

Reunir 2018

Conexões e Conexões

André Lepecki

Planos de composição

Um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma "unidade". Todo objeto estético envolve em sua construção a ativação de mais de um plano de composição. Alguns dos planos de composição que distinguem a dança teatral como modo de fazer arte são: chão, papel, traço, corpo, movimento, espectro, repetição, diferença, energia, gravidade, gozo e conceito. Cada um desses planos não deixa de ser também um elemento de outros planos. Planos entrecruzam-se, sobrepoem-se, misturam-se, entram em composição uns com os outros, atravessam-se. Por vezes, mesmo, se repelem e se autonomizam. Isso não os impede, contudo, de permanecerem inter-relacionados no metacampo de expressão que os agencia – por exemplo, um metacampo chamado "dança", construído, definido e desmanchado a cada novo e singular obrar, a cada nova peça que se dança.

Em minha fala de abertura, resumindo a argumentação bem mais longa que fiz em *Exhausting Dance: Performance and Politics of Movement* (London/New York: Routledge, 2006), tracei um esboço de como esses planos, entrecruzando-se, atraindo-se e repelindo-se, determinavam linhas e campos de forças para eventuais políticas do movimento na dança experimental contemporânea. Este texto é um resumo dessa fala.

Professor-associado no Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York (NYU) desde 2000. Doutorando pela NYU. Curador, crítico e dramaturgista. Autor de *Exhausting Dance* (2006), organizador das antologias *Of the Presence of the Body* (2004), *The Senses in Performance* (com Sally Banes, 2007) e *Planes of Composition* (com Jenn Joy, 2010). Curador do festival Nomadic New York (2007) e diretor/curador do Festival In Transit (2008 e 2009), de Berlim.

Terceiro plano, ou plano do movimento

A noção de que o movimento é elemento distintivo da dança é relativamente recente. Segundo Mark Franko, "o corpo dançante, enquanto tal, é raramente um tópico nos tratados de dança renascentista. Como diz o historiador de dança Rodonacchi, "... quant aux mouvements, c'est la danse elle-même dont la connaissance semble avoir été la moindre des occupations du danseur"³. O protagonismo do movimento como traço distintivo da dança acontece apenas com a distribuição do sensível modernista, que na dança se dá por volta dos anos 1920-1930, e articulado claramente por John Martin quando, em suas palestras na New School em 1933, proclama que apenas a dança moderna descobre a verdadeira essência da sua arte, que é o movimento. Mas se o movimento, como categoria estética, chega para marcar na dança a sua modernidade, pode-se dizer que o movimento, como vetor de subjetivação da própria modernidade, recoloca a dança no seio das problemáticas políticas que historicamente definem o próprio cerne da modernidade: "a autoignição de um automovimento sem o qual a modernidade não poderia existir"⁴. O primeiro manual de dança em cujo título encontramos estampada a primeira versão da palavra coreografia, *Orchesographie* (1589), tem como protagonistas um padre-juiz que é também mestre de dança e um advogado-matemático que quer aprender a dançar. Nesse livro, os primeiros exercícios são marchas militares. Conjunção teológico-jurídico-científico-masculinista-guerreira que nos lembra como a coreografia surge como verdadeiro aparato de captura burocrático-estatal do dançar. A coreografia, por meio de padres-juizes, advogados-matemáticos e exercícios de guerra, rapta a dança e seu movimento de um plano de expressão participativo-coletivo e os remete para um plano representativo-burocrático (e até estatal). Acima de tudo, cria-se um aparato que é disciplinado, disciplinante e organizador não apenas de movimentos, mas de corpos e subjetividades. Ora, é preciso ter em mente que a modernidade (tal como sua nova arte chamada coreografia) também toma para si o projeto de se fundar ontologicamente numa subjetividade que se vê como essencialmente *automotora*. Não se trata de coincidência, mas de composição mútua de dois planos cuja intersecção determina um vetor de subjetivação: o "ser-para-o-movimento" de que nos fala Peter Sloterdijk em *Eurotaöismus*⁵. Emblema da modernidade, o movimento é sua força aglutinante e centrípeta, força que define e identifica, produz e reproduz o sujeito plenamente integrado na modernidade: aquele que clama para si mesmo a capacidade de se *automover*. Na modernidade, não mais nos movemos graças a vontades obscuras do transcendente, do divino, dos astros ou das energias ocultas. Na modernidade, criamos as condições corporais, afetivas e de subjetividade para vivermos a ilusão de que nos movemos porque queremos – e para onde quisermos. Dai que Sloterdijk veja no automóvel um fenômeno bem maior do que mais uma impressionante conquista tecnológica. Para ele, o automóvel é o evento ontoteológico da modernidade, o aparato de captura que arranca do divino ou do transcendente a soberania sobre o destino de cada um e a coloca sobre o sujeito automovente. O sujeito moderno é aquele que se define como soberano de seu próprio movimento. Simultaneamente dançarino e coreógrafo de seus passos, vai (ou pensa que vai) aonde bem quiser. Nesse ir, ajuda bastante se o chão onde se desloca já foi alisado, de modo que a violência de seu movimento se transforme numa experiência de deslizar relaxante. Ajuda também que a ilusão de *autonomia* (ser legislador de si mesmo) vá de mãos dadas com a ilusão de *automaatridade* (ser locomotor de si mesmo), pois a junção de ambas define o sujeito moderno como o exemplo acabado do idiota: aquele sujeito privado, preocupado com suas próprias preocupações, que, na solidão envidada de seu carro, ou no isolamento de seu

3 FRANKO, Mark. *The dancing body in renaissance choreography*. Birmingham: Summa, 1986. p. 9.

4 SLOTERDIJK, Peter. *La mobilisation infinie*. Paris: Christian Bourgeois, 2000. p. 27.

5 SLOTERDIJK, Peter, op. cit., p. 36.

estúdio, ou na privacidade de sua neurose, pensa que vai para onde quer, em terrenos previamente te (re)calcados para o exercício pleno de seu delírio cinético. As estradas esburacadas, os pneus furados, os intermináveis engarrafamentos, os radiadores fumegantes, os gases nauseabundos, todas as guerras petrolíferas da contemporaneidade – tudo isso o idiota automovente vê como epifenômenos negligenciáveis da vida. O que interessa é mover-se.

Desafio cinético-político para planos de composição na dança contemporânea: o que fazer com o destino do meu movimento? O que fazer com a subjetividade idiota do automovente? Como agenciar movimento e subjetividade de modo que se sala do delírio ontoteológico automobilístico? É óbvio que esse plano do movimento soberano é a "ilusão fundadora" da modernidade, a sua idiotia constitutiva: mesmo fora da estrada, mesmo na suposta segurança do lar, o sujeito se vê como automovente apenas para se descobrir num eterno engarrafamento de seu desejo, numa cumplicidade obscena perante a pilhagem escrota da natureza, num testemunhar passivo de uma violência neocolonial desmedida e sádica – tudo para garantir o combustível que o moverá para o próximo engarrafamento, desde que os topógrafos e suas máquinas aplainantes da história contínuem a trabalhar para que a borraça deslize sem um solavanco sequer. Paroxismo grotesco dessa lógica totalitária do movimento fundador desse ser-para-o-movimento, imagem que expressa como a má consciência aflora do inconsciente político-cinético-colonial de tal modo que tem de se manifestar, sob pena de implosão do sujeito: nas mais engarrafadas metrópoles, os carros SUV tornam-se objeto de desejo VIP e são projetados e propagandeados como veículos de que toda família decente necessita para vencer os mais selvagens terrenos: florestas virgens, desertos inóspitos, tundras eternas, glaciares traiçoeiros. Em caso de qualquer risco de contato com nativos ou outros seres locais, um GPS embutido garante destino certo, coreografado via satélite, enquanto telas de vídeo incrustadas no interior do veículo garantem aos passageiros total impermeabilidade à experiência do movimento como plano positivo para explorações não exploradas de outros corpos e outras naturezas. O idiota automovente acredita ainda que se move na folha de Feuilleit, num espaço em branco ou virgem (delírio do colonizador), acredita que se move por autossuficiência energética (delírio de uma subjetividade solipsista).

Pergunta cinético-política para uma dança contemporânea: quais os movimentos para resgatar o movimento? Como inventar outra via de subjetividade em que não nos encontremos sempre oscilando entre a agitação frenética e a passividade depressiva? Quais os outros modos de explorar criativa e atentamente os espaços cheios do mundo onde uma verdadeira aventura de movimento nos aguarda?

Quarto plano, ou plano da gravidade, ou do tropeço

Frantz Fanon é o fenomenologista de uma política cinética do tropeço. Sua escrita revela as forças hegemônicas e contra-hegemônicas que atravessam os planos de movimento e de chão. Fanon descreve minuciosamente e corporeamente como forças e contraforças se articulam na formação de subjetividades e de experiências da imagem do corpo na colônia, na pós-colônia e na neocolônia. Caminhando por Lyon, Fanon descobre por meio do tropeço que um chão não é só terreno, mas é sempre composto também de atos de fôla. E descobre que todo ato de fala é um corpo a corpo com a linguagem, um embate em que o terreno social se organiza produzindo e reproduzindo corpos (ecos de Deleuze e Guattari levando J. L. Austin para um passeio sem retorno: "a linguagem não serve para comunicar, mas para ser obedecida"). Passeando pela cidade como um bom burguês, jovem médico que era, Fanon escuta uma voz vinda do outro lado da rua: "Mãe, olha o preto!": E de novo, "Mãe, olha o

preto, estou com medo!". As palavras da criança cravam-no como balas, ativam um tremor de terra privado sob os pés de Fanon, de qualquer jeito revelando uma balística da linguagem: "Tiopecei. Estilhei-me. Desde então me movo na horizontal".⁶

Plano de composição para um sujeito movente na colônia globalizada: como resistir e contrair de modo que o movimento seja resgatado de subjetivações burras, colonialistas, racistas, violentas, anti-históricas? Como trazer de novo para a dança o movimento como linha de fuga, experimentação alegre, condição de produção de conceitos e ideias? Por vezes, mais nos vale um ato parado do que uma agitação animada; resistir ao movimento como algo que já vem pré-acelerado pela demanda imperiosa de estarmos em permanente deslocamento voraz no qual o que se afirma é a *presença* de uma intolerável pessoa. Lembrar sempre que há movimento intensivo, que existem micromovimentos a ser dançados, ou operações de agenciamento com outros corpos e movimentos. Devires apessoados, ritmos para outra humanidade. Abraçar o horizontal só por um momento, ou por longos dias, ou para o resto da vida, para ver o que se ganha quando se perde verticalidade e o que se ganha quando se ganha horizontalidade. Em vez de caminhar no chão aplinado pelas violências idiotas, fazer para si mesmo – com seu corpo se movendo no plano que agencia o desejo – seu chão.

Quinto plano, ou plano da coisa

É fácil pensar que, só porque a dança mobiliza corpos, então toda dança sabe necessariamente o que pode e o que move um corpo. Daí a expressão "dança experimental": aquela que se atreve a experimentar o que pode, o que move, o que faz mover um corpo. Os planos de experimentação na dança, quando investidos no problema da composição coreográfica, redescobrem que a corporeidade é sempre imaneente ao plano de consistência da obra-por-vir: cada obra pede um *modo adequado* de corporeidade, de viver, animar, agenciar um corpo; por outro lado, cada corpo e suas singularidades pedem para si uma obra adequada ao modo desse corpo ser. Despega-se, assim, da dança a ideia de que existe um tipo de corpo privilegiado para dançar. (Todo corpo pode dançar, toda dança pode ter qualquer corpo.) Trata-se de uma política de composição atenta a modos de adequação imanescentes e não imposições de regras do "jeito certo" de fazer dança. Despega-se, assim, da dança um modo espetacular de estar presente, de demonstrar presença. Mark Franko nos fala do modo epidéptico da dança renascentista, cujo propósito era mostrar a pessoalidade do executante como sujeito plenamente soberano de sua capacidade virtuosa de se mover: "o propósito final da dança era a exibição da *pessoa* de cada um".⁷ Falta de modéstia da dança, quando se vê capturada pelo aparato cortês-estatal que em breve vai organizá-la como coreografia. Investimento da dança aparelhada ao espetáculo do estado na noção de pessoa como modelo privilegiado de subjetividade. Despegar a dança da pessoalização e seus espetáculos é agenciá-la com outros modos de ser, inclusive modos de devir não orgânicos, nos quais se "transgride a tradição que representava [o humano] enquanto sujeito, pessoa, espectador, ou ator".⁸

6 FANON, Frantz. *Black skin, white masks*. New York: Grove Press, 1967. p. 109.

7 FRANKO, Mark, op. cit., p. 33.

8 PERNIOLA, Mario. *The sex appeal of the inorganic*. New York/London: Continuum, 2000. p. 13.

Plano de composição recente (e crescente) na dança contemporânea é o agenciamento do dançarino com a *coisa* (Ibrahim Quraishi, Thomas Lehmen, Martin Nachbar, La Ribot, Aitana Cordero, João Fiadeiro, Vera Mantero). Experimentar a coisa, ou experimentar um plano de composição coreográfica em que o corpo se liberta de "cadelas de deveres e necessidades" que não são mais do que modos tristes de afetação, e deixar-se "ser coisa em si", porém "sem degradação nem humilhação da humanidade de cada um",⁹ é uma possibilidade de devir recentemente explorada pela dança. A dança vai buscar no corpo a coisa que o corpo sempre foi – amálgama de orgânico e inorgânico, mineral e bicho, cuspe e matéria, opacidade e luminescência, pulso de morte, sem morbidez, mas ensaiando apenas "o movimento horizontal em direção à coisa", que, segundo Perriola, nos levaria para um regime de sexualidade, mas também de entendimento de composição estética, sem verticalizações permanentes entre cumes orgânicos e vales depressivos. A horizontalidade rasteira de Fanon, ou do artista e performer afro-americano William Pope.L em seus "rastejos", esclarecem-se não apenas como resultantes de uma violência incontornável, mas positivamente como vontades de experimentar cineticamente com devires animais e com devir-coisa.

Sexto plano, ou plano de composição do retorno, da repetição, da diferença ou do "re-enactment"

Este plano do retorno define igualmente a dança experimental contemporânea. Mal ou febre de arquivo, dirão uns. Quem sabe? Mas que tal ver esse plano não como maleita mas como potência afirmadora de uma vontade? Mas vontade de quê? De retornar para um não lugar de onde se pode de novo partir. E vontade de quem? Da coisa. Da coisa chamada "obra". A quantidade crescente de *re-enactments* na dança contemporânea nos fala da vontade de obras querendo se "reobrar" numa possibilidade outra daquilo que já foram uma vez. No conceito de *re-enactment* estão contidas as ideias de tradução, recriação, repetição com/ou diferença. Um modo de "transcrição", como queriam os irmãos Campos. Mas no *re-enactment* esta contido também um modo de perturbar e de potencializar duas noções fundamentais para a coreografia: de arquivo e de corpo. O *re-enactment* não recita uma obra passada, não resgata uma dança parada no tempo que já foi. O *re-enactment* atualiza virtuais presentes e concretos da obra que já foi mas que, no entanto, ainda age e por isso ainda é (uma obra é uma "matéria fantasma", seu fim não tem término). Funciona assim: uma obra se agenda a um coreógrafo; nesse agenciamento, atualiza-se uma vontade: a vontade de *ser não aquilo que já foi*, mas tudo aquilo que *não foi e que ainda pode vir a ser* (porém, continuando a ser a mesma obra). Em sua atualização renovada, isto é, no seu *re-enactment*, a obra passa a ser algo que nem o original imaginava ser possível – muito embora o possibilitasse. O *re-enactment* sobrepõe o plano de desejo da obra ao plano da vontade autoral do coreógrafo. Nesse movimento, se redesenham as bordas de ser da obra e se revela todo um sistema de formação e de transformação de seus enunciados. Ora, tal sistema dinâmico de transformação, baseado numa dispersão original e originária, em que a obra já foge de si mesma desde sua origem, Foucault chamou de "arquivo". O arquivo, em Foucault, não é uma gaveta, um prédio, uma instituição – é um sistema dinâmico de "formações e transformações de enunciados" que delimita o nosso estar no mundo.¹⁰ É por isso que o *re-enactment* sempre transforma: porque arquiva. Na dança, o

9 PERNIOLA, Mario, op. cit., p. 38.

10 FOUCAULT, Michel. *The archaeology of knowledge*. New York: Pantheon Books, 1972. p. 130.

re-enactment descobre, além do mais, que é o corpo o modelo privilegiado desse arquivo transformador. Porque o corpo é sempre errante, agenciador, precário, inventivo, desejante, fugitivo de si mesmo e mortal, a dança descobre-o como sendo justamente a dispersão dispersante na origem. Corpo é sempre corpo-arquivo, porque formador e transformador de si mesmo e dos enunciados que o fazem e o delimitam.

Último plano de composição (por motivos de espaço apenas, pois os planos são infindáveis), ou plano do mal-entendido, ou do inventário

Com a exposição desses planos, de modo algum se pretende advogar um modo privilegiado ou único ou hegemônico de fazer dança, nem um modo único ou privilegiado ou hegemônico de pensar dança. Dança é aquilo que ela quiser fazer. É o pensamento sobre dança deve com ela se fazer. Que ambos se façam sempre num plano de consistência mútua – para evitar as idiotias. Eu quis apenas apresentar esses planos para esclarecer eventuais mal-entendidos que ameaçavam, e ainda ameaçam, a recepção e por vezes mesmo a circulação, o apoio e a produção de algumas propostas de dança contemporânea que escapam a ontologizações estetizantes, expectativas teórico-críticas academicistas e hábitos de composição e de dançar que impedem que os fazeres se façam. Cada um que pense e que faça a dança que queira ser feita. Ou desfeita.