

ENSAIO





## PALESTRA-CORPO: DANÇA CONCEITUAL

Thereza Rocha\*

**Resumo** – Dos perigos e das falácias em torno da conceitualização do corpo em suas manobras po(i)éticas. A abertura de novos campos de possível em lugar da ampliação do campo estratégico. Uma discussão em torno da *dançalidade* da dança em meio a seus entrelaces com a *performance art*. Um percurso das artes visuais à dança em um discurso intermedeia fazendo de seu objeto de estudo a própria objetividade do texto. Um ensaio da dimensão performativa da escrita, fazendo dos conceitos que aborda o próprio motivo da composição conceitual. Pistas ou senhas para a tessitura da escrita-em-dança como *performance* do texto: uma dança conceitual.

**Palavras-chave:** Corpo. *Performance*. Dança. Arte conceitual. Dança conceitual.

Palestra-Corpo.

Texto.

Ensaio.

Começo.

Aqui você não verá um show.

Não ao espetáculo da fala.

Não à virtuosidade do desenho do conceito.

Não ao sorriso irônico do comentário sagaz.

Não ao orgulho da citação inédita.

Não à perversidade da pergunta retórica.

Não ao manejo tortuoso da envergadura do saber.

Não ao exibicionismo do autor.

Não ao anonimato do leitor.

Não ao glamour.

Não à excentricidade.

---

\* Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professora dos cursos de bacharelado e de licenciatura em Dança; coordenadora do grupo de pesquisa Quintal: dança, pensamento, outras dramaturgias e regimes de dizibilidade da Universidade Federal do Ceará (UFC). Pesquisadora de dança, diretora e dramaturgista de espetáculos.  
E-mail: thereza-rocha@hotmail.com

Não à extraordinariedade.

Nos recusamos à virtuosidade da teoria.

Aqui nenhum sujeito-suposto-saber.<sup>1</sup>

Não. Começamos com um não que é também uma atitude política.

Recusar o começo, a introdução, o *a priori*, a apresentação dos pressupostos. Aqui nenhuma propedêutica. Recusar também a evidência e o inequívoco de qualquer noção, categoria, conceito, em suma, de qualquer nome, inclusive e sobretudo do nome: corpo. Ao contrário: fazer do corpo a melhor oportunidade de criar um duplo sem semelhança. Privilegiar a disjunção, o "acordo discordante" (MACHADO, 2010). Não seria isso também o encontro, a cooperação, a mutualidade? O corpo é uma política. O corpo é a política do encontro.

Gostaria de estabelecer, sempre e aqui hoje, uma relação, uma relação que não fosse eu-coisa (eu-coisa/texto; eu-coisa/leitör). Nos dois casos, e precisamente neste *lugar*, uma relação eu-tu. Para aquele que vive na relação com o outro, sem o outro, não existe o si, tanto menos o si mesmo. Conversa.

Uma relação eu-tu já é um modo de corpo aqui, do único modo que interessa, não como exemplo, nunca como exemplo: o corpo não é exemplo, assunto ou objeto da fala, do pensamento, do espetáculo, do texto. Corpo é uma boa hipótese do encontro.

Adorei que minhas palavras-chave aqui nesse contexto não fossem palavras-chave propriamente. Palavras-provocação. Palavras-catapulta. Palavras-estalinho. Corpo. *Performance*. Dança e conceito. Gostaria de ficar somente no enunciar dos nomes. Eles já ensejam uma ação. Uma ação que não sucede o nome, mas é o nome, pois nomear tanto pode ser captura quanto ativação, passagem, processo. Ação do conceito.

A justaposição de ação e conceito interessa à ambiguidade de um nome que trarei aqui: dança conceitual. Conceito-risco. Por um lado, conceito que me põe em estado de perigo. Gosto disso. Detesto isso. Por outro lado, nome que pode ser rabiscado, sujado, atravessado, não para ser esquecido, muito pelo contrário, mas para marcar a carne do conceito com a sua tatuagem de risco.

Uma primeira ação da *estética de si*<sup>2</sup> nesta letra de agora, já e sempre a mesma que tratei de escrever na minha carne e tomar como hipótese de vida, de uma vida. Não de uma mera vida, mas de Imanência, uma vida (DELEUZE, 2002). Um pouco de passado. Afinal todo texto tem passado. Não tendo pressuposto, tem passado entretanto.

15 de agosto de 2010. Chego em casa de volta de Fortaleza. Boas aventuras de trabalho na bagagem. Um cansaço e um descuido: forte queimadura com água fervente no antebraço esquerdo bem em cima da artéria do pulso. Corpo. Corpo e risco.

1 - Paráfrase do célebre *No manifesto* da coreógrafa Yvonne Rainer de 1965.

2 - Contração entre *Cuidado de si* e *Estética da existência*, conceitos de Michel Foucault (2006).

Uma dor insuportável. Duas horas com o braço embaixo da água corrente me lembram algumas notações do velho caderno do mestrado, dos idos de 1998: "O corpo é um ausente, um esquecido. Ele se torna presente na dor. Lembramos, nos damos conta, do corpo quando nos cortamos, quando ficamos doentes, quando ele dói". Ele ou eu?

Mas o corpo não é mais um ausente. Hoje já não se trata mais de técnicas disciplinares agindo nele e ao mesmo tempo produzindo a corporeidade como um esquecido. *Hoje Deus é 10!* e o *Corpo é um show!*. O corpo é um show e ele não aguenta mais.

A pele se reconstitui devagar. Parece que se recusa a desaparecer como processo. Paul Valéry tinha razão. A pele é de uma profundidade planar. A lenta recuperação de uma queimadura deixa isso muito claro. De onde vem tanta camada para cicatrizar se a pele é tão fina? Tatuagem de carne na superfície da pele. Na queimadura, a carne emerge na pele e se torna escritura de dor. Corpo.

Longo período de recuperação. Dificuldade de digitar. Corpo novamente. Corpo-escrita.

11 de outubro de 2010. A caminho de Fortaleza mais uma vez. Por baixo da pele uma mancha que desaparece num longo e demorado subsumir. Souvenir da dor. Passo filtro solar 60 na mancha, pois a luz do Ceará poderia marcar a pele para sempre. Ledo engano: já marcou. Desvio meu olhar do punho à cidade pela janela do carro saindo do aeroporto. A caminho do hotel, frase lida na traseira de um caminhão: Aquilo que não me mata, só me fortalece. Sorrio matreira e penso: – Que coisa mais engraçada, essa terra é nietzschiana até em traseira de caminhão... Colho os acontecimentos – pequenos incidentes da cidade como citações do eu-texto. *Ready-mades*. Senhas.

Em francês, acho muito interessante, senha é *mot de passe*.

Dança conceitual é uma senha assim. Palavra de passagem.

A mesma podendo ser também palavra de captura. Dança conceitual.

Da frequência com que tenho ouvido esse termo, desconfio. Atos de fala insistentes desvelam precisamente aquilo que desejariam esconder. Foucault em uma mão e Derrida na outra me fazem sempre interessar e desconfiar dos atos de fala e, entre eles, dos insistentes. Afinal nenhuma fala é ingênua, ou burra.

Marcela Levi, Gustavo Ciríaco, Denise Stutz, Dani Lima, Micheline Torres são alguns dos nomes de danças, assim no plural, acusadas de conceituais num provincianismo típico de balneário carioca. Xavier le Roy, João Fiadeiro, Alain Buffard, Vera Mantero. Eles também, dança conceitual.

Danças assim no plural, pois a medida justa de quem não teoriza, mas pensa junto, é olhar cada obra em seus processos de singularização; no que cada uma inaugura de campos de possível. Cada obra, uma nova poética crítica. Acredito na teoria somente como também uma *poiesis* que fabrica junto o conceito. Uma *poiética* (VALÉRY, 1957; PASSERON, 2004) do pensamento.

São várias essas danças, todas acusadas de respirar o vapor de Jérôme Bel. Quem os acusa mal percebe que já respiramos um forte vapor Pina Bausch nas décadas de 1980 e 1990. Vapor é medida desonesta somente se não for no barato de Jards Macalé e Waly Salomão. Oh, minha *honey baby*, neste caso, vapor é ainda melhor que *zeitgeist* – nome antigo – espírito da época.

*Zeitgeist* pode dizer, nesta expropriação, de uma coincidência de aromas e fedores de um dado tempo, única medida de essência que aqui pode ter lugar, essência com a volatilidade do cheiro. Coincidência ou não, a maior parte dos nomes citados respiraram também os ares de companhias nas quais dançaram como intérpretes. Se penso que todas estas companhias mantinham uma política organizacional em torno de um(a) coreógrafo(a) diretor(a), posso mencionar, mesmo que não concorde com a lógica subjacente, e justamente por não concordar com ela, que todos esses intérpretes dançaram *para* alguém.

E como sugere André Lepecki (1998), talvez se trate aí de uma geração. Uma geração que ele reconhece como sendo pós-bauschiana. Muito resumidamente, são intérpretes cujo corpo não aguentava mais. E com isso não quero participar daquela perversa lógica classicista que delega aos bailarinos cansados, a marca do desuso como produto. Não. Na maioria dos casos, são bailarinos que operaram mutações subjetivas e produziram novas hipóteses de corpo a partir de uma necessidade de vida, de uma necessidade de ar. Mais uma vez, imanência, umas (tantas) vidas.

Forças de afirmação que criam novas beiradas estriadas de desejo. Movimento irreversível. Se Pina Bausch pergunta ao intérprete e faz da matéria dialógica do encontro, de natureza qualquer, matéria coreográfica, é toda uma política do gesto dançado que aí se problematiza.

Pois é, a filosofia nos ensina: perguntar é um movimento sem parada, um movimento irreversível. Perguntar é um perigo e uma política. Marcela Levi, Gustavo Ciriaco, Denise Stutz, Dani Lima, Micheline Torres são nomes de mutações subjetivas, nomes de perguntas-mundo que se fizeram perguntas-corpo. Não seria isso uma ótima definição de dança? Mas a vigilância sanitária do conceito está sempre alerta. A pretensa denúncia do franco e declarado entrelace dessas danças com a *performance*, como se isso fosse um delito, reúne e acomoda todos aqueles diferenciais sob a imensa barraca de praia de uma suposta *dança conceitual*.

Nome pejorativo e perverso na sua piada (azedada e ressentida). Piada que sempre volta, como um retorno do recalcado. "Conceitual" é nome zombeteiro e negligente; é palavra-clichê que, depois da década de 1970, sempre retorna como uma espécie de rótulo comum para aquilo que os conservadores dos tipos os mais variados repudiam na arte contemporânea.

Ao mesmo tempo – ambiguidades que interessam – conceitual é nome que diz com precisão aquilo que tenta detrair ou difamar. São justamente essa ambiguidade e essa precisão que interessam aqui, pois o limite da denúncia repressiva, aquela que tenta capturar no nome, é

ela virar-se sobre si e oferecer frestas de invenção, lugares novos de onde se olha, onde se produzem potências outras (novos campos de possível). Microacontecimentos. Diferenças.

Fazer da palavra-clichê um *mot de passe*... Dança conceitual.

Foi assim várias vezes, repetidas vezes, ao longo do século passado. A crítica, supostamente maledicente e detratora, às vezes dialoga tão proximamente com o objeto em questão, que acaba por compreendê-lo mais intimamente talvez que seus defensores; acaba por dizer-lhe, na sua suposta maledicência, com a precisão necessária. Foi assim com os impressionistas. Foi assim com os minimalistas. Foi assim também com a Arte conceitual.

Arte conceitual: "conjunto de atividades artísticas não vinculadas a um meio específico" (WOOD, 2002, p. 17); uma ampla e diversa gama de atividades em exercício nas décadas de 1960 e 1970 que podem ser unificadas somente por aquilo que impede qualquer unificação: a busca por um entrelace vigoroso e atento com a carne do mundo, transitando, em quase todos os casos, da especificidade das artes visuais para bem longe. E a partir de então, uma multiplicação de poéticas: *hapennings*, ambientes, *performance art*, arte postal, *land art*, instalações, videoarte, *body-art*, livro de artista, arquivo, *internet art*, arte eletrônica etc.

Em comum, quase nada, a não ser a recusa política de produzir objetos de arte remissíveis às propriedades constituintes do meio. Às especificidades modernistas da pintura como pintura, da escultura como escultura, da dança como dança, a arte conceitual responde com a ação potente na esfera social. Qualquer iniciativa pode validar-se contanto que interrompa a cadeia que sustenta a autonomia do objeto estético e que é por ele sustentada. Iniciativa, ação, procedimento, intervenção, qualquer coisa, ou mesmo e ainda um objeto, que permaneça nesta ambiguidade: não é um objeto estético, mas também não deixa de ser; permanece no limiar de sua recusa em passar a ser objeto estético e sua correlata incapacidade de já não sê-lo. Vamos a alguns casos:

1970. Cildo Meireles coleta garrafas de Coca-Cola, daquelas de vidro que à época eram embalagens retornáveis, e, antes de devolvê-las à circulação, pinta, logo abaixo do célebre rótulo, frases provocativas como: *Yankees go home!* Um pouco mais abaixo os dizeres:

Inserções em circuitos ideológicos.

I – Projeto Coca-Cola.

Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação.

C. M., mês e ano.

De volta à circulação, é o próprio caminhão da Coca-Cola que distribui, na mesma rede que captura, os objetos que a contracapturam. Gosto de pensar no caminhão da Coca-Cola com as garrafas do Cildo tilintando lá dentro. Onde ele vai, faz como o caminhão de 2010 em Fortaleza: carrega a vontade de inauguração de mundo que diz "Aquilo que não me mata, só me fortalece". E lá vai ele.

O objeto-símbolo da colonização *yankee* revitaliza-se e age politicamente no mesmo circuito de assujeitamento de outrora; as mesmas condições de possibilidade se reverterem sobre si. Não poderia ser essa uma estratégia na lógica ambígua que tento perseguir aqui?

Ver o texto do Cildo:

O trabalho começou com um texto que fiz em abril de 1970 e parte exatamente disso:

1. Existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos);
2. esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação;
3. e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagrem (MEIRELES, 1981, p. 25).

Mesmo 1970. Antonio Manuel inscreve seu próprio corpo como obra no 19º Salão Nacional (MAM-RJ) e é recusado. Comparece no dia de abertura da mostra. Torna-se *performance/ intervenção: O Corpo é a Obra*. Nela, o corpo é a obra. Literalidades. Os registros fotográficos tornam-se o eixo de produção de seu *Corpobra* do mesmo ano. Outras literalidades.

1967. Nelson Leirner envia um porco empalhado em gradil de madeira ao IV Salão de Arte Moderna de Brasília e é aceito. Publica então uma foto da 'obra' no *Jornal da Tarde* com a seguinte nota: "O artista Nelson Leirner mandou esse porco empalhado e enjaulado para o Salão Nacional de Brasília e foi aceito. Agora vai mandar aos membros do júri a seguinte pergunta: 'Qual o critério dos críticos para aceitarem esse trabalho?'" (apud FREIRE, 2006, p. 36-37). A contenda com os críticos que se segue consta hoje, além do porco, no rol de obras do artista, com o nome de *Happening da Crítica* do mesmo ano.

1966. O artista inglês John Latham, professor adjunto da St. Martin's School of Art, toma emprestado à biblioteca da escola um exemplar do livro *Art and Culture* de Clement Greenberg, o teórico-papa da arte abstrata. Convida artistas e alunos para um ato coletivo que envolvia escolher uma página do livro, arrancá-la, mastigá-la e cuspir o resultado em um recipiente reservado para aquele fim. Em seguida, Latham decompõe a pasta em líquido com uma mistura de substâncias a qual acrescenta levedo. Quando a biblioteca requisita o livro de volta, o artista entrega-lhe um tubo de ensaio contendo álcool: Latham e seus convivas haviam literalmente mastigado e destilado arte e cultura. O professor foi devidamente despedido e a arte conceitual herdou um ícone *Art and Culture*, na forma de uma maleta que, contraditoriamente ou não, é parte do acervo do Museu de Arte Moderna de NY, contendo um exemplar do livro + os frascos + os produtos químicos utilizados na operação + a carta de demissão de Latham + a troca de correspondência com o diretor da escola.

1966-1967. Em *Compondo sobre Tela*, John Baldessari compõe sobre tela uma série de frases extraídas de livros de arte, dispostas logo abaixo do título da obra inscrito agora como obra:

### Compondo sobre tela

Estude a composição de pinturas. Faça perguntas a você mesmo enquanto estiver diante de uma pintura bem composta. Que formato é utilizado? Qual a proporção entre altura e largura? Qual é o objeto central? Onde está situado? Como se relaciona com o formato? Quais são as principais forças direcionais? As secundárias? Como estão distribuídas as nuances de claro e escuro? Onde estão concentrados os pontos escuros? Os pontos claros? Como as bordas da pintura são puxadas para dentro da própria pintura? Responda a essas perguntas a si enquanto estiver olhando uma pintura relativamente simples.

Interessa o procedimento de literalidade comum, arrisco dizer, a quase todas as práticas e poéticas conceituais. A coisa é aquela coisa mesma. Muito embora entre a obra e a obra, entre a coisa e a própria coisa, melhor dizendo, entre o si e o si mesmo, instale-se um tempo performativo do conceito. Este *entre*, este alargamento, é isso também o conceitual. Conceito em estado de *performance*. Essa é uma medida de *performance* que interessa aqui.

Arte conceitual. Ação do conceito.

A arte torna-se inseparável da ação e do pensamento: política. Política que, entretanto, "não está necessariamente no conteúdo, mas nas estratégias e práticas" (FREIRE, 2006, p. 69). Em muitos casos, "O corpo e as ações dos artistas passam a ser esse *locus* privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções" (FREIRE, 2006, p. 13). Em tantos outros, "ações muitas vezes partem do cotidiano, misturam arte e vida, ao ponto em que projeto e registro integrem uma mesma obra" (FREIRE, 2006, p. 28). Desatrelando o artístico do sistema de arte,

[...] os artistas tomam para si a responsabilidade intelectual sobre sua obra, bem como a tarefa de organizar sua exibição, circulação e divulgação, funcionando como verdadeiros laboratórios experimentais de produção compartilhada de arte e crítica (FREIRE, 2006, p. 63).

Em todas estas manobras, a obra é flagrada no seu processo de fazimento e nas prerrogativas que a sustentam como tal. A tentativa é de um cont(r)ato contingencial com o observador. Nasce daí um importante manejo que eu chamaria de performativo da observação. Há uma *performance* no perscrutar-uma-obra de arte. A uma política da representação corresponde uma performatividade da espectação. Novos laços, novos contratos aí se instituem. Ao espiar-sondar-examinar-espreitar, o observador é flagrado e é agora espiado-sondado-examinado-espreitado em todas as prerrogativas que constroem diante de si uma obra de arte. Como já havia argumentado Duchamp, é o espectador que faz a obra.

Já não interessa mais o que é arte, acrescentando mais uma obra a confirmar a narrativa de sua história (da história da arte), mas onde ela está (*in situ*) e em quais condições



ela se dá. Enquanto a arte abstrata era toda forma e essência trans-histórica, a arte conceitual é toda ela contingência e contexto. Não mais novos objetos. Nenhuma "coisa", exceto ações e ideias. Novas estratégias para novos sujeitos. Mutações subjetivas resistem ao assujeitamento.

No lugar da obra, o procedimento; da exposição, a relação; da propriedade, a coparticipação ou o engajamento; do objeto, a objetividade<sup>3</sup> (FRIED, 1998); do autor, a comunidade; da espetação, o performativo da espetação. São estratégias as mais variadas de inserção crítica na realidade cotidiana. Não se trata de atualização de materiais, nem da criação de novos objetos-fetiche. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, as pessoas, as relações, é uma atitude diante do mundo. É o precário como norma, a luta como processo de vida.

A arte se torna então o produto que se estranha como tal. Talvez o produto mais oportuno para fazê-lo. É urgente pensar um produto idêntico ao não produto. A arte é entendida aqui como uma espécie de vingança dos objetos, de volta dos objetos sobre o sujeito, sujeito supostamente já dado, oferecendo-lhe oportunidades também de desconhecer-se como tal. Neste caminho, a arte não poderia furtar-se de estranhar o modo de ser dos (seus) próprios objetos (obras) de arte. Não mais objetos extraordinários, mas coisas, ações, intervenções, estranhas justamente em sua ordinaridade. Um mundo novo pede de nós novos modos de consistir e, como correspondente, outros modos de arte portadores de potência de heterogeneidade, de produção de diferença no ambiente mesmo.

Se a arte conceitual desafia a visualidade da arte visual, a dança conceitual desafia a *dançabilidade*<sup>4</sup> da arte coreográfica. A resposta mais comum? Ah! Isso não é dança. Isso é *performance*.

2007: Marcela Levi<sup>5</sup> nua, calçando sapatos altos e trajando um colar de pérolas no pescoço, carrega uma cabeça de boi empalhada à frente do tronco enquanto circunda silenciosamente, em passos lentos e regulares, a periferia da área de apresentação repetidas vezes na sequência inicial de seu *In-organic*; Denise Stutz<sup>6</sup>, vestindo roupa comum, convida um

3 - Tradução proposta por Reinaldim (2009), professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ), para o termo *objecthood*, conceito central do debate estabelecido por Michael Fried em seu seminal artigo *Art and Objecthood*, originalmente publicado em 1967.

4 - Neologismo que busca interlocução, em língua portuguesa, com o termo *orchestralité* do filósofo francês Michel Bernard (2001), denotando tanto em Bernard quanto aqui a especificidade da dança.

5 - Intérprete-criadora carioca formada na Escola Angel Vianna (Rio de Janeiro, 1996). Participou da Lia Rodrigues Companhia de Danças de 1996 a 2002. Desenvolveu, além de *In-organic*, outros trabalhos solo: *Massa de sentidos* (2004) e *Imagem* (2003). Premiada no Brasil e no exterior, desenvolveu, junto com Flavia Meireles, o espetáculo duo *Em redor do buraco tudo é beira* (2009).

6 - Bailarina fundadora do Grupo Corpo, integrou posteriormente a Lia Rodrigues Companhia de Danças, onde atuou também como assistente de direção. Desde 2003, desenvolve seus trabalhos solo (*DeCor*, 2003; *Absolutamente só*, 2005; *Estudo para impressões*, 2007) apresentando-se no Brasil e no exterior. Em 2008, fez uma releitura dos seus trabalhos anteriores no espetáculo *3 solos em 1 tempo*.

espectador a executar com ela um *pas de deux* imaginário, ele sentado na plateia, ela sentada na cadeira de uma cena nua de acessórios, enquanto descreve meticulosamente cada um dos movimentos que são *dançados* ao som de *Clair de lune* de Debussy (*Absolutamente só*, 2005); Frederico Paredes<sup>7</sup> caminha trajetória retilínea descendo por uma das diagonais do palco italiano do fundo à boca de cena, enquanto descreve o processo colonizatório implicando certa territorialização cultural da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX (*Intervalo*, 2003).

Uma breve vinheta da música da série de TV Mulher Maravilha prepara a chegada dos super-heróis: Gustavo Ciríaco<sup>8</sup> e outros três artistas-em-colaboração<sup>9</sup> anunciam, cada um, uma identidade correspondente no Quarteto Fantástico assumindo as poses características das personagens em um canto de cena qualquer (*Jorge*, 2003); Micheline Torres<sup>10</sup> manipula meticulosamente uma faca e um frango depositado sobre uma mesa frontalmente em relação ao espectador, abrindo-lhe no peito um corte longitudinal que alude a uma vulva para, depois de retirar do animal morto os miúdos separados em saquinhos plásticos, aplicar-lhe um absorvente íntimo e em seguida costurar os dois lábios abertos com agulha e longa linha atada à sua própria calcinha (*Carne*, 2007).

Aqueles que dizem *dança conceitual*, maldizem estas danças como *uma* dança que não dança; *uma* dança que se enamora da *performance*; *uma* dança que discute a dança na sua recusa de dançar; *uma* dança mal dançada; *uma* dança fácil; *uma* dança menor.

Na contraface da captura pela palavra, a mesma palavra-procedimento na contracaptura. Sobreposição e literalidade. A palavra pode. A palavra sempre pode.

O artigo indefinido antecedendo a palavra "dança" pode não pretender reunir a multiplicidade sob o jugo da unidade identitária. A utilização-manifesto de 'danças' no plural pode então ser abandonada por *uma* dança. Inspirado no texto derradeiro de Gilles Deleuze (2002), testamento da inadequação da herança, o artigo indefinido pode dizer de *uma* dança do mesmo modo que o filósofo dizia de *uma* vida: cada dança não particulariza unidade remissível

---

7 - Bailarino e coreógrafo, formado pela Escola (1996) e Faculdade Angel Vianna (2010), fundou com Gustavo Ciríaco a Dupla de Dança Ikswalsinats onde atuou, como coreógrafo e intérprete, de 1995 a 2005. Dançou nas companhias cariocas Marcia Rubin e Atelier de Coreografia entre 1996 e 2000. Desenvolve, desde então, trabalhos solos, coreografa pequenas peças e espetáculos de dança, colabora com outros artistas em seus trabalhos.

8 - Bailarino e coreógrafo, estudou ciência política e formou-se em dança contemporânea na Escola Angel Vianna (1996). Fundou com Frederico Paredes a Dupla de Dança Ikswalsinats, onde atuou como coreógrafo e intérprete, de 1995 a 2005. Desenvolve trabalhos solos e em colaboração com outros artistas brasileiros e estrangeiros, como *Aqui enquanto caminhamos*, com Andrea Sonnberger (2006). Estreou os espetáculos: *Still – sob o estado das coisas* (2007); *Nada. Vamos ver* (2009) e *Eles vão ver* (2010).

9 - Dani Lima, Marcela Levi e Alex Cassal. Flavia Meireles substituiu Dani Lima no 2º elenco.

10 Intérprete-criadora, dançou na Lia Rodrigues Companhia de Danças de 1996 a 2007, onde também atuou como assistente de direção. Realizou trabalhos de colaboração com vários artistas da dança e das artes visuais. Desenvolveu em 2007 o trabalho solo *Carne*, primeira parte do projeto *Meu corpo é minha política*, que foi finalizado, em 2010, com o espetáculo-solo *Eu prometo, isto é político*.

à particularidade mais geral da Dança. Não se trata de uma dança imanente à Dança, mas de uma dança que faz de si uma pura imanência. Do mesmo modo, *uma vida* diz do movimento intensivo da vida como pura imanência (Imanência = vida). *Uma dança*, então, como plano de consistência no qual a vida torna-se imanente a si, não imanente a algo, por exemplo, à dança; um plano de composição no qual a vida emerge em sua qualidade intensiva e intempestiva: imanência pura.

Não mais a Dança, mas *uma vida*.

Imanência, *uma dança*.

Uma pequena torção que a repetição delega e cada um dos termos da detração pode ser lido como elogio. Lembremos sempre (d)a palavra pode. Assim, dizer dança conceitual pode querer dizer:

1. Uma dança que não dança.
2. Uma dança que se enamora da *performance*.
3. Uma dança que discute a dança na sua recusa de dançar.
4. Uma dança mal dançada.
5. Uma dança *menor*.

Uma dança que cede à *dançalidade* da dança somente o tanto sem o que nada haveria.

Uma dança que se recusa a produzir um objeto de dança como produto de uma sintaxe interna à obra composta de seus elementos constituintes, em favor de uma ação potente no mundo.

Uma dança atenta ao contexto.

Uma dança que identifica as garantias já dadas pela espetacularidade teatral como dispositivos de subjetivação/assujeitamento, tanto do artista quanto de quem vê.

Uma dança que literalisticamente se utiliza desses mesmos dispositivos para construir contradispositivos dentro da coisa mesma.

Uma dança que flagra a coisa-dança em seu fazimento e frustra as expectativas a seu respeito em favor de um cont(r)ato intensivo com o espectador.

Uma dança que teatraliza a própria espetação do espetáculo de dança, em favor de um estado de performatividade na observação. Nessas relações "de arte-vida, a consciência do corpo é também experimentada pelo espectador" (FREIRE, 2006, p. 28).

Uma dança que atua criticamente no mundo propondo modos de ativação que abram novos campos de possível em relação às forças repressivas vigentes.

Uma dança que propõe novos modos de habitar, ativando lugares e acionando temporalidades produtoras de heterogeneidade.

Uma dança que se opõe a toda doutrina de dança como apagamento negligente ou esquecido do corpo.

Uma dança que se produz como mostração corporal da desobediência ao impulso (Nietzsche já dizia: obedecer ao impulso   ceder   vulgaridade).

Uma dança que move identidades inacabadas (Identidades inacabadas abrem o corpo e desejam a relaao).

Uma dança na qual o bailarino não é mais a sua dança pois entre o corpo e o (próprio) corpo abriu-se um tempo de *performance*, um tempo de *performance* do conceito.

No lugar do corpo forte, atlético, um corpo em estado de d vida.

Corpo dedicado ao seu z nite.

Sem sombra.

Sem fantasma.

Sem melancolia.

É preciso muito rigor para que o bailarino deixe de dançar.   político isso, pois as determinao es sensoriomotoras de um corpo treinado estão inscritas na carne profunda.

D i muito desfazer-se.

  o corpo-arquivo que resiste como dor.

Na dor do corpo que ali resiste,   a dor do meio (a dança) em seu estado de desaparecimento.

Aquilo que se ausenta elegantemente de si.

Um deslocamento.

Uma falta.

Um vazio.

Uma violência.

Uma impossibilidade.

Uma tristeza.

Uma ausência.

Um desgosto.

Atroz<sup>11</sup>.

Uma misteriosa coisa disse Vera Mantero *featuring* e.e. cummings *featuring* Josephine Baker, em uma das mais belas peças da dança conceitual.

Se dizer *dança conceitual* significa produzir modos de ativaao, de intensificaao da vida, que dança conceitual então o seja. Agora não mais sob o jugo da censura, mas no jogo da cesura – do corte e da cicatriz. Sobretudo no jogo da alegria. Há uma alegria do conceito que não deve ser esquecida se conceito for entendido como meio de

---

11 - Frases vocalizadas repetidamente por Vera Mantero em sua peça de dança *Uma misteriosa coisa, disse e.e. cummings*, de 1995.

[...] sondar o feixe de forças que o presente obtura, fazer saltar as transcendências que nos assediam, acompanhar as linhas de fuga por toda parte em que as pressentimos. Sobre o traçado de um plano de imanência, forjar conceitos que talhem acontecimentos por vir, fazendo nascer novos modos de existência, sem qualquer anseio de totalização (PELBART, 2006, p. 2).

Nesse contexto, ou atendendo a esse convite, o pensamento é uma intensificação. É isso o conceito.

Trata-se aí de um manejo inteligente de algo muito tênue, com procedimentos rigorosos de composição, até conseguir chegar a esse ponto de ambiguidade onde vai permanecer: não é dança, mas também não deixa de ser; permanece no limiar de sua recusa em passar a ser dança e sua correlata incapacidade de já não sê-lo.

Escrevi este texto para tentar ver se me dava a gostar desse termo – dança com conceito – com o qual implico. Talvez eu prefira futuramente, no lugar de uma dança conceitual, uma dança *menor*. Por uma dança menor, do mesmo modo como Deleuze e Guattari (2003) pediam por uma literatura menor. De todo modo, uma escrita menor também aqui, nesse texto lacunar e manifesto, nesse ensaio como forma. Assim me faço cúmplice, em minha ação, da Marcela Levi, do Gustavo Ciriaco, da Denise Stutz, da Dani Lima, da Micheline Torres e de tantos outros.

É com as palavras a minha ação.

Buscar então uma *performance* do texto.

Um tempo de *performance* do conceito também aqui.

Tensão entre a escritura do corpo e o ensaio filosófico.

Objetos que performam o discurso.

O corpo como problema da escrita. O corpo como pergunta da escrita.

Única medida que me cabe na postura política que tomo e que sempre tomei diante da teoria: como constituir uma escrita-corpo? Mesmo correndo o risco, pelos gêneros híbridos que ela enseja, "de desgostar a todos", como sugere Pelbart (1993, p. 11), "pois, na sua textura mais íntima, mesmo quando atreladas a aparatos acadêmicos rigorosos, as experimentações teóricas comportam um quinhão irreduzível de ficção". Seguindo o seu convite: Como tecer um regime de palavras que se pergunte por dentro do texto, do que se trata escrever *em* corpo, sem torná-lo entretanto o objeto da escrita? O corpo não é palavra-chave, do mesmo modo como o corpo não é exemplo. Ele é a própria coisa-corpo que enlaça o problema do corpo-do-texto sobre si.

O corpo performa muito mais do que um exemplo a teorizar numa perspectiva para além da metafísica ocidental. Diria que o texto-em-corpo e o corpo-em-texto surpreendem com

a dimensão de seu alcance. Deixar-me afetar por aquilo que ele *pode* significa deixar o corpo corroer o texto.

Nessa experiência os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual (ADORNO, 2003, p. 29-30).

Aqui, o pensador faz de si mesmo a carne da experiência conceitual.

A civilização ocidental é ótima para perscrutar objetos, mas péssima em entender as relações. Partimos já de um objeto tornado rarefeito para convocar à convivência, ao encontro e à assunção da mutualidade como política. Uma escrita *menor*. Uma dramaturgia do encontro. Trata-se da consciência de estarmos todos aqui, no mesmo lugar, no mesmo tempo; o tempo é o do agora e essa coisa aqui é essa coisa mesma. E qualquer coisa é possível. Fazer aqui um contrato intensivo com o tema. O modo do que fazemos atravessado pela própria coisa que fazemos: dança conceitual.

Precariedade como estado de corpo.

Experimentação.

Estado de experimentação.

Risco e comprometimento.

Permanecer aí.

Insistir.

Corpo inacabado, sempre por fazer, incluindo o outro no processo.

Não mais sujeito, nem objeto. Um *subjétel*, como quer Artaud.

Um devir-corpo, um devir-texto.

Uma estética da existência, um inventar de si.

Corpo-fazenda.

Uma antiobra. Um exercício.

Um nova prática de pensamento não mais *sobre* o corpo, mas *no* corpo.

Táticas de resistência.

O precário como norma, a luta como processo de vida.

O Corpo, ele todo, uma cicatriz.

Por isso, a mancha da queimadura já quase desaparece.

Fica a mutação subjetiva correspondente.

Fica a dor.

O corpo, aquele que não aguenta mais, é aquele que resiste.  
Aquilo que não me mata, só me fortalece.

Dança conceitual, que importa? Isso não importa. Não é mais o feito, mas o tecido que importa. Os modos como foi tecido, o quanto eles preservam da potência de heterogeneidade. E é neste sentido que a po(i)ética se torna então manifestamente política.

A linha de composição é o que sobrou de toda a violência quando esta se tornou desistência; quando ela desistiu.

Sobra somente aquilo sem o que nada haveria.

Rimas que nascem no deserto;

Ações que nascem da deriva;

Movimentos que nascem da derrisão.

Onde nada mais haveria, o que ainda pode haver?

## Body-lecture: conceptual dance

**Abstract** – On the dangers and fallacies surrounding the conceptualization of the body in its po(i)ethical maneuvers. The opening of new fields of possible instead of the enlargement of the strategic field. A discussion on the *danceality* of dance amid its interweaving with performance art. A tour from the visual arts to dance in an inter-media discourse making the object of study, the objecthood of the own text. An essay on the performative dimension of writing, making its concepts the very reason for the conceptual composition. Clues or passwords to the texture of the writing-on-dance as a performance text: a conceptual dance.

**Keywords:** Body. Performance. Dance. Conceptual art. Conceptual dance.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.
- BERNARD, M. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001.
- DELEUZE, G. A imanência: uma vida... *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 10-18, jul./dez. 2002.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka – por uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FREIRE, C. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRIED, M. *Art and objecthood: essays and reviews*. Michigan, Nova York: University of Chicago Press, 1998.

LEPECKI, A. Par le Biais de la Présence: la composition dans l'avant-garde post-bauschienne. *Nouvelles de Danse*, n. 36/37, p. 183-193, Automne – Hiver, 1998.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MEIRELES, C. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PASSERON, R. A poética em questão. *Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 9-15, 2004.

PELBART, P. P. *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PELBART, P. P. A utopia imanente. *Revista CULT*, ed. 108, nov. 2006. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-utopia-imanente/>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

REINALDIM, I. Quem tem medo da confusão entre as artes? *Todas as Musas*, v. 1, n. 1, p. 58-68, jul./dez. 2009.

VALÉRY, P. *Œuvres 1*. Paris: Gallimard, 1957.

WOOD, P. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002