não se trata, em absoluto, para artistas, cineastas, coreógrafos, de fazer dos conceitos os derivados de sensações, nem, ao inverso, traduzir as obras em termo de bula, razão ou *verdade verdadeira*. Não.

O pensamento de Deleuze ama respirar, deixar-se contaminar; detesta a prisão, inclusive, quando dourada ou maquilada pelos efeitos de moda, ou pela tirania de um modelo ideal,

linear. Felizmente, a maioria dos artistas, em todas as áreas tocadas pelo sopro inventivo de Deleuze, insere a filosofia vitalista da arte para apreender o mundo e seus fluxos de invenção permanente. Inventar ou morrer de inanição. Inventar ou correr o risco de se enclausurar no saber transformado em conhecimento, detentor de uma única verdade. Ora, a história da verdade é a história de um erro. Nesse universo, os fragmentos do pensamento filosófico, e, sobretudo, alguns textos de Deleuze, alimentaram, desde os anos 1980, as obras de coreógrafos situados à margem de sua arte. Aqui, Balzac (2003) encontra sua atualidade: *só há vida nas margens*.

Uma pleiade de coreógrafos consagrados, dançarinas, dançarinos, faz da filosofia um intercessor maior de suas pesquisas, invenções: Alain Buffard, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Maria Donato d'Urso, Laurent Goldring, Maura Baiocchi, sem falar da relação de Carolyn Carlson com a filosofia. Uma das maiores expressões da dança, nos últimos 40 anos, chamada pelos franceses de "rainha da dança", suas mais recentes apresentações, em março e junho passados, respectivamente, *Poetry event*, em Lyon, e *Blue lady*, em Paris, no Théâtre National de Chaillot, atestam a presença marcante da filosofia e paixão pela dança/pensamento.

Dois nomes, entre tantos outros, são meus intercessores no presente artigo. Duas dobras. Duas singularidades que transformam, à sua maneira, a dança contemporânea.

## DOBRA I

Hervé Diasnas, francês, nascido em 1957. Em 1977, começa sua formação em Mudra, escola fundada por M. Béjart, e estreia sua primeira peça *Seuil (Limiar)*, na Companhia Nourkil, antes de começar a trabalhar, em 1978, com Elionor Ambasch, Félix Blaska e Carolyn Carlson, na peça *Os arquitetos*, na Ópera de Paris. Seguindo a tradição de jovens coreógrafos dos anos 1980, Diasnas continua seus estudos nos Estados Unidos. Sua escolha é, contudo, peculiar para a época: enquanto a maioria opta por estudar a dança contemporânea, Diasnas elege a clássica. Ao voltar à França, em 1980, encontra François Verret, aceita o convite para dançar *Fin de Parcours* e se dedica à coreografia *O fio de Ariana*.

Autor de cerca de trinta criações de altíssimo nível, como muitos dançarinos, o talento, a erudição, o conhecimento das artes e da filosofia, os estudos realizados com os grandes mestres da dança, tudo isso faz com que Diasnas, mais do que um nome mundialmente reconhecido na dança contemporânea, seja um mestre, um estudioso, um conceito dançante. Um artista que pensa "com os pés de dançarino enraivado", como diz Zaratustra (NIETZSCHE, 1994).

Dois criações, entre outras, atestam a presença implícita da filosofia e da dança como conceitos. Se for exato que a coreografia deixa um vasto espaço ao acaso, ao indeterminado, ao devir, Diasnas não abre mão do conhecimento das teorias filosóficas, tornando-as ora leves, ora pesadas, leves/pesadas, horizontal/vertical.

Assim, em *O primeiro silêncio* (1985), duo entre um dançarino e uma marionete, jogo entre dois indivíduos, universos que criam uma multiplicidade de universos, a cena é habitada por tantos personagens *ausentes* e alcança uma dimensão rizomática, sem passado, mas com o porvir nas veias e nos passos. O jogo mimético sai da imitação e confunde a cópia, levando os dançarinos à malícia e à crueldade, isto é, à produção de um pensar que dança. Para além do "casal esquisito", a surpresa que sua virtuosidade provoca impõe uma dança que supera suas qualidades altamente atléticas e intrigantes, para plantar um universo poderoso e violento, mas também terno, vadio.

*Nai ou cristal qui songe* (*Nai ou cristal que sonha*) é uma inovadora coreografia apresentada, em 1983, em Paris, no Théâtre de La Ville. O solo causou imenso sucesso e trouxe um ar fresco à dança parisiense. A dança imóvel e a nudez apolínea atestam o estilo inovador de Diasnas. O movimento não se define mais em função de uma origem, de uma zona de constância, de uma identidade, todavia se funde no fluxo que o atravessa. Inspirado por Deleuze e Guattari (1973), a carne do bailarino se coloca no entre dois da experiência e, nele, busca se magnificar. A rigidez emerge, então, não mais como suspensão, quietismo niilista ou mimetismo psicótico, deusas, como movimento nômade. É parado que o nômade corre mais, sob a força de uma velocidade dançarina, inclusive quando *se desloca lentamente*.

A familiaridade com o pensamento deleuziano pode nos levar a citar em cada movimento, em cada respiração, em cada passo, na correria estática do dançarino um conceito do filósofo. Mas a erudição de Diasnas faz que nunca haja imitação ou caricatura em seu uso da filosofia. A cultura e a formação são antídotos contra a cópia ou uso caricatural dos conceitos. Com Deleuze (2000), o efeito de moda nada pode, o novo supõe o pensamento contra a opinião, como força propulsora da invenção constante do ato dançante. Não se trata apenas de admirar o balé, desgostar de dançar. Dançar é sempre da ordem do sacrifício, mas nunca do martírio. O sacrifício sem martírio não é o quinhão do gênio?

De *Diasnas a Boris Charmatz*, do torso ao ânus, do sopro às miríades de intensidades vagabundas, são blocos de sensações inseridas à corporeidade que estremecem na dança dos fluxos, na dança do esperma maluco, tão longe e tão próximo de Antonin Artaud (1971). Ao acolher o imaginário, Diasnas faz da abertura do corpo um apelo ao movente, dunas ritmadas pelo sopro da carne e veias salientes, cria uma sinergia de apoio aos movimentos, num balé que privilegia o *ponto* e a duração do instante. O coreógrafo não se "inspira" apenas de Deleuze (2000), ele o rouba, reinventa-o, tornando os passos ondas que bailam entre fusões de intensidades múltiplas, pondo a carne, como proclamavam Deleuze e Guattari (1973), no *meio* do experimento, no corpo que dança. Carne? Outra palavra para dizer alma: nervuras do corpo atravessado pelos fluxos e refluxos, numa onda por vir: "o fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande onda, de uma coluna de ar ascendente, 'chegar entre' em vez de ser origem de um esforço" (DELEUZE, 2000, p. 151).

## DOBRA II

Boris Charmatz nasceu em 1973. Dançarino e coreógrafo francês, é considerado um dos líderes da *nouvelle vague* francesa e do *Movimento da não dança*, que surgiu em meados de 1990. Formado pela École de Danse de L'Opéra de Paris e pelo Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon, Charmatz, potente, carismático, cria suas primeiras coreografias e funda a *Associação Edna*.

Aos 20 anos, seus experimentos múltiplos e a abordagem radical da dança e pesquisa cenográfica, relacionada diretamente com o corpo, fazem dele uma celebridade precoce. Sua primeira peça *À Brás le corps*, criada em 1993, põe dois dançarinos no meio da cena, ladeados pelo público com o qual agem. Sempre agir. Interagir. Não reagir. Mais que uma divisa, é uma técnica baseada na ação, e não na reação; nesse sentido, sua estética se aproxima do Super-Homem de Nietzsche (1994).

Em 1994, *Les disparates* é um solo "bicéfalo" para um dançarino e uma escultura de Toni Grand. No mesmo ano, Charmatz assina algumas produções nas quais interroga a nudez, a liberdade, o indivíduo, a dança, sua relação com a política e o poder. Participa, como intérprete, com Régine Chopinot, Odile Doboc, Olivia Grandville, Xavier Marchand e Meg Stuart.

A maioria de suas criações abala o meio da dança. Laureado na França e no estrangeiro, é consagrado e acolhe o reconhecimento do público. Muito jovem, marca os espíritos e se afirma como personagem iconoclasta no âmbito da dança contemporânea francesa e internacional. Propõe encontros atípicos com o público, contato direto/indireto, inclusive espetáculo dançado por um único espectador. Não há, porém, simbiose. Não há projeto com o público. Nem enganação social, nem promessa de continuação. O que aqui se vive é forte demais para cair nas armadilhas de uma estética do social, de uma dança "com fins sociais". A dança, como a arte, é resistente, inclusive quando, aparentemente, ela não resiste. Ele leva a dança para um terreno político e polêmico, confrontando-a sempre ao perigo. Próximo de Artaud (1971) e mais ainda de Carmelo Bene (embora não tenha sugerido tais filiações), é um jogador que ri de si e dos outros.

Em 1996, recebe o Prêmio de Autor, com o espetáculo *Aatt...enen...tionon*, apresentado no Teatro Halle aux Grain, em Blois, e no Festival de Outono, no Centro Beaubourg, em Paris. Aos 23 anos, é consagrado na França e no exterior.

*Aatt...enen...tionon*. Uma estrutura vertical, em três níveis, recebe os dançarinos. Na parte inferior, o coreógrafo, na parte superior, Julia Cima, no meio Vincent Druguet. A cena é dominada por um bloco coreográfico, com cinco metros de altura, numa área exígua, limitada a dois metros por dois. A confinação é, contudo, anunciadora de vagas de intensidades carnis, sensuais – um sexo sem sexo, uma quase dança, fragmentos de órgãos, sob o signo de uma estética da fúria. Seminus, usam apenas uma camiseta. O espetáculo começa: vergas, vulva, nádegas, seios, orifícios à vista, a nudez exposta num poderoso corpo a corpo levam-nos

ao profano/sagrado do nu renascentista. A debandada da carne e dos sentidos encontra aqui seu ápice.

O dramaturgo Joris Lacoste (1997, p. 8) escreve a este respeito: "é fácil pressentir que todos os fluxos boca-ânus-sexo, literalmente, e, em todos os sentidos, estão a laborar". E é por aí que passa a dança.

Eis-nos, pois, em companhia de Deleuze e Guattari (1973, p. 46): "Um órgão pode ser associado a diversos fluxos segundo conexões diferentes; ele pode hesitar entre múltiplos regimes, inclusive tomar para si o regime de outro órgão".

O corpo dançante mistura todos os signos, foge das estratificações cimentadas e atribui sentidos às parcelas de órgãos. A dança não é uma gramática, mas um alfabeto nômade, aberto ao novo, ao que não pode nem deve ser pensado, dançado.

*Aatt... enen... tionon*: e é belo. E fala de nossa própria nudez vestida. Aqui a beleza é totalmente desconstruída: pesa muito o que Rilke (2006, p. 21) diz sobre o belo: "pois o belo é tão somente este começo do terrível que ainda suportamos e o admiramos tanto porque incansável ele desdenha nos destruir".

A mesma beleza que subjuga, transporta, dá cambalhotas, derruba ou levanta aqueles que cruzam seu caminho, não é para Stendhal (ANN, 1988), em sua obra *Do Amor*, um processo de felicidade? Repare-se, porém, que o belo não é o bom: *kalos kai agathos*, conforme a clássica formulação grega. O belo não é o bem, nem pode tampouco ser limitado a uma ideia, pois é do campo do sensível, das puras sensações, percebido pelo corpo que dança como aquele maravilhoso mais que a matéria contém. A emoção, constitutiva da beleza, do belo, é laborada pela experiência (sensibilidade) e pelo experimento (sensível) que a literatura revela os segredos, e a filosofia e a dança interrogam suas dobras e desdobras.

A cada vez que a dança das palavras, como precioso guia de viagem, ilumina a beleza num país sem fronteiras (o corpo), pode-se falar de uma viagem aberta, de uma beleza às mil conexões e experimentos. O que se sente é o que se vê, a visão se passa, pois, do olhar burocratizado que impede e emergência do novo, da invenção. Carolyn Carlson: "não danço para os olhos, danço para a alma" (*Poetry event*).

O fogo do amor. O corpo que dança é aqui carne desejante que queima a memória para nela instalar um esquecimento ativo, móvel, um esquecimento amoroso, cigano, nutrido por linhas de fuga que são como o olhar que vê para além da visão. O tato não seria o olho do dançarino e do filósofo?

*Fúria de Charmatz*: na cavidade do corpo, nos ocos das dobras, emergem os "estados intensivos", corpos dançantes destroem a unidade fictícia de um eu ideal. Literalmente nus, os três bailarinos jogam na cara do público, surpreso, o devir animal das personagens cuja vontade maior consiste em provocar o íntimo e os sentidos – sensualidade, erotismo – na gestão dos fluxos do corpo, o projeto artístico ganha uma imensa vitalidade na intensidade do gesto.

Nem passagem ao ato nem cenas tristes de masturbação ou apelo escatológico. Arte. A arte da dança. O pensamento bailarino voador, como herói trágico.

Em 2003-2004, *Bocal (École nomade)*, coreografia aplaudida pelo público e pela crítica, é uma alusão à filosofia deleuziana. Em 2006, ele faz a coreografia de *Regi*, com Raimund Hoghe, como também improvisações ao vivo com os músicos Archie Shepp ou Otomo Yoshihidé. Nomeado diretor do Centro Coreográfico de Rennes, em 2008, ele propõe transformar esse lugar num Museu da Dança ou *Dancing Museum* (CHARMATZ, 2009; CHARMATZ; LAUNAY, 2003; HUESCA, 2007).

Com efeito, a dança torna-se intercessora da filosofia ao conduzir o filósofo à surpresa peculiar diante da multiplicidade e da complexidade do mundo. Emergem aqui as alianças. De certo modo, nesse movimento, nesse encontro entre intercessores, nas dunas e nos oásis do deserto, a dança nos leva a pensar o real, do mesmo modo que a filosofia, *arte de inventar conceitos*, nos empurra para o abismo forçando o real a pensar. Pensar: máquina para inventar novos reais, novos possíveis. Se a dança é hoje um modo singular de investigação do real, é porque ela oferece um terreno propício ao exercício dessa transversalidade que impregna o pensamento contemporâneo. A transversalidade se designa como uma abertura a leituras plurais da realidade, sempre em movimento, modevedanças, abertas às emoções e aos sentidos.

Deserto. Dunas. Oásis. Que buscam, nesse encontro, dançarinos e filósofos? Conversações. Diálogos. A condição, todavia, de não querer encontrar o *idêntico*, o *mesmo*, mas o *análogo*, no sentido usado pela biologia: função semelhante, mas de origem embriologicamente *distinta*. Uma *semelhança*, pois, como uma galáxia de diferenças ou o *mesmo* como uma intensidade velada, ou constelações de singularidades, errantes, navegantes.

## Dance and philosophy

**Abstract** – Because a group of philosophers, who generally deal with the question of the existence of God, the eternity of the world, the possibility of happiness, is interested in dance? Because these manufacturers have never made this speech? Skip constructors of discourse builders with these artisans of the ephemeral, these creators of the movement? How can this be established? This dialogue between the philosophers and the Dance of neophyte dancers often thinkers but sometimes perplexed by the philosophical monuments remain static? There must be no more dancing away from things and hope that while dancing? The philosophies of dance are those who suddenly emerge from a body rather than a need to understand this body, thinking about that this article establishes a dialogue between dance and philosophy establishing a link between them so that the body and establish a dialogue harmony between theory and practice.

**Keywords:** dance, philosophy, body, movement, think.



## REFERÊNCIAS

- ANN, J. *Reading realism in Stendhal*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. (Cambridge Studies in French).
- ARTAUD, A. *Collected works of Antonin Artaud*. Translation Victor Corti. London: Calder and Boyars, 1971.
- BALZAC, H. de. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comuniqué, 2003.
- CHARMATZ, B. *Je suis une école*. Paris: Éditions les Prairies Ordinaires, 2009.
- CHARMATZ, B.; LAUNAY, I. *Entretenir – à propos d'une danse contemporaine*, Dijon: CND, Les Presses du Réel, 2003.
- DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *L'anti-Edipe*. Capitalisme et schizophrénie. Paris: Minuit, 1973.
- DESCARTES, R. *Oeuvres philosophiques, 1618-1637*: Paris: F. Alquié, 1963. (Classiques Garnier, v. 1).
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- HEGEL, G. W. F. *Vida, pensamento e obra*. Tradução Catarina Mourão. Barcelona: Planeta De Agostini, 2008.
- HUESCA, R. Ce que fait Deleuze à la danse. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Territoires et devenirs. *Le Portique 20*, Revue de philosophie et de sciences humaines. Paris, p. 149, 2007.
- LACOSTE, J. La nudité froide de Boris Charmatz. *Le Journal de L'ADC*, Genebra, n. 14, p. 8, avril 1997.
- NANCY, J.-L. *L'expérience de la liberté*. Paris: Éditions Galilée, 1988.
- NIETZSCHE, W. F. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução Mário da Silva. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke*. Organização G. Colli Mazzino Montinari. Munique: DTV, De Gruyter, 1996. 15 v.
- \_\_\_\_\_. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RILKE, R. M. *Les élégies de Duino, seguido de Sonnets à Orphée*. Paris: Seuil, 2006.