

PRIMO, Rosa. **A dança em Partida: experimentações hápticas do tempo.**
Fortaleza: Universidade Federal do Ceará. UFC; professora adjunta.
Coordenadora dos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança.

RESUMO

O texto aqui apresentado tem como propósito discutir o tempo e a corporeidade dançante a partir do trabalho de videodança *Partida*, de autoria coreográfica de *Ernesto Gadelha* com o realizador em audiovisual *Alexandre Veras*. A dança instala-se diretamente no tempo e *Partida* parece nos levar a uma compreensão imediata do tempo através do corpo do bailarino, que tem em sua movimentação uma certa dimensão paradoxal da imagem, cujas dobras nos levam a uma realidade que se faz através daquela que se desfaz. O tempo decorre. *Partida* parece conter um estado passado que se cobre e se recobre sempre num presente redescoberto – tateia-se o tempo: estende-se num presente que é sensação e movimento ao mesmo tempo.

PALAVRAS-CHAVE: dança: tempo: imagem.

ABSTRACT

This text aims to discuss time and dancing corporeality taking as reference the video dance named *Partida*, directed by the video maker *Alexandre Veras* and choreographed and performed by *Ernesto Gadelha*. Dance installs itself directly in time and *Partida* seems to lead to an immediate understanding of time through the dancer's body, which has in his movement score a certain paradoxical dimension of the image, whose folds lead to a reality that constructs itself through the vanishing of the previous reality. The time elapses. *Partida* seems to contain a past state that covers and recovers itself always in a rediscovered present - time is groped: it extends itself in a present that is sensation and movement at the same time.

KEYWORDS: dance: time: image.

De início, um fio sob o movimento da água. Mais adiante, vários fios oscilam junto ao vento. Somos assim tomados por texturas temporais, que vão de uma *linha* do tempo a um *emaranhado* do tempo. A certa altura, o tempo parece que entra num *fluxo*, para logo abandonar-se numa *massa* de tempo: um corpo de costas, pendurado numa rede, move-se ao andar sobre um rio. Assim, a figura de um *rio* do tempo impõe-se, mas é suspensa ao adentrar num *labirinto* do tempo – não sabemos se o andar é para trás ou para frente. Nessa levada, uma espécie de *círculo* do tempo dá lugar a um *turbilhão*. Daí por diante, as figuras que comandam nossa representação habitual do tempo já não cabem numa *ordem*, mas numa *variação* infinita – nem mesmo numa *forma* do tempo, mas num tempo *informal, plástico*.

Estamos falando do trabalho de vídeodança *Partida*, de autoria coreográfica de *Ernesto Gadelha* com o realizador em audiovisual *Alexandre Veras*. Trata-se de uma obra que possibilita um entendimento do tempo no corpo – trepidamos, oscilamos, desdobramo-nos a cada instante em presente e passado. Suspensa, a imagem de uma rede move-se sem começo nem fim. Ela parece eternizar-se num movimento cujo fluxo agarra-se à terra estando presa ao ar. Sentimos frio. Somos levados pelo vento, pela correnteza do rio... Amanhecemos e anoitecemos. *Partida* parece, assim, ultrapassar os limites da imagem no movimento, trabalhando de maneira minuciosa a relação corpo/câmera/espço do movimento em dança e vídeo.

Segundo Alexandre Veras (2012: 211), se compreendermos as peculiaridades do espaço-tempo na dança e suas peculiaridades no audiovisual, “percebemos todo um campo de investigações onde cada trabalho de vídeo-dança modula um espaço de possibilidades”. Com efeito, a rede, que movimenta-se junto ao intérprete, procede de maneira inteiramente diferente de uma rede qualquer. Alexandre demora-se na textura do tecido da rede-corpo. Sólido e flexível, um emaranhado de fibras, de microfilamentos, formam um conjunto. Contudo, um tal conjunto de enredamento não é de modo algum homogêneo. Liso, ele se opõe ponto por ponto ao espaço do tecido: “é infinito de direito, aberto ou ilimitado em todas as direções; não tem direito nem avesso, nem centro; não estabelece fixos e móveis, mas antes distribui uma variação contínua”. (DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1997: 159).

Esse “espaço de possibilidades”, parece ser, assim, o espaço liso, háptico, de que fala Deleuze, cuja característica primeira é a variação contínua de suas orientações, referências e junções. Esse espaço prolonga igualmente as dimensões *qualitativas* do gesto dançado. Tal espaço é assim não mais objetivo e absoluto. Engendra-se com características *heterogêneas*, *descontínuas* e *qualitativas*. Em outros termos, o espaço torna-se *relativo* ao corpo-dançante. Nesse sentido, o espaço vai pertencer ao movimento dançado. A potência da dança parece, então, adquirir a inversão da concepção comum do movimento de um corpo. Ou seja, não se trata mais de pensar “o corpo que se move no espaço” (concepção das ciências físicas), mas pensar “o corpo criador de espaço”, um corpo que constrói lugares. O movimento cria espaço. O espaço faz parte do “território da dança” do corpo-dançante. O gesto dançado transforma e esculpe o espaço.

O movimento dançado perturba nossas representações comuns de corpo e de espaço, como os vemos habitualmente. Deleuze e Guatarri diferenciam dois tipos de espaço, o liso e o estriado: “enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas”. (1997, p. 185). O espaço liso é, portanto, sobretudo um espaço de forças. É esse espaço, por sua vez, que parece corresponder *a priori* o espaço experimentado pelo corpo-dançante contemporâneo.

No espaço liso, diz Deleuze e Guatarri, “a percepção é feita de sintomas e

avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras...” (Id. Ibid., p. 185). Para o corpo-dançante contemporâneo, o espaço é feito de diferentes lugares que habita, assim como de afetos que reverberam: há, por exemplo, o calor do outro corpo-dançante que está próximo, a luminosidade que vem das janelas, o piso de madeira flexível por todo o solo... São intensidades que formam o espaço liso que o corpo-dançante encontra e integra em seu território corporal – junto às forças que o atravessam e o constituem. O espaço do corpo-dançante contemporâneo se diferencia, assim, de um espaço quadriculado ou estriado por referências métricas e objetivas, ordenado segundo um ponto de vista transcendental. Ele se distingue também de um espaço que seria um suporte abstrato e homogêneo *sobre o qual* ele se deslocaria. O espaço do bailarino é heterogêneo – à medida das diferenças intensivas que o constituem – e ao mesmo tempo contínuo para ele. Nele, se realiza uma viagem *háptica*, ou seja, apóia-se, sobretudo, nas sensações que tem do mundo em seu corpo, o mesmo que está em movimento. É por isso que o espaço liso, como explica Deleuze e Guattari, é um “espaço tátil”, ou antes o “espaço háptico”, por diferença ao espaço óptico”. (Id. Ibid., p. 203). Constituído de sensações provocadas pelo ambiente (tal como a luminosidade, a flexibilidade e resistência da água, o barulho surdo do vento...).

O espaço liso tem, assim, a particularidade de ser “um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas”. (Id. Ibid., 185) – A medida é a extensão objetiva, enquanto que a distância é relativa àquilo que a percorre. Ou ainda, “um espaço de afectos, mais que de propriedades”. (Id. Ibid., 185). É um campo de forças orientadas por aquilo que lhe é sensível. Com efeito, o “sintoma” não existe senão naquilo que o compreende. Um espaço luminoso, frio ou flutuante, existe apenas porque é percebido e criado como tal pelo corpo-dançante que lá se move.

Com efeito, a produção das imagens em *Partida* tece-se na textura evocada pela composição do espaço a partir do intérprete, de sua corporeidade dançante. Nesse processo, abre-se, dilata-se uma seqüência do tempo. Alexandre e Ernesto insistem no fato de que o olhar não se limita a ver. Trata-se de um olhar que interroga e espera respostas. Um olhar descrito por José Gil em *Imagem-nua e as pequenas percepções*. “Um olhar que escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos”. (GIL, José. 1996: 48). Para tanto, constrói-se uma evidência: o aqui e o agora. Contudo, essa construção é possível porque implicada pelo controle do tempo. Ou seja, trabalha-se o passado como condição de passagem dos presentes. A velocidade da passagem do tempo desacelera-se por isso.

Nesse sentido, se *Partida* se dá de início como aparência de uma evidência, é porque tudo parece posto em obra para que possa se efetuar como uma simples constatação dos fatos. O solo é construído com intuito de permitir ao espectador seguir o seu desenrolar. O videodança imprime ao olhar a tranqüilidade de seu ritmo e a certeza de seu andamento. O solo trabalha

orientando o olhar pela designação implícita do que convém olhar: seguindo um funcionamento perceptivo que consiste em operar a seleção do objeto percebido, num campo dado, por contraste (contraste de cor, contraste de ritmos, de dimensões...).

Trata-se de uma obra que designa e impõe ao olhar a observação dos movimentos do intérprete. Simplicidade, brancura, clareza, silêncio e movimento do único intérprete, nada, nenhuma interferência, cria obstáculo à visibilidade e a condução do olhar para o intérprete. Esse procedimento provoca de fato uma focalização no único elemento, ele mesmo em constante mutação, tanto que muito rapidamente o espectador compreende que não há o que esperar, nenhum efeito surpresa aparecerá (nenhuma saída de cena). Todavia, é exatamente aí que encontramos toda a questão de *Partida*. O intérprete está aí para ser visto. Ele aparece muito claramente vestido de sombra num fundo branco. Pode-se dizer portanto que há um domínio rigoroso em relação ao espectador e seus modos perceptivos. O vídeo consiste em despertar uma atenção fina, aguda, ao objeto apresentado. Nenhuma dispersão possível. Mas uma concentração intensa, uma observação atenta.

Se o intérprete se faz objeto de exame é seguidamente pelo caráter de seus trajetos e de suas passagens, descrevendo corpografias retinianas. Cada deslocamento é acompanhada por um olhar que fixa e se desloca seguindo o solista. Um ir e um voltar, como qualquer outro, mas diferente de qualquer um. O solista invade todo o campo do olhar, as relações dimensionais mudam imperceptivelmente dando lugar ao pequeno, ao microscópico, ao detalhe, ao invés de uma varredura de vastas extensões. O solo trabalha as sub-dimensões internas: os gestuais, as modificações mínimas do movimento, do deslocamento de um músculo, tensões da pele. O espectador é, assim, arrastado para a cena, absorvido pelo exame atento.

O cuidado e a precisão desse solo exige, assim, do espectador uma observação particular. O olhar deve detectar no interior da estrutura as ínfimas variações, revisitando características de uma postura ou encadeamento imutável de gestos. A repetição e a lentidão contribuem para uma espécie percepção microscópica – o olhar se demora ao exame de certos aspectos mais sutis. A postura perceptiva do espectador oscila: de observador, é conduzido a discernir, a distinguir, a analisar meticulosamente, a dobrar seu olhar no lento desenrolar de uma ação. Com efeito, a postura perceptiva do espectador vivencia texturas do tempo.

Em *Partida*, no corpo do bailarino, a movimentação contém, assim, uma certa dimensão paradoxal da imagem, nos mostrando uma realidade que se faz através daquela que se desfaz. As imagens nos falam de uma evidência, um estado já vivido, passado. Contudo, um passado, um cotidiano, uma evidência, que se cobre e se recobre sempre num presente redescoberto – tateia-se o tempo: estende-se num presente que é sensação e movimento ao mesmo tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Alexandre Veras. *Kino-coreografias – entre o vídeo e a dança*. In CALDAS, Paulo et al. (Org.). *Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs: vol 5*. São Paulo: Ed 34, 1997.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.