

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA

DEONATO FELTZ JÚNIOR

**ENTRE *KRONOS* E *KAIRÓS*: A QUESTÃO DO TEMPO PARA O CORPO QUE
DANÇA A PARTIR DE PAUL VALÈRY E JOSÉ NUNO GIL**

VITÓRIA

2017

DEONATO FELTZ JÚNIOR

**ENTRE *KRONOS* E *KAIRÓS*: A QUESTÃO DO TEMPO PARA O CORPO QUE
DANÇA A PARTIR DE PAUL VALÈRY E JOSÉ NUNO GIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação Física pela Universidade Federal do Espírito Santo

Orientador: Prof Dr. Felipe Quintão de Almeida

VITÓRIA

2017

DEONATO FELTZ JÚNIOR

**ENTRE *KRONOS* E *KAIRÓS*: A QUESTÃO DO TEMPO PARA O CORPO QUE
DANÇA A PARTIR DE PAUL VALÈRY E JOSÉ NUNO GIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação Física pela Universidade Federal do Espírito Santo.

APROVADO EM: ____ de setembro de 2017

BANCA EXAMINADORA

Prof Dr. Felipe Quintão de Almeida (ORIENTADOR)

UFES

Prof Dr. Valter Bracht (AVALIADOR INTERNO)

UFES

Profª Dra. Sandra Soares Della Fonte

IFES

VITÓRIA

2017

DEDICATÓRIA

Ao meu pai e à minha mãe, pelo apoio incondicional.
A todas e todos que acreditam em deuses que dançam..

AGRADECIMENTOS

Ao meu amado pai, por ter me ensinado o valor da vida de uma forma intensa no último ano.

À minha querida mãe, pelo exemplo de garra, determinação e coragem.

Ao meu orientador, Felipe Quintão, pelo extremo carinho e compreensão durante o processo de escrita. Ter você como orientador me facilitou muito levar o mestrado adiante. Gratidão...

A Erick Pinheiro, por suportar a distância e me apoiar em todos os projetos. Eu te amo!

Aos meus queridos amigos Paulo Henrique, Pablo Luz, Alessandro Guimarães por todo apoio, conversas, risadas e socorros prestados quando eu mais precisei.

As minhas meninas do LESEF: Angélica, Alessandra, Soraya, Fernanda, Rosi, Karen....

Vocês são especiais!

A todo pessoal do LESEF pela colaboração na escrita, avaliação do projeto e conversas de corredores que sempre me ajudaram muito.

Aos professores que tive desde a graduação e que me serviram como exemplo de professor que um dia eu ainda sonho em me tornar!

Aos meus orixás que dançam e me ensinaram que a vida é uma eterna dança: Oyá, Oxalá, Oxossi, Logun Edé, Oxum, Exu...

A CAPES, pelo incentivo e financiamento da pesquisa.

Nada de belo é separável da vida. E vida é o que morre!

Paul Valéry

SUMÁRIO

Introdução	7
1 Diálogo com Paul Valéry: notas sobre o tempo e dança	24
1.1 A poesia como criação de temporalidades	25
1.2 Questões relacionadas ao tempo: tédio e duração	29
1.3 Duração e diferença: sobre o estado da dança	38
2 José Gil e o Corpo que dança	42
2.1 Três sentidos de corpo em Gil: corpoinscrição; infralíngua; corpo intensivo	43
2.2 A Dança e o Corpo Paradoxal	52
Considerações Finais.....	63
Referências.....	66

RESUMO

Trata-se de uma pesquisa teórica, de caráter qualitativo. Este trabalho se coloca a tarefa de pensar a dança a partir do conceito proposto pelo filósofo francês Paul Valéry: a dança é, afinal, uma forma de tempo, é a criação de um certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único. Isto é, partindo do conceito de dança proposto por Valéry – a dança como a criação de uma temporalidade distinta da vida prática – pretendemos seguir uma argumentação que nos permita retornar a este conceito tendo-o já elaborado e compreendido. Colocamos como questão as implicações deste conceito para se pensar o corpo. A partir disso, convidamos o filósofo português José Nuno Gil para compor o quadro teórico-conceitual de nosso trabalho para fazer dialogar o pensamento dele com o de Valéry, em especial seu conceito de Corpo Intensivo/Paradoxal. O primeiro capítulo pretende discutir o tema da dança à luz dos conceitos de Valéry. Investigamos as relações estabelecidas entre dança e tempo a partir de conceitos que aparecem nas obras de Valéry, tais como: tédio, duração e poesia. O capítulo dois busca compreender as implicações deste olhar para o corpo a partir da dança. Nele trabalhamos com Gil, buscando compreender de que forma o conceito de corpo paradoxal nos permite ampliar os horizontes acerca da compreensão de corpo. Neste capítulo, trabalhamos junto a Gil com os conceitos de corpoinscrição, infralíngua, corpo intensivo, corpo paradoxal e corpo-sem-órgãos (CsO). Neste caminho, argumenta-se que colocar a dança como uma forma de tempo é lançar o corpo ao devir e, dessa forma, produzir uma nova linguagem.

Introdução

A dança é afinal uma forma de tempo, é a criação de um certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único” (VALÉRY, 2011, p. 8).

Quando eu decido cursar o bacharelado em Educação Física no ano de 2009, eu só saberia alguns anos mais tarde que a minha escolha não se deu ao acaso. Essa escolha falava de uma necessidade muito particular que se manifestava naquele período: eu precisava encontrar meu próprio corpo, de alguma forma descobri-lo. Fazia-se necessário me conectar a minha existência corporal para compreender a própria conjuntura que se instalava para mim naquele momento. Foi no ano de 2009 que eu, definitivamente, entro num processo de rompimento com as crenças religiosas que me foram passadas desde a infância (Cristianismo Pentecostal).¹ Ao absorver o discurso cristão de que o corpo deveria ser reprimido e colocado num lugar desprezível da vida, acabei perdendo não apenas a conexão com meu próprio corpo, mas com a própria vida! Não me interessa problematizar assuntos ligados ao esoterismo envolvido nas manifestações religiosas, apenas desejo situar o leitor para que compreendamos que o nascimento dessa dissertação já se encontrava, de forma embrionária, no próprio processo de rompimento de crenças antigas (e limitantes, na minha avaliação) conjugado ao ingresso na Universidade Federal do Espírito Santo para cursar Educação Física.

Qualquer um que já tenha vivido essas pequenas mortes pode imaginar como foi o processo. Todavia, desde cedo eu percebia que o encerrar de um ciclo iniciava outros e, neste movimento da vida, eu entro no curso de Educação Física e me interesso pelas aulas de dança. Para mim, a dança sempre foi a possibilidade de viver meu corpo, escutá-lo, conhecê-lo. Como bom cristão que fui, absorvi durante anos o discurso que relegava ao corpo uma dimensão muito menor da vida, isto é, não valia a pena se preocupar com os desejos, afetos, pulsões e nada que fosse dessa natureza corporal. Mas com a dança eu aprendi o contrário! Por/com ela eu descobri meu corpo.

¹ O tema da dissertação foge completamente de assuntos ligados às ciências da religião, políticas da religião e manifestações religiosas. Apenas cito minha experiência para que, no processo de justificativa, compreendamos o nascimento desse trabalho. Também estou ciente que existem movimentos dentro do Cristianismo Pentecostal que vão na contracorrente da minha experiência, mas, na época, eu não os conhecia e fui captado por discursos que fizeram de mim quase uma *alma sem corpo*.

Por isso essa dissertação é dedicada a estudar a dança. Sem ela, talvez eu não existisse como eu existo hoje. Minha experiência com a dança se inicia com as aulas de dança afro-brasileira² num verão de 2010. Meu primeiro contato significativo com a dança se deu a partir das aulas de dança afro-brasileira da professora Ariane Meirelles em um núcleo do centro de Vitória/ES chamado FAFI³. O que me despertou naquelas aulas foi o trato pedagógico com que Ariane ministrava suas aulas. Para ela, dançar era, em suas palavras, libertar a potência do corpo. Para ela, não importava se os alunos faziam os movimentos com a plasticidade exigida em competições de dança, mas, antes, o objetivo dela era descobrir até onde você pode viver o seu próprio corpo a partir de experiências estéticas e culturais. Isso, na época, foi importantíssimo para que eu viesse a compreender o corpo e a dança como hoje eu compreendo.

Após isso segui com as aulas de dança previstas na grade do curso. Neste momento tive meu primeiro contato com danças clássicas, de salão e culturais sob a orientação da professora Roseli Campos. A partir desse momento pude teorizar acerca dessa manifestação da cultura que chamamos de dança e, em diálogos que tive com a professora Roseli, estruturamos um grupo de monitores pensado para instrumentalizar os alunos do curso para ampliar o repertório de movimentos e capacitá-los a dar aulas de dança. O FORDAN (Formação em Dança) nasce então no ano de 2012 e eu me torno um dos monitores responsáveis pelas aulas de dança. O grupo também se reunia quinzenalmente para discutir experiências e teorias no objetivo de ampliar nosso olhar.

Posteriormente, eu sou aceito como bolsista de uma escola de dança para estudar ballet contemporâneo e me dedico a pensar/estudar/viver a dança a partir dessa manifestação. O meu envolvimento com a dança contemporânea também me levou a participar de grupos de dança para compor espetáculos e cenas de dança. Tive contato com a Cia Homem de Dança, sob a supervisão do coreógrafo Elídio Pereira, e com o Coletivo *Korpus Kardia*, sob a supervisão da coreógrafa Aline Moreira. Assim, o repertório que adquiri durante os anos de estudo e prática da dança tem referências múltiplas devido ao interesse que manifesto na dança em sua multiplicidade de aparições na cultura.

² A dança afro-brasileira tem inspiração nos movimentos da cultura dos povos que foram trazidos do continente africano para o Brasil na época da escravidão. A movimentação se dá tanto a partir da denúncia dos abusos que o povo negro sofria quanto a partir da religiosidade que esse povo trouxe consigo. É comum aprendermos a movimentação dos Orixás e do trabalho forçado que o povo negro era submetido cotidianamente. Por excelência, a dança afro-brasileira é uma manifestação cultural de resistência.

³ A FAFI é uma escola municipal de Vitória dedicada ao ensino de teatro e dança desde 1992. Para mais informações sobre a escola, acesse: <http://www.vitoria.es.gov.br/cidade/fafi>

O caminho que me leva a dançar está embrenhado da necessidade que eu trago de conhecer e habitar meu próprio corpo. Mas não habitá-lo em sua desgraça (GIL, 2001), isto é, naquilo que de mais sedimentado existe nos códigos da cultura, mas habitá-lo pela minha própria experimentação, buscando chegar ao interior do corpo – conceito elaborado por Gil (2001) que não tem relação com uma perspectiva dicotômica que opõe consciência/corpo, interior/exterior. Explicaremos como é possível chegar ao interior do corpo ao longo do trabalho. Mas aprendi que, antes de tudo, “[...] o bailarino deve fazer silêncio no seu corpo. Deve suspender nele todo movimento concreto, sensorial, carnal, a fim de criar o máximo de intensidade de um outro movimento, na origem da mais vasta possibilidade de criação de formas” (GIL, 2004, p. 16). Esta atitude de fazer calar o corpo para, a partir do silêncio e do vazio, poder compreendê-lo e habitá-lo me foi cara nesses primeiros anos de contato com a dança. O que percebi foi que esse silêncio e esse vazio – condições essenciais para todo bailarino que queira habitar o corpo – me permitia uma maior conexão com uma forma de energia corporal, energia que Gil (2004) chama de não-codificada, e me preparava para o escoamento das intensidades que meu corpo produzia.

O começo deste trabalho pretende ser, também, o seu fim. Isto é, partindo do conceito de dança proposto por Valéry (2011) – a dança como a criação de uma temporalidade distinta da vida prática – pretendemos seguir uma argumentação que nos permita retornar a este conceito tendo-o já elaborado e compreendido. Neste sentido, nossa porta de entrada torna-se nossa porta de saída, nossa linha de partida torna-se a linha de chegada. Um trabalho assim nos lembra da figura de um círculo, pois não importa de que ponto você decida entrar nele, em algum momento você volta a este mesmo ponto. Logo, pretendemos elaborar esse conceito de dança como uma forma de tempo, discutindo as implicações desse conceito para se pensar tanto a dança quanto o corpo. A argumentação gira em torno da questão do tempo e, como veremos, essa é uma questão tão instigante quanto atual.

A questão do Tempo é colocada no pensamento da história da filosofia como uma questão de difícil resposta. Santo Agostinho, nas suas Confissões, coloca a questão O que é o Tempo? e se espanta quando se dá conta de que, mesmo convivendo com o tempo e sabendo o que o tempo é, ele não conseguia explicar e responder a esta pergunta. “Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo?” (Sto AGOSTINHO, 2004, p. 322). A preocupação de Sto Agostinho com a questão do tempo se dá sob o aspecto psicológico, isto é, para ele importa a forma como nós o apreendemos. Assim, para Sto Agostinho, o tempo

não seria uma entidade extrafísica ou natural, mas produto da percepção da consciência humana.

Ao visitarmos o pensamento antigo, vemos que a mitologia grega nos apresenta a questão do Tempo na forma de mitos. Estes mitos nos parecem fecundos em analogias para pensarmos as questões que estamos a colocar neste trabalho. Trata-se de *Kronos e Kairós*.

Estes dois mitos nos falam de dois caminhos de compreensão da temporalidade que constituem o humano:

1) *Kronos* era um dos primeiros Titãs, a segunda geração que governou a criação, relacionado à agricultura e ao Tempo. Filho de Urano e Gaia, *Kronos* é retratado como um ser violento e cruel que devora seus próprios filhos. Esse comportamento nos fala de uma forma de tempo destrutiva, um tempo destruidor para a própria criação. É o tempo que conhecemos na vida cotidiana, dividido em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos. É o tempo que segue a lógica da contabilização, da mensuração, quantificação. É o tempo comum que compartilhamos nas vivências sociais práticas. É previsível. É o tempo que não poupa ninguém, que nos arrasta para dentro de si e que nos consome. Viver o tempo no domínio de *Kronos* é viver o tempo a partir da lógica do controle.

2) Há também *Kairós*, filho mais jovem de Zeus e Tique, representado por um jovem atlético nu, alado, e que tinha como principal característica a velocidade vertiginosa com que transitava pelo mundo aleatoriamente. Assim, tornava-se impossível agendar um encontro com *Kairós*, pois seus caminhos se faziam ao acaso. Algumas narrativas sobre *Kairós* o colocam com apenas um cacho de cabelos na testa e, dessa forma, a única maneira de agarrá-lo e segui-lo seria segurando-o por este topete. Ao contrário de *Kronos*, *Kairós* nos fala de um tempo que é “[...] irredutível e transcorre de uma forma relativa à presentificação de cada um que o percebe e o vivencia” (MARTINS *et al.*, 2012, p. 220). É a experiência do momento oportuno, é a presentificação do eterno. É uma categoria de tempo “[...] não racional, qualificável, pessoal, previsível e mutável, que não pode ser compartilhado com o outro, que mesmo sendo enunciado só pode ser entendido plenamente por aquele que o vive” (MARTINS *et at.*, 2012, p. 220). *Kairós* era visto na inteligência da deusa Atena, no amor do deus Eros, e até no vinho do deus Dionísio. Ele não tem relação com o passado ou com o futuro: ele é a encarnação da oportunidade no momento presente! É o instante em que se consegue afastar o caos e abraçar a vida. Também é relacionado com as encruzilhadas a que chegamos e, dessa forma, é uma deidade que nos fala das decisões que tomamos em tempos oportunos de seguir nossos caminhos. *Kairós* apresenta-se como uma porta que se abre

repentinamente em um dado contexto e anuncia as possibilidades de criação e de caminhos em determinado tempo.

O primeiro nos diz de um tempo que destrói aquilo que gera uma possibilidade de criação e invenção do novo, *Kronos* precisa devorar para se manter eterno. Esse tempo homogêneo que chamamos cronológico é o tempo que nos obriga a abrir mão da duração, do acontecimento. Nele somos obrigados a ceder aos imperativos de nossas necessidades e as sugestões da vida prática. No domínio de *Kronos* não há espaço para o diálogo, para a novidade, para a criação. Nele vemos uma repetição de padrões impostos e que se repetem incansavelmente. É este o tempo que compartilhamos na vida comum ao trabalharmos oito horas por dia, ao esperarmos a hora certa que a condução virá nos pegar, ao vigiarmos o relógio para não chegarmos atrasados no trabalho depois do almoço. *Kronos* é, por excelência, o tempo do controle e dominação da vida.

Já o segundo nos fala de um tempo que gera vida para as possibilidades de criação que se manifestam, *Kairós* não precisa devorar para se manter eterno, pois sua eternidade está na duração que força o momento oportuno a se presentificar. É no domínio de *Kairós* que somos arrebatados pelo sentido do corpo e impelidos a viver o momento da criação. Até aqui, espero que o leitor esteja percebendo que a dissertação não se trata de uma Ode à destruição de *Kronos*, dada a sua importância na vida cotidiana e social. Trata-se, antes, de uma tentativa de apontar um outro caminho que fomente o processo criativo da própria vida e do corpo. Logo, ao apresentarmos os mitos de *Kronos* e *Kairós* neste trabalho, pretendemos ilustrar através desses símbolos milenares algumas compreensões acerca do tempo. Não nos interessa, neste trabalho, divagar em esoterismos e misticismos relacionados a essas crenças, mas, antes, compreender estes mitos como ilustrações do acontecimento do tempo na vida. Dito isso, talvez o leitor esteja se perguntando: qual a relação que se estabelece entre o objetivo deste trabalho sobre a dança e a mitologia grega?

Bom, pretendemos argumentar, ao longo do texto, que a dança tal como Valéry (1996; 2003; 2005; 2011) e Gil (2001; 2004) compreenderam e teorizaram, inaugura uma temporalidade pautada naquilo que compreendemos como o domínio de *Kairós*. Isto é, a dança, de alguma forma, seria uma linguagem que nasce do próprio corpo e abre esse corpo para um encontro com outros modos de existir. E essa nova linguagem que a dança inaugura a partir do corpo encontra sua possibilidade de existir a partir da temporalidade instaurada no domínio de *Kairós*, ou seja, um tempo que é afetuoso com a criação e com a potência criativa do próprio corpo. Neste sentido, a dança pode ser vista como uma passagem do domínio de

Kronos para o domínio de *Kairós*, da objetificação do tempo para a potência do tempo. Do tempo linear ao tempo circular.

Assim, tendo na mitologia grega a nossa porta de entrada para começar a explorar o tema do tempo, pretendemos fazer um breve recuo histórico para verificarmos, também, como o tema da dança foi percebido na história da filosofia. Ora, fazemos isso no intuito de começarmos a delimitação de nosso objeto. Na sequência do trabalho seguiremos brevemente pela história da filosofia na intenção de verificar como alguns nomes da filosofia trataram o tema da dança e de que forma esse trato se deu. Ao fazer isso, pretendemos também já justificar a nossa escolha pelos filósofos que irão dialogar conosco durante todo o trabalho, Paul Valéry (1996; 2003; 2005; 2011) e José Gil (2001; 2004), dado o envolvimento deles com a temática e a forma como o trabalho deles trata conceitualmente a dança. Para estes filósofos, a dança se configura para além de uma manifestação cultural que insere no corpo os signos da cultura. Para eles, a dança é, antes de tudo, um caminho para o próprio corpo!

É possível identificar a presença da dança em quase todos os momentos históricos da humanidade e, mesmo diante da constatação de que a dança seria objeto de admiração em diversas culturas, tempos e espaços, é possível perceber que nem todos os filósofos e tradições filosóficas deram à dança um estatuto de dignidade (FEITOSA, 2001). Para alguns filósofos, a dança parece não ser um objeto digno de reflexão e atenção. Vemos em Merleau-Ponty um interesse pelo trabalho do pintor Cézanne, em Benjamin fica claro o seu apreço pela poesia de Charles Baudelaire e em Adorno percebemos um interesse primordial pela música. Assim, quando vão em busca de imagens para seus pensamentos, parece que os filósofos preferem a pintura, a música e a poesia. Tal preferência não me parece ser casual ou ingênua, mas, antes, parece estar fundamentada numa célebre oposição que marca a história do pensamento ocidental: Corpo X Alma! Quando olhamos para a história da filosofia percebemos que os domínios habitados pelo corpo são colocados em instâncias inferiores aos domínios habitados pela substância que o comanda (alma, pensamento, razão, etc.). Dessa forma de pensamento resulta uma consequência severa para o campo da arte, pois, se tomarmos como referência esse modelo de produzir conhecimento, colocaremos em xeque o conhecimento que pode ser produzido por outras vias através da arte. Isto é, todo conhecimento oriundo do corpo pela via dos afetos, pulsões e desejos seria considerado uma forma de conhecer menor, simples, errônea.

Encontramos em Platão o primeiro esforço teórico de fundamentar a oposição entre corpo e alma. Na antítese e no antagonismo estabelecidos nessa distinção interessa, de fato, a

realidade do mundo das ideias, isto é, uma certa teoria das ideias que coloca a alma que se automovimenta por si mesma a partir de seu próprio interior. A alma, substância imaterial e imortal, seria o princípio de todo movimento. Já o corpo deveria ser submetido à vontade da alma, sendo conferido a ele um lugar de obediência e servidão. Sendo material e mortal, o corpo encerraria a alma numa espécie de prisão, num cárcere que seria também seu próprio túmulo (CARDIN, 2009). Para Costa (2014, p. 13), “[...] o ideal de emancipação humana ocorre por meio da razão, da consciência desencarnada. Neste sentido, o sujeito é sempre razão, configurando o corpo, desta forma, como servente do intelecto”. Este ideal de emancipação pela via da razão/intelecto não nos surpreende, pois está pautado na concepção de que o corpo seria incapaz de produzir um conhecimento digno de ser valorizado nesta luta.

É exatamente contra essa ideia de razão desencarnada que nos colocamos neste trabalho. A razão desencarnada compreende o intelecto como uma instância dissociada do corpo, isto é, o corpo seria incapaz (neste raciocínio) de produzir conhecimento a partir de sua substância. Se acreditarmos nessa afirmação, veremos que o ideal de emancipação humana – sujeito autônomo e livre – não considera que o corpo tem um papel fundamental nesta luta. Obviamente, nosso objetivo não é discorrer acerca do tema da emancipação pela via do corpo ou da dança, apenas queremos nos posicionar contra este argumento que renega a dimensão corpórea da vida e de suas lutas. Nosso trabalho quer corroborar com as afirmações de Gil (2004, p. 29), pois para ele a partir do gesto dançado e do envolvimento íntimo que se estabelece com o corpo a partir da dança “[...] é a própria noção de sujeito (ou de corpo-sujeito) que tende a desaparecer”. Nosso autor argumenta que o envolvimento do corpo com a dança seria um potencial produtor de conhecimento por vias outras da existência.

Essa maneira de compreender a dinâmica da vida humana é usual e corriqueira, mesmo ainda hoje. Podemos encontrar ressonâncias dessa forma de pensamento em filósofos como Aristóteles, Descartes e Kant (guardando as diferenças substanciais de seus pensamentos). Assim, quando olhamos para as imagens que os filósofos escolhem para elucidar seus pensamentos e constatamos que a dança – este lugar intempestivo que o corpo pode habitar – não figura entre as predileções destes, parece-nos que não é conferida à dança a mesma dignidade de figurar entre os pensamentos por pertencer à esfera do sensível, do carnal, do corpo. Mas olhando atentamente para a história da filosofia encontramos alguns nomes que conferiram ao corpo um outro estatuto de dignidade. Falo de Nietzsche ao assumir o corpo como a grande razão em contraponto a uma razão mecânica cientificista, de Merleau-Ponty ao ampliar a noção de corpo dizendo que ele seria a primeira linguagem, isto é, a

origem de toda nossa capacidade de produzir e pensar a própria linguagem. Entre tantos outros nomes da história da filosofia que também assumiram um compromisso com o corpo.

E assim, ao adentrarmos o campo de produção acadêmica na contemporaneidade, também encontramos trabalhos interessantes que apontam direções outras no trato com o corpo e, conseqüentemente, com a dança. Nosso diálogo com a literatura contemporânea sobre o tema da dança usou um marcador de busca que utilizava o critério de seleção a partir do referencial teórico que os(as) autores(as) trabalharam. Ou seja, buscamos na literatura trabalhos que se valeram dos mesmos autores que estamos dialogando nesta dissertação, isto é, Paul Valéry e José Gil. Nossa opção em buscar trabalhos que conceitualmente se aproximam do nosso não se deu na tentativa de fugir da crítica de correntes de pensamentos que divergem do nosso, mas, sobretudo, nosso intuito foi o de fomentar esses trabalhos na dissertação para promover maior estrutura e diálogo com aquilo que estamos defendendo. Neste sentido, o nosso olhar se dirigiu a trabalhos que, de alguma forma, reforçavam nosso argumento e corroboravam com aquilo que estamos a construir aqui.

Assim chegamos ao trabalho de Lacince e Nobrégua (2010, p. 256) que trata da experiência em criação artística em dança a partir do relato de três coreógrafos conhecidos internacionalmente: Mathilde Monnier, Philippe Decouflé, Juleen Hamilton. Esses três importantes coreógrafos atuais foram convidados a falar sobre suas experiências tendo em vista a questão do engajamento corporal no processo de criação artística e o próprio risco inerente ao processo coreográfico. “O risco refere-se ao engajamento do corpo na ação por meio do investimento na sensorialidade e na busca pelo inusitado no movimento, capaz de criar novas gestualidades para a dança” (*ibidem*). Para as autoras, o que importa na dança pode ser descrito pelo quiasma corpo e mundo, onde as carnes dos coreógrafos e bailarinos irão abrir possibilidades outras de se pensar os limites e potências do próprio conhecimento corporal. Neste sentido, o investimento na sensorialidade e na ação pautada na liberdade do corpo que dança seria uma porta de entrada para pensarmos a questão do nascimento da novidade, isto é, gestualidades que gozam e fazem o corpo gozar na produção da liberdade do corpo.

Martins (2010, p. 105) também se ocupou em pensar o movimento e a dança na articulação entre o trabalho de um pintor argentino chamado Carybé sobre a dança de um bailarino russo chamado Nureyev. Ao nos depararmos com o trabalho de Carybé percebemos que ele não busca retratar as curvas e formas perfeitas de Nureyev como os representacionistas fariam. Ao contrário, o que se busca é “[...] dar expressão a um corpo

intensivo que dança” (*ibidem*). Este corpo intensivo que Martins (2010) fala é marcado pelo devir! Tanto o conceito de corpo intensivo quanto o conceito de devir serão trabalhados ao longo deste trabalho. Apenas para situar o leitor, podemos dizer que o corpo intensivo seria a dimensão do corpo que escaparia das tentativas de ser codificada pela linguagem, isto é, um corpo que estaria aberto ao devir: a dimensão virtual da realidade onde se concentram os caminhos por onde o corpo poderia fugir da codificação e estratificação, comportando-se como intensivo. Aqui vemos, corroborando com nossas impressões, um corpo marcado pelo encontro com *Kairós*, isto é, um corpo que ascendeu a uma dimensão do tempo que necessita criar para si uma nova linguagem, um novo caminho, uma nova forma de ser e perceber o mundo. Desenvolvemos isso melhor ao longo da dissertação, especialmente no segundo capítulo.

Não existe ser-bailarino, mas tornar-se bailarino constantemente no processo de criação em dança. Essa é uma tônica que consideramos relevante para pensar este trabalho, isto é, pensar a ideia de ser-bailarino acabaria por nos colocar em concordância com o pensamento platônico de que existe uma essência do bailarino, ou, antes, uma condição permanente para que este bailarino exista. O que estamos defendendo, e pretendemos argumentar ao longo da dissertação, seria justamente que o bailarino está em constante movimento de vir a ser a partir do envolvimento de seu próprio corpo com a dança, ou seja, é no próprio ato da performance que o corpo que dança se diferencia de si mesmo para vir a ser bailarino e, neste sentido, sua substância torna-se puro tempo dado o envolvimento íntimo com aquilo que denominamos de domínio de *Kairós*.

Moehlecke e Fonseca (2005) caminharam numa direção que se aproxima com os interesses de nosso trabalho. As autoras, a partir do pensamento de Gilles Deleuze e Friedrich Nietzsche, buscaram compreender o corpo que dança em sua relação com o tempo. Para elas, temporalizar o corpo que dança é “[...] relançá-lo ao acontecimento, ao devir imperceptível e às pequenas percepções” (MOEHLECKE; FONSECA, 2005, p. 45). Fala-se de um corpo que dança habitando uma outra temporalidade de vida, um outro tempo não marcado pelo “[...] escoamento linear das horas, do minutos e tampouco se deixa capturar pela lógica da aceleração e do imediatismo” (*idem*, p. 46), ou seja, um tempo em que é possível existir não se prendendo às limitações impostas sobre os corpos. Neste sentido, “A dança se torna, então, um meio de entrar em outro mundo, no mundo do outro. Torna-se outramento, diferenciação” (*idem*, p. 48). Essas reflexões são caras a este trabalho, de forma que nos permitem já começar a compreender os caminhos que pretendemos seguir adiante.

Em nosso diálogo com a produção acadêmica, encontramos uma crítica à forma de se fazer trabalhos acadêmicos sobre a dança, no sentido de que a produção filosófico-acadêmica sobre a dança, em grande parte, acaba incorrendo em um tratamento abstrato sobre o objeto, isto é, nos textos que a ela são dedicados não encontramos menção às obras de dança (POUILLAUDE, 2012). Para Pouillaude (2012, p. 109), a dança seria uma ausência de obra⁴ e isto deveria ser visto a partir de um duplo aspecto: “Isso indica quão vazio é o não-saber do filósofo sobre as produções coreográficas reais”, ou seja, a insistência do discurso filosófico em não abordar obras de dança aponta para este lugar onde o que importa é o pensamento sobre a dança e não a dança como obra em si mesma; entretanto, conforme continua argumentando Pouillaude (2012, p. 109), a ausência de obra toca outra questão, “[...] ela designa uma fragilidade própria da dança no que concerne a sua capacidade de produzir objetos perenes e sua dependência específica em relação à *performance* e ao evento espetacular”. A falta de um objeto material que possa durar na dança a faz aparecer como um estado particular, onde a obra propriamente dita só pode existir enquanto a capacidade corporal de quem a sustenta não se esvaia.

As considerações de Pouillaude (2012) me fazem lembrar um poema do Manoel de Barros que também expressa uma certa preocupação com a forma como lidamos com a linguagem e com a produção de sentidos a partir dela.

O rio que fazia uma volta
Atrás da nossa casa
Era a imagem de um vidro mole...
Passou um homem e disse:
Essa volta que o rio faz
Se chama enseada...
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
Que fazia uma volta atrás da nossa casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem...
(BARROS, MANOEL)⁵

A preocupação expressa nesse poema é também uma preocupação que temos com esse trabalho, isto é, tentaremos evitar uma simples produção discursiva de algo que deveria ser

⁴ Ausência de obra se refere ao fato da dança ser entendida neste trabalho como um estado inventado e possibilitado, especialmente, pela *performance*. Assim, a ausência de um objeto material que possa fazer com que esta *performance* seja acessada a qualquer momento designa isto que chamamos de ausência de obra, isto é, a dança como um evento particular e efêmero que só se sustenta enquanto houver um corpo disposto a sustentar este estado. No trabalho de Pouillaude (2012) este termo também designa a ausência de referências às obras de dança específicas e ao pouco interesse no trabalho de coreógrafos e bailarinos.

⁵ Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frase/NTMwMjgy/>. Acesso em 04/07/2016.

experimentado e vivido, em suma, algo que parece ser intraduzível (transposto) para o campo da linguagem. Assumimos que um trabalho acadêmico que se coloca a tarefa de pensar a dança num plano abstrato pode recair sobre um empobrecimento discursivo, assumindo que a linguagem pode tornar turva a visão que temos das experiências que conseguimos apreender do mundo. Assumimos que o nome pode empobrecer a imagem. Assumimos que um discurso pode não dar conta da dança! Apesar disso, vamos insistir numa produção discursiva sobre a dança por acreditarmos que é possível pensar a produção de um discurso que não empobreça, mas, antes, potencialize as compreensões que podemos ter acerca do dançar. “Ao tomar uma posição específica, todo escritor privilegia um lugar do qual fala” (PUCHEU, 2001, p. 10). Estes lugares que escolhemos ao falar são dotados de fluxos de sentidos, logo cada discurso efetiva uma leitura limitada sobre cada fenômeno, ao passo que também se desdobra noutros fluxos de sentidos.

Aquele poema de Manoel de Barros afirma que o nome pode empobrecer a imagem, caso o nome (palavra, discurso) tente retirar da imagem aquilo que seria sua maior força: uma certa escuridão. Em uma das entrevistas que Manoel de Barros concedeu, ele afirma que tem medo de fazer análises, pois elas seriam as responsáveis por enfraquecer o sentido das obras de arte. Obviamente, Manoel de Barros estava falando acerca de poesia, mas podemos transpor sua fala para as manifestações artísticas em geral, pois, via de regra, estas manifestações produzem conhecimento por vias outras, escapando de esquemas conceituais e mecânicos que nossa forma científica insiste em assumir como sendo a forma de conhecimento verdadeira e maior. Nas palavras de Manoel de Barros (1990, p. 260), “Poesia está sempre no escuro regaço das fontes. Sofro medo de análise. Ela enfraquece a escuridão das fontes; [...] A grande poesia há de passar virgem por todos os seus estupradores”. Talvez possamos chamar os críticos de arte e todos aqueles que insistem em produzir discursos puramente conceituais acerca dela de estupradores. Apesar disso, é preciso reconhecer que o humano é o único ser capaz de, a partir da escuridão, criar sentidos e, simultaneamente, o único ente que tem acesso à criação pelas palavras.

Daí Valéry constantemente refletir que ‘não se pode resumir um poema como se resume... um universo’. Resumir uma tese é reter-lhe o essencial. Resumir, ou substituir por um esquema, uma obra de arte é retirar-lhe o essencial. Vê-se o quanto essa circunstância (se se compreender o seu alcance) torna ilusória a análise do esteta. [...] nenhum elemento poderia ser colocado ou retirado sem que com isso se prejudicasse a sua própria força: tudo nele (*o poema*) é importante. Não há detalhes na construção poética. A

poesia, como sonha Mallarmé, aspira a eliminar o acaso... Tudo nela aspira a ser necessário (BRUTUS, 2008, p. 138-139, *grifo nosso*).

Pensando no nosso objeto – a dança –, podemos dizer que tentar analisá-lo sob a ótica racionalista seria enfraquecer aquilo que deveríamos resguardar para que – nas palavras de Manoel de Barros – se mantivesse virgem. Isto é, podemos caminhar numa tentativa de desesclarecer a própria escuridão que a funda e mantém sua potência maior, provocando, dessa forma, um deslocamento de sua própria origem. Em um dos comentários que Gil (2001, p. 231) faz acerca das obras de Valéry, ele nos com que ele “[...] parece dizer: os movimentos dançados fazem-nos captar um sentido que nenhum discurso simplesmente conceitual poderia pensar” (GIL, 2001, p. 231). Em outras palavras, o corpo que dança insiste em resistir à gramática usual que empregamos no cotidiano para nomear e classificar o mundo. Parece que o corpo que dança estaria sempre, de alguma forma, se reinventando para escapar de nossas tentativas de fazer com que ele faça algum sentido ou diga alguma coisa, isto é, que ele tenha o seu lugar no mundo da representação da linguagem. De alguma forma, seria esse o principal incômodo que o corpo que dança desperta: ele não diz e não quer dizer nada (pelo menos não a partir da lógica gramatical do pensamento que se sobrepuja ao corpo). Daí essas tentativas de fazer com o que o corpo que dança faça algum sentido serem costumeiramente frustradas! Ele não quer falar, ele não quer dizer... O corpo quer apenas dançar!

Conforme a assertiva de Gil (2001), a tentativa discursiva de captar os sentidos que a dança pode fazer surgir é como tentar agarrar fumaça com as mãos, isto é, precisamos lidar com uma contradição (ou paradoxo): tentar se aproximar daquilo que sempre escapa. Um dos problemas que enfrentamos ao produzir um trabalho acadêmico sobre manifestações artísticas em geral (dança, teatro, poesia, literatura) é o esquartejamento das obras “[...] em conceitos já conhecidos e gastos, tornando estéril o que era vitalizado” (PUCHEU, 2001, p. 7).

Mistérios sem mistérios, os poemas se tornam os discursos, os contextos nos quais as palavras poderiam adquirir e adquirem a maior e mais inusitada variação semântica possível: os poemas se tornam os contextos nos quais, em teoria, tudo o que for possível fazer com as palavras será feito. Os poemas se tornam, assim, o devir da própria linguagem: a sua potência em ato (BRUTUS, 2008, p. 144).

Seria possível estender isso às nossas tentativas de pensar a dança? Seria possível pensar, numa tentativa de transpor essas ideias para pensar o nosso objeto, na dança como

esse caminho onde tudo que for possível de se fazer com o corpo será feito – acima de tudo: potencializado? É possível pensar que a dança se torna o devir do próprio corpo: sua potência em ato?

A potência se refere à realidade intensiva do corpo, isto é, ao plano virtual que comporta a capacidade de fabricar – novos – movimentos (CORREIA, 2017). Neste caminho, pensar a passagem da potência (realidade intensiva) ao ato (realidade atual-objetiva) significa pensar a própria potência do movimento, onde o próprio movimento não deveria pressupor padrões pré-existentes. Assim, percebemos a dança como um caminho que, para além de propiciar a apropriação de formas predefinidas de movimentos, pode situar o corpo numa outra relação com o movimento, isto é, abrir o corpo para a novidade de criação.

Nossa argumentação caminha tendo como direção as seguintes perguntas:

1 – O que significa colocar a dança como uma forma de tempo?

2 – Como essa forma de perceber a dança pode nos ajudar a abrir outras compreensões acerca do corpo?

É justamente tendo essas questões norteadoras que vemos a possibilidade de trabalhar com Paul Valéry e José Nuno Gil, pois ambos possuem obras que são dedicadas a estudar diretamente o tema da dança e do corpo. Logo, para responder às questões que este trabalho se coloca tomaremos especialmente quatro obras do poeta e filósofo Paul Valéry: “Eupalinos, ou o Arquiteto” (1996); “Degas Dança Desenho” (2003); “A alma e a Dança” (2005); “Filosofia da Dança” (2011); bem como uma obra do filósofo português José Nuno Gil: “Movimento Total: O corpo e a Dança” (2001; 2004).

O texto “Eupalinos, ou o Arquiteto” não trata especificamente do tema da dança, mas de questões relacionadas à arte e a arquitetura. Apesar disso, encontramos nessa obra reflexões caras a este trabalho, pois trata-se de compreender como a arte – consequentemente, a dança – pode ser um caminho para construção de si. Já a segunda obra de Valéry, “Degas Dança Desenho”, atravessa todo o trabalho, pois neste texto o filósofo se dispõe a falar sobre a dança a partir dos elementos que ele analisa das obras do pintor e escultor Edgar Degas – 1834-1917 – apresentando não somente a obra de Degas, mas tecendo comentários e críticas acerca de sua própria visão da dança. Seguindo, temos o texto a “Alma e a Dança”, onde o filósofo cria um cenário com as personagens Sócrates, Fedro e Erixímaco para discutirem acerca da temática da dança. Por fim, chegamos à última obra elegida, “Filosofia da Dança”, que se trata da transcrição de uma palestra que Valéry proferiu na Université des Annales em

março de 1936. É desta última obra que partimos para começar o trabalho, pois é aqui onde Valèry (2011, p. 8) nos presenteia com nosso ponto de partida: “Mas a dança, disse a si próprio, é afinal uma forma de tempo, é a criação de um certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único”. Dito isso, elegemos dialogar com as obras de Valèry por ser ele um dos filósofos que se preocupou em teorizar diretamente acerca da temática da dança e, portanto, percebemos que esse diálogo pode ser frutífero para pensarmos a primeira questão-norteadora de nosso trabalho.

Na sequência, vimos em Gil (2001) um interlocutor para seguirmos o diálogo com Valèry e pensarmos a segunda questão-norteadora da dissertação. Inclusive, na própria obra de Gil há um capítulo inteiramente dedicado a explorar os textos de Valèry. Em Gil (2001; 2004) encontramos elementos que nos fazem pensar acerca do estatuto do corpo que dança. Para o filósofo, a dança seria uma manifestação da capacidade artística do corpo, isto é, dançar seria, de alguma forma, reconhecer a inteligência inerente do próprio corpo no que concerne aos processos criativos. Pretendemos extrair de Gil os elementos de sua filosofia que, de alguma forma, nos fazem perceber o corpo de maneira outra. É em Gil (2001) que vamos encontrar o conceito de corpo intensivo/paradoxal.⁶

Dito isso, o primeiro capítulo foi pensado a partir da primeira questão-norteadora e pretende discutir o tema da dança à luz dos conceitos de Valèry. Investigamos as relações estabelecidas entre dança e tempo a partir de conceitos que aparecem nas obras de Valèry, tais como: tédio, duração e poesia. Assim, na sequência, o capítulo dois tem na segunda questão-norteadora o seu incentivo. Nele trabalhamos com Gil, buscando compreender de que forma o conceito de corpo paradoxal nos permite ampliar os horizontes acerca da compreensão de corpo. Neste capítulo, trabalhamos junto a Gil com os conceitos de corpoinscrição, infralíngua, corpo intensivo, corpo paradoxal e corpo-sem-órgãos (CsO). O conceito de CsO não foi proposto por Gil, mas por Deleuze e Guattari (2012). Escolhemos explicar o conceito de CsO por Gil ter desenvolvido o conceito de corpo paradoxal na intenção deste ser uma atualização daquele. Assim, também operaremos com o conceito de CsO.

É neste caminho que pretendemos operar com Valèry e Gil, filósofos ainda pouco explorados no campo da Educação Física Brasileira. Em nosso programa de pós-graduação,

⁶ Esses conceitos aparecem em diferentes obras do autor. É em Movimento Total: o corpo e a dança que Gil vai deixar de falar em corpo intensivo para usar a expressão corpo paradoxal.

temos apenas uma dissertação dedicada a pensar a partir de Gil⁷ e nenhum trabalho que ainda operou com Valéry como principal interlocutor. Desse modo, pretende-se trabalhar com estes teóricos na intenção de trazer novos olhares, novos pensamentos para o campo da Educação Física. De alguma forma, tanto o corpo quanto a dança são objetos caros ao campo da Educação Física e, neste sentido, ampliar os olhares acerca destes é fundamental para avançarmos na própria forma como se configura o campo, o ensino e a intervenção dos professores da área.

Sobre nossos filósofos: Paul Valéry nasceu em Sète, na França, em 1871 e faleceu em Paris no ano de 1945. Era dotado de uma profunda versatilidade e se interessava por diversos campos do saber. Escreveu sobre filosofia, literatura, poesia e tinha uma profunda admiração pelo trabalho de Leonardo da Vinci, o que o levou a se aventurar também no campo da matemática e das artes plásticas e visuais. cursou Direito em Montpellier e em 1925 ingressou na Academia Francesa, onde alcançou notoriedade por suas obras *Eupalinos, ou o Arquiteto* e *A Alma e a Dança*. Já o nosso outro interlocutor, José Nuno Gil é um teórico ainda pouco explorado no campo acadêmico da Educação Física, conforme constata Costa (2014)⁸. Gil licenciou-se em filosofia no ano de 1968 pela Universidade de Paris. O filósofo galga o título de mestre em 1969 e em 1982 termina o doutoramento com uma tese chamada *Corpo, Espaço e Poder* – publicada posteriormente em 1988. Atuou na coordenação do Departamento de Psicanálise e Filosofia da Universidade de Paris VIII em 1973 e em 1981 instala-se definitivamente em Portugal, ocupando a cadeira de Estética e Filosofia Contemporânea (COSTA, 2014).

O filósofo, em entrevista concedida à revista *Educação & Realidade*, em 2002, diz sofrer não somente em sua obra, mas também em sua relação com a filosofia, a influência de Gilles Deleuze, a quem atribui sua reaproximação com os estudos filosóficos (pois julgava que a fenomenologia havia, em sua época como estudante, esgotado a própria filosofia). A fenomenologia influenciava fortemente a Universidade de Paris devido à presença de Paul Ricoeur. Neste contexto, no final da década de 1960, muita gente migra da filosofia para outras áreas devido a uma espécie de desencanto e fastio com a filosofia então ensinada. Outros pensadores aparecem nas obras de José Gil, como Merleau-Ponty, a cuja fenomenologia ele irá tecer algumas críticas (COSTA, 2014, p. 15).

⁷ Trata-se do trabalho de Marcelo Costa, defendido em 2014 pelo programa de pós-graduação em Educação Física da UFES.

⁸ “A título de curiosidade: Gil é citado em alguns livros do filósofo português Manoel Sérgio, referência importante para a educação física brasileira nos anos 1980-1990. Conferir, por exemplo, *Filosofia das atividades corporais e Para uma epistemologia da motricidade humana*” (COSTA, 2014, p. 15)

Nosso trabalho trata-se de uma pesquisa qualitativa e teórica que, segundo Demo (2000, p.20), é caracterizada por ser uma pesquisa “[...] dedicada a reconstruir teoria, conceitos, ideias, ideologias, polêmicas, pontos de vista, em termos imediatos, aprimorar aprofundamentos teóricos”. Desta forma, uma pesquisa teórica se coloca a tarefa de reconstruir teorias, formular quadros de referências e oferecer elementos para compreensão da realidade. Assim, este tipo de pesquisa não tem implicações imediatas de intervenção na realidade, mas, antes, seu papel seria o de pensar as condições para esta intervenção. Trata-se de um rigor conceitual que corresponde a hermenêutica do pensamento do autor estudado e, assim sendo, percebemos que um conceito pode assumir diferentes significados. O conceito pode ser múltiplo mesmo dentro do pensamento do mesmo autor. Neste sentido, o nosso trabalho será o de criar uma “[...] estrutura bem amarrada, sólida, coerente, consistente, bem argumentada e questionadora, onde os enunciados se desdobram concatenada, criativa e profundamente” (DEMO, 1994, p. 26). Assim, nosso trabalho pretende se colocar neste lugar de tradutor e intérprete do pensamento de Valéry e Gil.

1 Diálogando com Paul Valèry: notas sobre o tempo e dança

Por isso a dança foi tantas vezes qualificada de sublime ou de arte divina, como fazem as personagens de *A Alma* e *a Dança de Valèry*. É que existe um parentesco íntimo entre os micro-acontecimentos do devir-espço, e as grandes forças que os mitos convocam. Aí reside sem dúvida a razão da atração que a mitologia durante muito tempo exerceu sobre o bailado clássico e a dança moderna: as transformações ínfimas que o corpo cria no espaço forjam acontecimentos, ou seja, como diz Deleuze, extraem um estado de coisas – um corpo e músculos em movimento no espaço – o puro sentido de um acontecimento. Não o brilho de certo acontecimento como estado de coisas – uma batalha, uma traição –, mas o esplendor do sentido do acontecimento como puro acontecimento do nascimento do sentido. (GIL, 2001, p. 249)

Pretendemos, nesta seção do trabalho, investigar as obras de Valèry que se dedicaram a explorar o tema da dança e articular as ideias dessas obras para construir nossa dissertação. Começamos dizendo que Valèry (2003) coloca a dança como uma arte de movimentos humanos voluntários que, de alguma forma, não se limitam a um fim externo. Para nosso filósofo, “A maior parte de nossos movimentos voluntários tem uma ação exterior como fim: alcançar um lugar ou um objeto, ou modificar alguma percepção ou sensação em um ponto determinado” (VALÈRY, 2003, p. 33). Neste caminho, pensar numa movimentação que não tenha como objetivo modificar nada no espaço, um puro dispêndio energético, poderia passar uma impressão de inutilidade, falta de razão.

De fato, Valèry aponta que essas inutilidades podem incomodar as mentes mais apegadas a objetivos. Todavia, ele aponta que outras atividades, tais como desenhar um círculo no chão, andar de forma ritmada e fazer caretas também são inúteis, mas ajudaram a pensar a criação da geometria, da marcha e do teatro. Assim, pensar só em termos de utilidade parece não contemplar a lógica do pensamento de Valèry. Ao falar sobre a dança, Valèry não se preocupa exatamente em definir um estilo específico, isto é, seus textos tratam desde a dança do ventre até a dança contemporânea. Parece que o filósofo acredita que todos os estilos de dança tenham algo de universal: produzem uma forma outra de temporalidade.

Desta forma, quando estivermos falando em dança neste trabalho, estaremos nos referindo a uma manifestação cultural que engloba ritmo, música, elementos artísticos, movimento, etc. De alguma forma, parece-nos que Valèry também compreende que tanto o

corpo que dança quanto o espectador que observa a performance são envolvidos por esta outra temporalidade. Valéry (2011) discorre acerca da dança de Madame Argentina – bailarina de dança Flamenca – e diz que seria arrebatado por ela após discursar acerca do tempo na dança. Assim, parece-nos que a dança arrebataria tanto o bailarino quanto o espectador, colocando ambos na temporalidade de *Kairós*. Infelizmente, nosso trabalho não conseguiu discorrer acerca da diferenciação entre o espectador e o bailarino, embora estejamos inclinados a acreditar que a dança envolve ambos noutro tempo. Pretendemos investigar essa questão em trabalhos futuros.

1.1 A poesia como criação de temporalidades

Valéry (2011, p. 15) coloca a dança como “[...] poesia da ação geral dos seres vivos”. Seu foco é, especialmente após retornar às questões poéticas, aquilo que podemos chamar de uma certa transformação no espírito mediante o fazer/processo poético (BRUTUS, 2008). Pensar a dança a partir da noção de poesia pode oferecer alguns elementos para a discussão que fazemos junto ao pensamento de nosso filósofo, pois é justamente o engajamento do corpo no processo de criação (fazer poético, na linguagem que Valéry assume em alguns de seus textos) que seria o desencadeador da abertura temporal da qual nosso filósofo fala ser possível.

Para começarmos, poesia não deve ser tratada como sinônimo de poema ou literatura, mas, antes, estamos tratando a poesia como a fala que se dá a partir do fundamento (ROMBACH, 2005). Que seria este fundamento? Ao nosso olhar, seria o solo vital de onde brotam as significações elementares da vida humana, tanto no âmbito natural-biológico quanto no campo histórico das significações fundamentais de cada época. Dessa maneira, o corpo seria o fundamento primordial para que a fala (expressão) ocorra na dança.

Logo, se a poesia seria esse fundamento da fala e o corpo que dança é pensado a partir de uma poética, podemos pensar que a linguagem que o corpo que dança instaura seria, justamente, possível a partir da reformulação gramatical da própria estrutura da linguagem. Em outras palavras, o corpo que dança assume uma gramática própria que instaura uma outra comunicação consigo e com os outros corpos. E isso se torna possível a medida que este mesmo corpo se coloca no domínio de *Kairós*, isto é, torna real uma linguagem do corpo!

Há um poema de autoria de Carlos Drummond – chamado Lembrete – que aponta direções interessantes para pensarmos a noção de poesia e sua relação com a própria vida.

LEMBRETE
*Se procurar bem, você acaba encontrando
não a explicação (duvidosa) da vida,
mas a poesia (inexplicável) da vida.*
(DRUMMOND, 1987, p. 95)

Aqui poesia é colocada como “[...] a força fundamental da vida ou, em outras palavras, um acontecer curioso e inexplicável em que algo se ergue e desperta para dimensões de um plano elevado da presença, a saber, para a vida” (ROMBACH, 2005, p. 163). Assim sendo, podemos falar de poesia como o solo fundamental onde se aprofunda e se eleva a existência do homem, reunindo-a e tornando-a disponível para os fluxos de articulação em que se mantém a vida. A arte é o veículo da poesia! Nisto reside o argumento principal das reflexões de Valéry: vida é criação, invenção, reinvenção; dançar é despertar o corpo para a própria vida e, assim sendo, a dança seria colocada como um acontecimento digno de valor por promover a própria vida. Afinal, seria mesmo a partir da criação de outra temporalidade que, de alguma forma, o corpo se abriria para o acontecimento da própria vida: vida como criação e invenção!

Importa lembrar que a noção de fazer poético nos remete para a ação, isto é, para aquilo que poderíamos chamar do trabalho do artista, do poeta, do coreógrafo, do bailarino, do pintor, etc. Logo, muito mais do que simples inspiração que brota a partir de uma substância divina é preciso reconhecer que o percurso necessário para obtenção das condições materiais para a ação artística passa pelo trabalho e pelo esforço do artista. Assim, os saberes necessários para a ação/ fazer poético são adquiridos em longas etapas, onde torna-se possível passar da inspiração à realização, da intenção ao ato.

Gil (2004) coloca em questão, ao analisar o trabalho de Von Laban, a noção de esforço. Para ele, o esforço (trabalho do bailarino) é uma espécie de impulso interior na origem de todo movimento, seja este movimento dançado ou não. Todavia, Gil defende que o esforço na dança contém espécies de qualidades como o peso, o tempo, o espaço e o fluxo, variando em intensidade e quantidade. Para o filósofo, seriam as combinações ou as configurações desse esforço que caracterizariam os variados movimentos dançados. Torna-se importante salientar essa dimensão do esforço no trabalho artístico devido à crença de que o

artista seria um ser iluminado capaz de acessar conteúdos divinos e transpor isso, de alguma forma, no seu trabalho. Essa ideia de iluminação artística desvaloriza e despotencializa o trabalho artístico na medida que, se o trabalho é inspiração divina, pouco ou nenhum esforço o artista necessita para conceber aquela obra. Além disso, a noção do fazer poético nos remete para uma ação criativa que necessita de tempo, trabalho, esforço, dedicação. Criar exige esforço e, assim sendo, há algo de responsabilidade que não se transfere para uma substância divina. Colocar-se no domínio de *Kairós* é, antes de tudo, assumir a responsabilidade por ampliar o repertório e as ferramentas necessárias para criar.

É neste caminho que Valéry (1996, p. 59) vai nos dizer que o trabalho do artista, e vou incluir aqui o bailarino/coreógrafo, tem algo de tirânico, pois “O que há de mais belo é necessariamente tirânico... (...) a verdadeira beleza é tão rara quão raro, dentre os homens, é aquele capaz de um esforço contra si próprio, isto é, o homem capaz de escolher impor a si um certo si-mesmo”. Neste caminho, falar de um fazer poético é falar de um ato de si contra si, ou seja, é tornar-se outro, obrigar-se a tornar-se outro. Esse outramento exigido pelo fazer poético impõe uma certa disciplina, ou um certo rigor, para quem se coloca na dimensão de *Kairós*.

Percebam que a liberdade que o domínio de *Kairós* nos promete não é associada a falta de compromisso com o trabalho. Certamente a liberdade prometida faz referência ao processo de criar-se, diferenciar-se, torna-se aquilo que, em um plano virtual, já pede para existir. Um ato contra si é, na perspectiva de Valéry, um ato de lançamento à empreitada de abraçar o outro, o seu próprio corpo que se torna outro na medida que o bailarino se permite trabalhar e viver um outro corpo. Nesse ato de coragem que residiria essa rara beleza que Valéry nos diz. E há nesse discurso uma profunda dimensão ética: colocar-se nessa dimensão de outramento, devir-outro, faz com que o outro torne-se o si. Isto é, à medida em que o bailarino vai tornando-se outro, assumindo uma outra linguagem, lançando-se a um outro corpo, são produzidas conexões com o outro na medida em que ele percebe que o outro também o compõe! Não é possível pensar o processo de outramento, diferenciação, sem pensar nessa dimensão ética do trabalho do bailarino. Eu e outro tornamo-nos um e, neste caminho, o encontro produzido pelos nossos corpos afirma a vida que reside em cada corpo.

Talvez aqui caiba retornar à noção de *poiesis* para compreender o que estamos tratando como poesia. Não faremos um percurso histórico aprofundado acerca da etimologia de *poiesis* para não perder o foco principal da discussão do texto. Todavia, estamos cientes que o termo grego foi empregado de diferentes formas ao longo da história e que, no início, designava a produção tanto material quanto intelectual. Com o tempo, o termo vai se

acoplando à noção de *lógos* (discurso) por encontrar em seu seio o “[...] ambiente ideal para a realização de uma vocação natural que já em seu sentido originário se deixava mostrar: ser produção infinita e livre de formas, de sentidos, de ordem e de organização tanto para as coisas quanto para os homens” (SOUZA, 2007, p. 95). Assim, o termo *poíesis* vai encontrar no *lógos* a matéria privilegiada.

Essa expressão tem origem no verbo grego *poiéo* (fabricar, confeccionar), logo *poíesis* pode assumir o sentido de fabricação, produção, confecção. Diferentemente da noção hebraica de criação, onde Deus faz o mundo e tudo que nele existe a partir do nada e do vazio, o verbo grego nos dá a dimensão de uma criação que gera e produz uma forma a partir de elementos que já existem e, simultaneamente, dota-os de sentidos e de potencialidades (SOUZA, 2007). Seja qual for a natureza da criação (material ou intelectual), *poíesis* deve ser compreendida como “[...] a potência essencialmente livre do fabricar” (SOUZA, 2007, p. 87). Assim, não se trata de mera fabricação técnica regida por leis aplicáveis a qualquer um, mas, antes, aponta para um ato de criação que é capaz de instaurar um sentido para aquilo que é criado, dada a sua liberdade.

Poíesis, na verdade, designa o ato ou o processo de criação, como se diz que a criação, o ser criado por meio desse processo ou ato, o seu resultado é o *poíema*. *Poíesis* é, enfim a noção que designa, genericamente, a aptidão para a criação, para a inauguração de sentidos que são e estão no criado como conteúdo (sentido) e expressão (realização), ao mesmo tempo. Isso é o que teríamos a dizer em relação ao sentido mais geral do termo. (SOUZA, 2007, p. 87)

Neste caminho, pensar a dança como a poesia da ação geral dos seres vivos é afirmar a capacidade de criação da dança. Criação que é capaz de transformar matérias, dotar de sentidos, subverter a ordem temporal e instaurar novas temporalidades, como veremos a seguir. Trata-se de conferir à dança uma capacidade muito maior do que simplesmente treinar o corpo, aprender técnicas. Tratar a dança como poesia permite-nos compreender melhor aquilo que Valéry afirma ser possível: criar, a partir da dança, uma nova temporalidade distinta da vida prática/cotidiana. Para nosso interlocutor, a dança é “[...] afinal uma forma de tempo, é a criação de um certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único” (VALÈRY, 2011, p. 8). Ele ainda acrescenta que a dança é uma arte derivada da própria vida por não ser “[...] apenas ação do corpo humano enquanto conjunto, mas ação transposta em um mundo, em uma espécie de espaço-tempo, que já não é bem o mesmo que o da vida prática” (VALÈRY, 2011, p. 3).

1.2 Questões relacionadas ao tempo: tédio e duração

Os textos *EA* (1996) e *AD* (2005) são escritos na forma de diálogos. Ambos têm como personagem principal o filósofo Sócrates (469-399 a.C.) e ambos seguem, pelo menos até certo ponto, o modelo tradicional de diálogos⁹ platônicos (FEITOSA, 2011). Nestes diálogos aparecem também personagens dos escritos Platônicos: Fedro, mestre da retórica e Erixímaco, médico. A personagem Sócrates de Valéry apresenta em seus diálogos as mesmas preocupações que o Sócrates descrito por Platão: compreender o mundo, a si mesmo e os outros.

Todavia, há no Sócrates de Valéry uma dimensão que o afasta de Platão: um certo elogio a dimensão do sensível, das artes e, em especial, um reconhecimento de que a vida é feita de contradições e, paradoxalmente, são as contradições que conferem à vida o movimento necessário para sua manutenção. Essa dissonância é fundamental para que compreendamos a personagem criada por Valéry, pois em Platão temos um elogio à substância inteligível (alma), única capaz de comandar a vida a partir da verdade e da realidade das coisas. Já em Valéry, encontramos um Sócrates bastante condescendente à ideia de que a substância sensível (corpo) é produtora de verdades, razão, conhecimentos por vias outras que se constituem como essenciais para a vida.

Dir-se-ia que o Sócrates valeryano é humanizado, tanto em comparação a outras personagens suas, como em comparação à personagem histórica. Numa perspectiva progressista, ele não representaria o espírito universal, intelectualmente autárquico, ao qual o poeta almeja se tornar; representaria antes um processo, um caminho a este ideal [...] Estágio no qual o Socratés valeryano adquire consciência crítica de sua patética condição e do que deve realmente realizar ou deixar de realizar (BRUTUS, 2008, p. 151).

⁹ O diálogo possui um estatuto privilegiado na Antiguidade por ser uma representação bastante fiel do próprio pensamento, isto é, ele é capaz de representar “[...] aquela divisão interna e o jogo de diferenças entre as partes dessa divisão interna a que Valéry frequentemente alude quando se refere à self-variance do espírito” (BRUTUS, 2008, p. 147). Dessa forma, o diálogo aparece como representação do próprio pensamento porque sem a figura de um outro não haveria nem diálogo, nem pensamento por não haver o que dizer. “Seria o puro silêncio. Isso parece se materializar na forma com que o próprio poeta concebe as suas personagens e vozes. Estas estão separadas, mas num outro plano, também não deixam de ser uma só. Todos os seus diálogos podem ser considerados, como diz o emblemático título de um deles, um *Colóquio dentro de um Ser*. Não é como se Valéry escritor se identificasse com apenas uma de suas personagens ou vozes, a que considerasse portadora da verdade [...] É como se ele fosse, realmente, todas as suas personagens ou vozes e as possíveis contradições e polêmicas entre elas. Contradições e polêmicas que ocorrem internamente, em uma única consciência que se multiplica em várias para melhor ser” (BRUTUS, 2008, p. 147-148).

Em *AD* inicia-se o diálogo com um apelo de Erixímaco pelo conhecimento de Sócrates. Diz Erixímaco que sua alma tem sede de coisas sérias, secas e totalmente espirituais (VALÈRY, 2005). A este apelo, Sócrates diz que apenas observa todos os convivas do banquete se alimentarem. Em seguida, vem o comentário que dá a tônica que nos permite afirmar que o Sócrates de Valèry apresenta ideias que diferem de Platão: “O homem que come é o mais justo dos homens... [...] alimenta seus bens e seus males. Cada bocado que ele sente fundir e dispersar-se nele mesmo irá levar forças novas a suas virtudes, como o faz indistintamente a seus vícios” (VALÈRY, 2005, p. 10-11). Notem a forma como Valèry atribui uma noção de justiça atrelada a alimentar suas sombras, vícios, tanto quanto a razão.

Sócrates surpreende não apenas por afirmar que a justiça está atrelada a dar alimento as luzes e as trevas que constituem cada um, mas por afirmar que a alma só precisa de dois remédios: A verdade e a mentira! Diz Sócrates: “Ora o real, ora a ilusão nos recolhe; e a alma, em definitivo, não tem outros meios exceto o verdadeiro, que é a sua arma – e a mentira, sua armadura” (VALÈRY, 2005, p. 14). Aqui temos uma grande indicação do quão afastado Sócrates de Valèry está afastado dos ideais platônicos, pois ao invés de eleger a verdade como o único remédio para a alma, ele assume que a ilusão e as sombras podem ser tão benéficas para a existência quanto a razão e a luz.

Erixímaco preocupa-se com as consequências do pensamento de Sócrates, ao que este responde que nada podia fazer, pois “É a própria vida que assim o quer [...] Tudo ajusta a vida, Erixímaco, para que a vida nada conclua. Isto é apenas concluir a si mesma” (VALÈRY, 2005, p. 15). Há uma crítica contida nesta citação ao modelo de pensamento platônico, pois Platão só concebia como verdade a realidade do mundo das ideias e das formas da razão, ao contrário dos argumentos de Valèry que dizem que vida deve ser alimentada e incentivada em todos os seus aspectos.

Após essas afirmações, Sócrates compara a vida a uma mulher que dança. Ao fazê-lo, Fedro o interrompe dizendo que suas imagens não se mantinham imagens e entra em cena um grupo de nove bailarinas. Há também um bailarino, mas é descrito como feio e sem graça, sendo ignorado por todos. “O cenário não deixa de ter uma atmosfera sexista. Afinal, são três homens, que não dançam, olhando e falando sobre mulheres, que não pensam e não falam” (FEITOSA, 2011, p. 5-6). Segue-se o texto com elogios que as personagens fazem às bailarinas. Sócrates nos faz pensar na dança como uma arte voltada para a escuta ao dizer que o ouvido das bailarinas são ligados ao tornozelo. Para Sócrates, o corpo do bailarino é todo formado por uma “[...] percepção do audível e às vezes do inaudível também” (FEITOSA,

2011, p. 6). Neste cenário surge Athiktê, descrita como a dona dos mais belos movimentos, aquela que mais encanta as personagens.

Ante a presença de Athiktê, o diálogo parece assumir outro tom, pois de temas abstratos como justiça e verdade as personagens começam a se questionar acerca do dançar. As personagens, não compreendendo a dança de Athiktê e, apesar disso, sendo tomados pela atmosfera inebriante que seus movimentos causavam, tentam questioná-la acerca de sua sanidade mental. Para as personagens, a dança de Athiktê parece representar a própria loucura. Em pouco tempo, nossas personagens constatarem, a partir da dança de Athiktê, “[...] como a razão, o grande guia intelectual do gênero humano, não raro voltado a instrumentalizar as generalizações e abstrações que executa com o objetivo de conquistar a natureza, é particularmente débil frente aos sutis e secretos desígnios do corpo” (BRUTUS, 2008, p. 154). Este argumento reforça a nossa construção argumentativa, pois é exatamente esta ideia que defendemos neste trabalho, isto é, o corpo teria uma capacidade de subverter a própria habilidade da razão de se fazer clara, objetiva e precisa.

É neste sentido que Valéry critica o pensamento clássico, pois ele compreende que ter a razão como o grande guia da humanidade não só despreza o conhecimento produzido pelo corpo, como também empobrece a nossa capacidade de compreender o mundo. A vingança que o corpo realiza ao ser colocado em segunda instância é exatamente essa: bagunçar as categorias da razão, brincar com a gramática e fazê-la incomunicável. Para Valéry, é preciso deixar o corpo ser corpo!

Não são raros os momentos em que nosso autor decide denunciar essa prática de colocar a razão acima das outras formas de experiências, em especial as práticas que acabam menosprezando as experiências e os conhecimentos produzidos pelo corpo. Um outro Sócrates de Valéry, no texto *Eupalinos, ou o Arquiteto*, vai servir como ilustração dessa denúncia. Aqui, Sócrates se encontra com Fedro no submundo, ambos mortos a séculos, e começam a refletir sobre suas vidas na Terra. Essa ideia de um suposto mundo dos mortos não é algo criado por Valéry, mas, antes, tem inspiração na própria obra Platônica. Em um diálogo escrito por Platão chamado Fedro, o filósofo compara a alma a uma carruagem guiada por dois cavalos – a alma dos deuses sendo guiada por cavalos dóceis e obedientes e as almas humanas sendo guiadas por um cavalo dócil e um cavalo outro indócil. “Numa eterna cavalgada, a alma dos homens, ao contrário da dos deuses, é aquela que não conseguiria manter por muito tempo o equilíbrio. Daí a queda, daí as sucessivas reencarnações no mundo dos vivos e tudo o que advém ao se ter um corpo perecível que nasce, cresce e morre”

(PIMENTEL, 2012, p. 447). Pensando nessa metáfora da carruagem, percebemos que existe, nela própria (a alma), uma certa indocilidade, uma certa vontade de criar rupturas, de desgovernar-se, de perder-se. Podemos inferir, assim, que a própria substância tratada como inteligível é capaz de nos fazer desgovernar. E esse movimento desgovernado da alma é que, na visão do autor, nos reconduz ao corpo. Voltar ao corpo é, em última instância, reconhecer que a própria alma dele precisa! Não se escapa do corpo! A própria tentativa de fugir dele nos reconduz a habitá-lo, vive-lo, escutá-lo.

Em “Eupalinos, ou o Arquiteto”, nossas personagens falam sobre os caminhos que decidiram trilhar para que se transformassem nos homens que foram. No começo do diálogo, esse Sócrates apresenta traços bastante parecidos com o Sócrates platônico, mas ao ser arguido por Fedro começa a perceber que existem outras formas de olhar o corpo. Sócrates diz que não podia admitir a ideia de existir vários Bem-Supremo (que podemos compreender como a noção de verdade) e que, para ele, era “(...) obscuro, difícil de admitir, que homens tão puros quanto à inteligência tenham tido necessidade de formas sensíveis e de graças corpóreas para atingir seu estado mais elevado” (VALÉRY, 1996, p. 51). Para quem admite ser a razão o alvo a se perseguir, o guia infalível da humanidade, pode soar bastante esquisita a ideia de que a beleza, as formas ou os objetos sensíveis sejam capazes de produzir algum tipo de conhecimento válido o suficiente para, nas palavras desse Sócrates, elevar-se. Inclusive, a própria escolha de um Sócrates morto serve de metáfora para o que Valéry quer dizer: Seria necessário operar uma espécie de morte do pensamento que opõe corpo-alma! A morte dessa dicotomia produziria uma compreensão mais ampla do funcionamento da vida a partir do corpo.

Aqui encontramos Sócrates num conflito, pois é neste momento que a personagem começa a perceber que as graças corpóreas encontram tanto lugar na vida humana quanto a própria razão – e produzem tanto conhecimento quanto! Dizendo de outra maneira, poderíamos pensar que “A beleza é sempre inexoravelmente transitória, pois deriva das coisas consideradas belas. Ela só poderia ocorrer na vida, não na morte; na matéria, não no espírito; no que se passa, não no que fica: em tudo que é irreal [...] Todo conceito deriva de uma experiência sensível” (PIMENTEL, 2012, p. 451). Pensar a implicação desse discurso para nosso trabalho é reconhecer que, em última instância, não há conhecimento sem corpo, não há beleza sem corpo, não há vida sem corpo. Em Eupalinos, ou o Arquiteto, vemos uma inversão da lógica platônica, “Inversão que é, nesse diálogo dos mortos, executada pela leve e irônica defesa da dimensão sensível, material, como necessária ao próprio desenvolvimento humano

em direção à dimensão inteligível, espiritual” (PIMENTEL, 2012, 453). Só podemos conhecer pelo corpo!

Voltando ao texto *A alma e a Dança*, após dispensar toda admiração às bailarinas, as personagens se deparam com uma pergunta que as intriga: O que é a dança? Essa pergunta nos leva para o campo da metafísica, ou, como queiram os contemporâneos fenomenólogos¹⁰, para uma busca ontológica, isto é, buscar o sentido de ser de algum fenômeno que aparece ao humano. Não me parece ser esta a preocupação de Valèry em seus escritos sobre a dança, pois ele não buscaria uma essência das coisas, mas, antes, dizer das coisas naquilo que elas têm de mais singular: seu acontecimento! Dessa forma, mais adiante no diálogo *AD*, a pergunta é ampliada de outra forma: “Mas o que é então a dança, e que podem dizer os passos?” (VALÈRY, 2005, p. 38).

Para Erixímaco, a dança só pode ser pensada como ela mesma. Ele nos diz: “Que queres de mais claro sobre a dança, além da dança nela mesma?” (VALÈRY, 2005, p. 38). Já Fedro acredita que a dança seria a representação do amor. Buscando ir além da visão tautológica de Erixímaco e do romantismo exacerbado de Fedro, Sócrates nos oferece outra interpretação sobre a dança. Para ele, a dança deve ser vista como o remédio para “[...] esse mal dentre todos os males, esse veneno dos venenos, essa peçonha oposta a toda natureza [...] que se chama: o tédio de viver” (VALÈRY, 2005, p. 48). Associar a dança ao remédio que poderia curar um estado de espírito como o tédio de viver parece uma afirmação bastante óbvia, afinal basta estar num ambiente que a dança se faça presente que as chances de ficar entediado vão diminuir significativamente. Parece uma resposta bastante óbvia para uma questão complexa como essa, se entendermos o tédio de maneira óbvia.

Inclusive, a própria indústria do entretenimento nos oferece a dança como distração para uma rotina de trabalho que altera nosso ânimo. Mas seria sobre esse tédio que o Sócrates de Valèry estaria tentando verbalizar? Um tédio que acomete o típico trabalhador de escritório, que não usa seu corpo para produzir, mas, antes, usa sua *mente*? A dança seria, afinal, o remédio para que tipo de tédio? A dança seria um remédio para quem dança ou para

¹⁰ A tradição fenomenológica baseia-se no estudo acerca da essência dos objetos. Mas não uma essência fixa e última como Platão a definia, seria antes uma essência pautada no aparecimento daquele fenômeno. Neste sentido, um mesmo objeto poderia assumir diferentes essências em diferentes contextos. A essência é relacional ao acontecimento.

quem assiste um corpo que dança, ou ambos? E como pensar o trabalho de coreógrafos e bailarinos que exploram de maneira intencional o tédio do espectador¹¹?

Socrátes, todavia, nos fala de um tédio mais profundo. Não se trata de um tédio passageiro, mas um tipo de tédio “[...] perfeito, esse puro tédio, esse tédio que não tem origem em nenhum infortúnio ou enfermidade, e que se acomoda na condição mais feliz de se contemplar – esse tédio, enfim, que não tem outra substância senão a própria vida” (VALÈRY, 2005, p. 49). Trata-se de um tédio que encontra seu fundamento na própria vida. Nas palavras de Sócrates: “Esse tédio absoluto nada mais é em si que a vida inteiramente nua, quando ela se encara claramente” (VALÈRY, 2005, p. 49). Ver a vida aberta em sua nudez, em sua crueza e frieza parece produzir um tipo de humor que conhecemos como esse tédio que Valéry nos fala pela sua personagem. Um tédio fundamental¹². “Um tédio que não tem origem em nenhum infortúnio particular, mas que surge da extrema lucidez ante a vida” (BRUTUS, 2008, p. 157). Se pensarmos que lucidez está associada à excesso de razão, podemos afirmar que esse tédio seria uma falta da própria loucura do corpo, ou, antes, uma ausência de habitar o corpo em sua dimensão mais sensível, poética. Usando a metáfora da mitologia grega: essa extrema lucidez seria causada pela excessiva habitação no domínio de *Kronos* e uma falta de acessar o domínio de *Kairós*.

A palavra alemã para tédio é *Langeweile* (tempo longo). Não é por acaso que esse humor produz a sensação de que o tempo não passa. É como se ficássemos preso num eterno agora. É como se o tempo pesasse em nossos ombros. “Contudo, neste tédio parece não haver alguma relação com o tempo. Na verdade, parece haver uma atemporalidade, uma retirada do fluxo do tempo” (SILVA, 2012, p. 28). Certamente, o tédio consegue alterar a nossa percepção temporal. “Conhecemos na existência cotidiana a experiência de que o tempo flui, mas o tédio revela algo desconhecido, uma espécie de agora que permanece, algo que está em nós e ao mesmo tempo para além, a saber, o vazio em tudo” (FEITOSA, 2011, p. 9).

¹¹ “A dança contemporânea pode, inclusive, explorar o tédio intencionalmente através da lentidão dos movimentos ou da sua aparente suspensão. As paragens são comuns nas obras de Steve Paxton ou de Jerome Bel. No Brasil, causou polêmica a apresentação em 2000, na nona edição do Panorama RioArte de Dança, da obra de Tom Plischke intitulada *Affects*, em que o dançarino pula no mesmo lugar durante vários e longos minutos, despertando revolta e cansaço na plateia” (FEITOSA, 2011, p. 8).

¹² A palavra fundamental não quer dizer que este seja um humor indispensável ou necessário, mas, antes, significa que este tédio é um solo, um fundamento de onde brotam experiências.

Ora, essa retirada total do fluxo do tempo parece muito com a atitude de *Kronos* que devorava seus próprios filhos. Parece ser exatamente isso que acontece quando nos excedemos em seu domínio, *Kronos* é incapaz de controlar sua sede e sua fome de castração. Curioso pensar que *Kronos* operaria uma espécie de consumo do seu próprio domínio, isto é, a necessidade de controlar o tempo se transforma em vontade de não mais permitir que o tempo corra, mesmo de forma controlada.

Essa forma de tédio nos impele a uma escuta de si, isto é, não é mais possível trabalhar, se distrair, jogar futebol, beber ou exercer qualquer atividade com o intuito de sanar esse humor. Neste estado, o único convite que faz sentido é o criar um sentido para si – ainda que seja provisório (como geralmente o é)! Aqui o humano é “[...] conduzido até sua nudez, de modo a se achar de volta ao seu papel”, isto é, devir (SILVA, 2012, p. 29)! É neste momento que só faz sentido sair de *Kronos* para *Kairós*, pois é necessário a criação de uma outra forma de viver o tempo. É aí que entra a dança!

Dessa forma, podemos perceber a profunda relação que se estabelece entre tédio e tempo, isto é, um humor que nos permite perceber a própria vida e o mundo de uma maneira muito singular: a partir de uma suspensão da temporalidade cotidiana.

O diálogo segue e Sócrates diz a Erixímaco que a maior embriaguez, que seria oposta ao grande tédio que ele caracteriza como o veneno mortal da existência, seria a embriaguez causada pelos atos. “Nossos atos, e singularmente os atos que põem nosso corpo em agitação, podem nos introduzir a um estado estranho e admirável” (VALÈRY, 2005, p. 53). Assim, seriam os atos do corpo que poderiam ser capazes de nos livrar desse grande tédio, entendido como um deslocamento temporal produzido pelo excesso de razão, um estado conduzido pelo excesso de lucidez. Athiktê faz com que Sócrates compreenda como “[...] a embriaguez é capaz de purificar a própria razão, ao momentaneamente afastá-la do desejo por uma realidade verdadeira, unívoca e imóvel, à qual Erixímaco conjectura ser paralisante, e ao aproximá-la da realidade sensível, plural e movente” (BRUTUS, 2008, p. 157). Dito de outra forma: o corpo se vê obrigado a recriar a realidade a partir de uma outra linguagem, de um outro tempo a partir do embriagamento dos sentidos. Contra a paralisia operada por *Kronos* temos a necessidade de criação e loucura de *Kairós*. E é justamente adentrar o domínio de *Kairós* que torna possível assumir uma linguagem que torne a vida outra, que torne o corpo outro. É na poesia de *Kairós* que a dança assume sua capacidade de produzir e afirmar a vida e o corpo.

Neste momento Sócrates evoca uma imagem e a usa para dizer como se sente em relação à dança de Athiktê: ele diz que a bailarina é como uma salamandra, pois encontra no fogo a sua morada. Ele compara a dança com o fogo, com a chama. “Mas o que é uma chama, ó amigos, senão o próprio movimento? – O que há de louco, e de alegre, e de formidável no próprio instante! Chama é o ato desse momento que está entre a terra e o céu” (VALÈRY, 2005, p. 57). A metáfora da chama nos faz compreender a dança a partir de um duplo aspecto: 1) aquilo que consome a matéria para poder existir e, nesse sentido, só pode existir como um estado, enquanto a matéria que ele consome puder oferecer as condições materiais para sua existência; 2) a chama como símbolo da transformação da matéria, pois tudo que passa pela chama deixa de existir em um estado e se transforma noutra coisa.

O fogo é símbolo da transformação. Logo, pensar a dança como fogo, como chama, é pensar o potencial da dança de transformar os corpos que ousam deixar-se habitar por ela. Esse potencial da dança é aquilo que de mais precioso ela oferece: a potência criativa. Só pode dançar quem é capaz de se abrir ao potencial criativo humano. Dança aquele que possui a “[...] capacidade de brincar não apenas nas regras, mas contra e para além delas é o que faz da dança, ou da arte em geral, o melhor remédio, conforme o Sócrates de Valéry, contra esse veneno terrível que é o tédio de viver” (FEITOSA, 2011, p. 12). E é justamente essa espécie de alquimia operada pela chama da dança que podemos encontrar no domínio criativa de *Kairós*.

Pina Bausch, coreógrafa alemã, nos fala no documentário produzido por Win Wenders em sua homenagem (PINA, 2011): “Naturalmente existem situações que te deixam sem palavras. Você tem apenas uma noção das coisas. Aqui as palavras também não ajudam muito, elas apenas evocam as coisas. É aí que entra a dança”! Parece que Pina concorda com as considerações que estão sendo elaboradas neste trabalho, pois suas obras também apontam para uma tentativa de fazer a dança revelar outras formas de viver o/no/pelo corpo e o tempo. Uma das obras mais emblemáticas de Pina Bausch é *Café Müller* (1978), um espetáculo que denuncia a falta de contato profundo com os outros e consigo mesmo. Uma única cena – um café com cadeiras espalhadas – que nos impele a refletir acerca da forma como vivemos nosso tempo e o nosso corpo. Os bailarinos se movimentam de forma a sugerir um tédio tão profundo, tão doloroso, que a única maneira de permanecer vivo é reinventar o próprio espaço, o próprio tempo que eles habitam. Cadeiras são trocadas de lugar, bailarinos se tocam de formas não usuais e bagunçam a si mesmos juntamente com o próprio espaço na tentativa de produzir algum sentido naquela cena carente de humanidade, de afeto, de movimentação.

Assim, pensando a dança como remédio para o grande tédio e, ainda, percebendo que esse tédio tem profunda relação com o tempo que constitui o humano, talvez neste ponto de nosso texto caiba lembrar a forma como Valéry fala desse fenômeno: “Mas a dança, disse a si próprio, é afinal uma forma de tempo, é a criação de um certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único” (VALÈRY, 2011, p. 8). Sobre a temporalidade que constitui o instante da dança, Valéry diz que

[...] a pessoa que dança se fecha, de alguma maneira, em uma duração que ela mesmo engendra, uma duração toda feita de energia imediata, feita de nada que possa efetivamente durar. Ela é o instável, ela propicia o instável, exige o impossível, abusa do improvável, e, por força de seu esforço para negar o estado normal das coisas, ela cria a ideia na mente de um outro estado, uma condição excepcional – um estado que é apenas ação, uma permanência que se constituiria e se consolidaria através de uma produção incessante de atividade [...] (VALÈRY, 2011, p. 8)

1.3 Duração e diferença: sobre o estado da dança

No texto *Filosofia da Dança* (2011) Valéry nos lembra de algo que a cotidianidade acaba nos fazendo esquecer: O humano se encontra no campo das possibilidades, do devir, pois temos mais potências do que seria necessário para a manutenção da nossa vida. Dizer isso significa assumir o caráter inventado das nossas necessidades, da própria realidade. Assim, quando Valéry coloca a pessoa que dança em um tipo de estado da diferença¹³, ele o faz elaborando o conceito de duração. Conceito importante para podermos pensar a dança como a criação de um tipo de tempo, pois este conceito só pode existir a partir da noção de temporalidade.

Assim, grosso modo, podemos pensar a temporalidade como a unidade do tempo, isto é, “A temporalidade, portanto, é uma ideia que apenas adquire sentido através da percepção humana, da imaginação, das vivências do ser humano, e pouco ou nada tem a ver com o tempo físico da natureza” (BARROS, 2014, p. 245-246). De alguma forma, afirmar a dança como a criação de uma outra temporalidade é, impreterivelmente, dizer que dança altera a própria percepção humana.

Já a duração guarda profunda relação com a diferença, a instabilidade, com a efemeridade, com a fluidez, com o dinamismo e, assim sendo, percebemos que a duração na dança deve ser compreendida como aquilo que forçamos a se presentificar no corpo. Duração na dança é conquistada através dos esforços corporais que empreendemos para que este estado permaneça. Nas palavras de Valéry (2003, p. 37), pensar esse estado que a dança cria é pensar um estado onde “[...] o instável nos mantém, enquanto o estável só figura por acidente, nos dá a ideia de uma outra existência perfeitamente capaz dos momentos que na nossa são mais raros, inteiramente composta pelos valores-limites de nossas faculdades”. Parece que a dança cria uma certa inversão da necessidade cotidiana, isto é, se no dia-a-dia temos a necessidade de estabilidade e nos movimentamos para isso, na dança temos a necessidade do instável!

Assim, ao usar o conceito de duração para falar sobre este estado, percebemos que ele é uma chave de compreensão para a construção do nosso trabalho. Sobre este conceito, talvez seja pertinente buscar sua origem junto ao pensamento de Bergson (2006). Este filósofo buscou analisar a Teoria da Relatividade Geral e Restrita de Albert Einstein e constatou que a

¹³ Falar em estado da diferença é falar, já aqui, da abertura do corpo ao devir e, neste caminho, o funcionamento do corpo paradoxal. Esses conceitos serão explicados na sequência do trabalho.

passagem daquilo que chamamos de tempo comum¹⁴ apresentava-se de uma forma incoerente com a forma como o próprio tempo se dá a partir da experiência humana. Em outras palavras, Bergson percebeu que o olhar científico sobre o fenômeno do tempo está sustentado na ideia de que “[...] todas as consciências humanas são da mesma natureza, percebem da mesma maneira, de certa forma andam no mesmo passo e vivem na mesma duração (BERGSON, 2006, p. 54). De alguma forma, Bergson parece ter se dado conta de que o olhar científico da época colocava todos nós dentro do domínio de *Kronos*, isto é, o tempo era compreendido a partir daquilo que padronizava a experiência humana.

O que Bergson, de alguma forma, quer nos fazer compreender é que o tempo na dimensão de *Kronos* deixa escapar o domínio da criatividade existente em *Kairós*, ou seja, o autor elabora o conceito de duração para nos fazer compreender que existe uma forma de temporalidade que não aprisiona nem castra o processo criativo do próprio corpo. A denúncia de Bergson, de alguma forma, nos faz perceber que é possível operar uma espécie de transição/alteração na própria consciência para amplificar o olhar acerca da temporalidade que nos constitui.

Sobre isto, Deleuze nos fala em seu comentário sobre as obras de Bergson em geral: “Na ciência e na metafísica, Bergson denuncia um perigo em comum: deixar escapar a diferença, porque uma concebe a coisa como um produto e um resultado, porque a outra concebe o ser como algo de imutável a servir de princípio” (DELEUZE, 1999, p. 129). A observação de Deleuze acerca das obras de Bergson nos aponta uma preocupação com a forma como construímos nosso conhecimento, isto é, perdendo aquilo que Deleuze chama de ser das coisas: a diferença! Isto é, perdemos de vista aquilo que faz com que algo seja de uma forma, não de outra. Importa lembrar que, para Deleuze, a questão da diferença encontra-se no cerne de sua filosofia.

Dessa maneira, Bergson se colocou contra os métodos cientificistas de sua época que buscavam compreender a realidade da manifestação do tempo usando categorias de medição do espaço. “O tempo bergsoniano é o desenrolar e o espaço é o desenrolado. Medir o tempo com as regras das unidades de medidas das grandezas é uma prática da ciência, logo, uma convenção; é atribuir ao tempo as características próprias do espaço” (KREWER; NASCIMENTO JR, 2011, p. 414). Nesta direção, há um movimento de diferenciação entre tempo e espaço, onde o espaço seria aquilo que Bergson chama de desenrolado (isto é, uma

¹⁴ Tempo comum seria o tempo compartilhado em experiências cotidianas. É o tempo convencional dividido em 24 horas por dia, 60 minutos por hora, 60 segundos por minuto, etc.

espécie de rastro, de caminho) e o tempo seria o desenrolar (uma ação contínua, um movimento!). “Ele se divide e se mede porque é espaço. O outro é duração. Sem o desenrolar contínuo, não haveria mais que espaço, e um espaço que, não subtendendo mais uma duração, não representaria mais o tempo” (BERGSON, 2006, p. 59).

Assim, Bergson (2006, p. 57) percebe que “O tempo que dura não é mensurável”, isto é, a experiência humana com o tempo estaria fora da capacidade de medição científica. Mas por que o tempo que dura estaria fora da capacidade de medição científica? Por que o cientificismo não dá conta de apreender este tempo? Justamente porque o método da ciência não respeita a diferença das coisas, isto é, ao invés de a ciência adequar seu método de investigação à natureza ocorre o contrário: a ciência ajusta a natureza (como se isso fosse possível) para encaixá-la em seus métodos investigativos. Assim, observando a falha na investigação científica da natureza do tempo, Bergson parece apontar uma direção outra para compreender este fenômeno. Para ele, compreender a natureza do tempo – aquilo de que ele é feito – é se atentar para o fato de que

O ser *do tempo* é alteração, a alteração é a substância. E é bem isso que Bergson denomina duração, pois todas as características pelas quais ele a define, desde Os dados Imediatos, voltam sempre a isto: a duração é o que difere ou o que muda de natureza, a qualidade, a heterogeneidade, o que difere de si mesmo. O ser do pedaço de açúcar se definirá por uma duração, por um certo modo de durar, por uma certa distensão ou tensão da duração (DELEUZE, 1999, p. 130, *grifo nosso*).

Neste caminho, quando pensamos na duração na dança como diferença, estamos pensando nas capacidades artísticas do próprio corpo: tanto do ponto de vista biológico quanto temporal. Se a duração é a substância dotada de uma certa essência de alteração, isto é, aquilo que pode transformar a própria matéria, aquilo que poderia se diferenciar de si mesmo, podemos pensar: O que isso significa para o corpo? Isto é, se Valéry coloca a pessoa que dança engendrada numa espécie de duração própria, o que podemos dizer desse corpo que dança? De alguma forma, já viemos ensaiando essa resposta desde a introdução deste trabalho. Parece que a dança é capaz de operar uma alteração da própria substância corporal do bailarino. Não nos referimos aos processos químicos e biológicos operados pelo metabolismo de quem pratica um exercício físico para emagrecer, hipertrofiar ou algo do gênero. A referência é justamente a capacidade corporal do corpo que dança de fazer com que o corpo viva, perceba, sinta e olhe de uma maneira outra.

Portanto, podemos perceber que aquilo que Valèry chama de duração na dança aponta para uma capacidade de colocar em suspensão o tempo cotidiano, desligar-se dos imperativos da ação presente que insistem em nos envolver para, então, colocarmo-nos à disposição do devaneio, do sonho, da loucura, do questionamento da razão, da embriaguez dionisíaca. Nesta direção podemos perceber que o conceito de duração nos faz perceber a dança como um estado criado, inventado! Nesse caminho, “[...] o Espaço era apenas o lugar do atos: ele não contém seu objeto. É o Tempo, agora, que desempenha o papel mais importante...” (VALÈRY, 2003, p. 36). Atrelar a dança ao conceito de duração é atrelar a dança ao conceito de tempo.

Parece ser isso que Valèry quer nos mostrar quando aponta que “[...] no Universo da Dança o repouso não tem lugar; a imobilidade é coisa imposta e forçada, estado de passagem e quase violência, enquanto os saltos, os passos contados, as pontas, o *entrechat* ou as rotações vertiginosas são maneiras completamente naturais de ser e fazer” (VALÈRY, 2003, p. 37). Inventar problemas significa assumir riscos, mas, acima disso, aponta para a condição primeira de compreensão do real. Dito em outras palavras, inventar problemas é perceber que nossa capacidade de compreender o mundo vai até onde nossa capacidade de criação permitir. Ora, se não existe na natureza uma verdade universal onde posso extrair meus dados para colocar meus problemas, é possível pensar que o universo que a dança instaura é um lugar privilegiado para colocar em questão o problema do próprio corpo, isto é, o que pode o corpo? Como o universo da dança faz perceber as virtualidades do corpo? É pensando nos desdobramentos dessas questões que, na sequência, pretendemos abordar com um trato mais aprofundado os conceitos de virtual-atual, bem como ensaiar algum direcionamento para esses questionamentos.

2 José Gil e o Corpo que dança

(...) a bailarina não é uma mulher que dança, pois ela não é uma mulher e não dança. (...) Não são mulheres mas seres de uma substância incomparável, translúcida e sensível, carnes de vidro alucinadamente irritáveis, cúpulas de seda flutuante (...) (VALÈRY, 2003, p. 38)

Como dizer que a bailarina não é uma mulher que dança? Que significa essa afirmação de Valéry (2003)? A princípio, olhar para essa afirmação não parece fazer o menor sentido. Que matéria é essa que ele descreve como sendo o corpo das bailarinas – carnes de vidro, cúpulas de seda flutuantes? Se tomarmos como referência os códigos cristalizados de nossa gramática, de fato não veremos lógica na afirmação do filósofo. Para compreender essa afirmação é preciso se abrir para perceber que o filósofo fala contra a ideia de dança (por conseguinte de corpo) pautada na gestualidade cultural que a cristalizou como tal. A afirmação de que a bailarina não é uma mulher e não dança requer um esforço de desconstrução do próprio conceito cristalizado de bailarina, ou seja, não podemos olhar para a bailarina de Valéry por meio de nossa gramática usual. Nosso léxico precisa ser ampliado, ou, antes, precisamos mostrar a bailarina naquilo que de mais necessário ela necessita para existir: o fundo do corpo¹⁵! Ora, e não é exatamente essa a brincadeira que o corpo faz quando dança? Valéry (2005) já nos alertou sobre a capacidade do corpo de confundir as mentes mais lúcidas!

Chegamos numa sessão de nosso trabalho onde importa elaborar as relações entre corpo, dança e linguagem. Afinal, pensar a dança como a criação de uma outra temporalidade nos parece ter relação com a criação de uma outra linguagem certamente. Ora, a transição de *Krónos* para *Kairós* não acontece mecanicamente, nem na ausência de elementos que garantam acesso a uma outra forma de relação com a linguagem que produzimos. Aqui chamamos o filósofo José Nuno Gil para nos auxiliar a elaborar nossas reflexões. Gil nos apresenta reflexões caras a este trabalho, pois nosso interlocutor opera com conceitos de corpo que vão ao encontro da nossa argumentação.

Em Gil (1994, 1997, 2004) percebemos um interesse pelo corpo na sua relação com a razão e a linguagem, isto é, o corpo precederia estas estruturas por via de afetos, desejos, etc. Almeida (2012) operou com três conceitos de corpo que são centrais na obra de Gil: corpoinscrição; infralíngua; corpo intensivo. Apesar disso, Gil não se mostra tão didático ao

¹⁵ Este conceito vem da teoria de Deleuze e foi apropriado por Gil nos seus trabalhos. Em tese, haveria algo no corpo, uma dimensão que escaparia às tentativas de normatização da cultura e da linguagem. Esse lugar seria o fundo dos corpos ou, para Gil, o espaço interior do corpo!

nos falar sobre estes conceitos, de forma que eles encontram-se dispersos em várias de suas obras. Tomamos como referência a classificação de Almeida (2012) para seguirmos o diálogo com Gil. Nesse sentido, iremos buscar nestes três conceitos encaminhamentos para pensar a pergunta que dá origem a este capítulo: Como essa forma de conceber a dança (dança como temporalidade) pode nos auxiliar a acessar outras compreensões acerca do corpo? Estes três conceitos desembocam naquilo que Gil nomeia de corpo paradoxal. Assim, nossa argumentação caminhará no sentido de perceber a dança como um caminho para que esse corpo paradoxal se manifeste, ou, antes, a dança como um caminho para fazer funcionar a própria lógica desse corpo intensivo/paradoxal.

2.1 Três sentidos de corpo em Gil: corpoinscrição; infralíngua; corpo intensivo

O conceito de corpoinscrição guarda relações acerca do corpo e da linguagem. Para Gil (1997), o corpo seria o lugar onde os códigos linguísticos e os signos que a cultura produz irão se inserir. A linguagem teria no corpo o seu lugar de inscrição! “[...] o corpo sozinho não significa, nada diz; apenas fala a língua dos outros (códigos) que nele vêm se inscrever” (GIL, 1997, p. 24). Esta interdependência que o corpo guardaria com a linguagem, para Gil, esconde um paradoxo (que David Le Breton também já diagnosticou em *Adeus ao Corpo*): quanto mais falamos do corpo, menos o corpo existe. Isto é, quando o corpo assume “[...] contornos bem definidos e funções impostas pelo trabalho social – entramos na desgraça dos corpos” (GIL *apud* ALMEIDA, 2012, p. 331). Essa desgraça dos corpos seria a nossa condenação em habitar corpos moldados pelos saberes médicos, empíricos. Em suma, somos obrigados a habitar identidades oriundas de discursos que visam desencarnar o corpo, isto é, fazer com que a linguagem corporal não se diferencie dos discursos que os campos do saber produzem sobre ele. Neste movimento, esquecemos que o corpo possui uma característica não verbal, isto é, uma singularidade, que é reduzida e colocado dentro de uma forma para que assuma determinados padrões.

Neste lugar, “A verdade do corpo está na geometria” (COSTA, 2014, p. 37), ou seja, o que importa é que o corpo esteja em consonância com a representação ideal das formas geométricas. Aprisionamento pela forma! De alguma maneira, o conceito de corpoinscrição guarda relações com a dimensão *Kronos* de tempo, isto é, há um desejo de classificar, de controlar, nomear, conhecer para dominar, ter poder sobre. Este sentido de corpo carrega a

marca da cultura/linguagem e, conseqüentemente, se distancia da sua natureza, isto é, daquilo que Deleuze chamou de fundo dos corpos.

Deleuze nos fala de uma dimensão do corpo que seria ainda virgem, isto é, intocada pelos processos civilizatórios dos códigos linguísticos e culturais. Nesta dimensão do corpo impera uma espécie de selvageria, isto é, uma dimensão onde o corpo só permite ser habitado por afetos, sensações, percepções, imagens. Para Deleuze, precisamos fazer o caminho de volta, isto é, voltar atrás naquilo que a cultura nos faz sentir e perceber para conseguirmos adentrar esta dimensão corporal. Dada a influência da filosofia da Diferença de Deleuze, Gil incorpora a noção de fundo dos corpos. Este conceito nos aponta para o caráter de natureza do corpo, ou seja, há no corpo uma dimensão que sempre escapa às inscrições e códigos culturais. Este fundo dos corpos seria a estrutura responsável pela dimensão criativa do corpo. As manifestações artísticas guardam profunda relação com o fundo dos corpos, pois é ali onde habitam os desejos, os afetos, a potência em devir. Adentrar o fundo dos corpos seria, em alguma instância, se colocar no domínio de *Kairós*.

Seria ingênuo pensar no corpo apenas como um receptáculo passivo da linguagem/cultura. Assim, adentramos o segundo sentido de corpo: o corpo como infralíngua! Este sentido compreende o caráter de tradutor que o corpo possui. “Sendo linguagem, chamo a atenção para o fato de que, para ele (*o filósofo Gil*), o corpo se apresenta, ao mesmo tempo, como um tradutor, decodificador ou permutador dos signos ou códigos que compõe a linguagem” (ALMEIDA, 2012, p. 332, *grifo nosso*). Para Gil, o corpo não apenas é circunscrito pela linguagem como, simultaneamente, guarda uma capacidade de fazer significar. Em outras palavras, o corpo opera processos capazes de alterar a natureza das forças e dos signos que o compõe. Compreendido como infralíngua, o corpo é um agente ativo no seu processo de nomeação.

Para que haja sentido, é necessária a participação ativa do corpo no ambiente da linguagem. Neste sentido, uma cadeia de signos não seria suficiente para instaurar um sentido sem que o corpo, através de sua gestualidade, de suas articulações não verbais, fosse assim lançado para a linguagem. Esse lançar do corpo à linguagem se dá num caráter pré-verbal, ou seja, é como se o corpo operasse através de uma lógica pré-verbal para que fosse possível significar a própria linguagem. “Trata-se de um conteúdo não-linguístico em potência de verbalização, mas ainda não significado pela linguagem” (ALMEIDA, 2012, p. 332).

Adquire-se uma inteligência, quer dizer, uma plasticidade do seu próprio espírito (o espírito do corpo: as practognósias, as antecipações dos gestos certos, a ‘geometria natural’, o conhecimento ‘implícito’ do espaço e do tempo), que não possuía antes. Essa inteligência do mundo específico do corpo vai refluir, por sua vez, sobre a linguagem e o intelecto puro: vai induzir movimentos subtis, associações, impregnações, contaminações semânticas imperceptíveis mas decisivas que testemunham a transformação do espírito numa espécie de grande corpo felino capaz de intuições, pressentimentos, fulgurações, ‘sextos sentidos’ que só o pensamento por imagens pode fornecer (GIL, 1997, 46).

Gil (1997) reformula a relação entre linguagem pré-verbal e verbal. Para ele, aquilo que chamamos de pré-verbal só pode surgir de forma retroativa, isto é, “[...] não podemos dizer que uma massa de sentido exista antes e independente da linguagem, uma vez que o sentido surge somente em função da relação semiótica, por referência à linguagem que o descreve” (ALMEIDA, 2012, p. 333-334). Neste caminho, devemos pensar um não verbal que seja um postverbal, não um pré! Ou seja, o corpo guarda um paradoxo: sendo o espaço de inscrição dos signos e códigos da linguagem, ele, em si mesmo, parece possuir um vazio que resiste à codificação, escapando da linguagem.

Esse vazio corporal que insiste em escapar às tentativas de ser capturado pela linguagem nos coloca na dimensão do corpo intensivo – o terceiro sentido de corpo em Gil. Essa dimensão corporal nos fala de uma força que não se permite ver codificada/transposta pela linguagem. O que existe nessa dimensão do corpo é a vida manifesta naquilo que existe de mais imprevisível, espontâneo, talvez incontrollável. É neste lugar do corpo que reside nossa maior potência criativa, nossa maior capacidade de (re)inventar o mundo, pois neste vazio do corpo (corpo intensivo) reside nossa maior liberdade. É nesse vazio do corpo que podemos agendar um encontro com *Kairós*.

É por meio do corpo intensivo que temos acesso a realidade interior do corpo, isto é, aquela realidade conjugada por toda sorte de afetos e sensações, expressando exteriormente a sua existência pela gestualidade do corpo. Se no corpo intensivo encontramos a possibilidade de liberdade e criação, podemos inferir que o corpo não pode ser visto como “[...] uma entidade já pronta, mas, sim, que se individua o tempo todo e está sempre em processo de vir a ser” (ALMEIDA, 2012, p. 335). Para Gil (2001), afinal, o corpo existiria quando menos existisse, isto é, quando estivesse numa realidade virtual, em vias de se concretizar, num processo de vir a ser. Devir! Gil (2004) conceitua o campo virtual a partir do plano de imanência que uma performance (dança, talvez) poderia criar. Para o filósofo, a dança seria uma espécie de presença, no sentido de uma aparição à consciência pela via da percepção de

outros corpos ou do seu próprio. Ele explica que aquilo que vemos dançar não se trata apenas de um conjunto de músculos fisicamente estruturados coordenados pelo sistema nervoso, mas ele diz que seria o desdobramento de forças e intensidades que estão interagindo entre si, isto é, trata-se de um corpo humano que colocou em cena os seus poderes misteriosos em cena.

Estes poderes não estariam centrados na capacidade muscular, mas, antes, estariam relacionados com o despertar da nossa percepção e não existiriam se não fossem direcionados à percepção humana. Neste sentido, o autor nos faz saber que qualquer coisa que exista unicamente para a percepção, e não desempenhe nenhum papel na natureza, seria uma entidade virtual. “Não é irreal: onde quer que sejamos confrontados com ela, percebemo-la realmente, não sonhamos ou imaginamos que a percebemos” (GIL, 2004, p. 42). Assim, o plano virtual seria este plano de imanência que abarca estas entidades que só existem para a percepção.

Quando tomamos esses três sentidos de corpo podemos ver o corpo como um “[...] metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de força e transformador do espaço e do tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior orgânico pronto a dissolver-se ao subir à superfície” (GIL, 2001, p. 336).

Parece que no cenário conceitual do Gil, as pequenas percepções e a infralíngua serviriam para fazer com que o corpoinscrição ascendesse ao corpo intensivo. Neste sentido, a noção de corpoinscrição compreende um corpo que não iniciou seu processo de agenciamento das intensidades corporais, dos fluxos de intensidades do corpo. Da mesma forma, o corpo intensivo teria na infralíngua e nas pequenas percepções sua base virtual, isto é, seu devir próprio.

Quando tomamos esses três sentidos de corpo, podemos compreender melhor o comentário de Valéry (2003, p. 38) sobre a bailarina: “Ela não é uma mulher e não dança.” Percebemos que o corpo da bailarina está revestido de uma substância que escapa as nossas tentativas de esquematizar, conceituar. Podemos olhar e dizer que ela dança, mas seu corpo se transforma em carnes de vidro, em sedas flutuantes. Isto é, olhar para o corpo que dança é olhar para um corpo que é capaz de alterar sua percepção de mundo. Não mais uma bailarina, mas uma mulher feita de carne de vidro – um corpo transparente, visível. Corpo de sedas flutuantes – que há de mais leve do que a seda que se permite levar pelo vento? O corpo do bailarino parece evoluir num ritmo próprio e que transforma o próprio espaço em que está circunscrito, transformando-se mutuamente. É neste sentido que Gil (2004, p. 21) nos diz que o bailarino jamais vive o seu peso objetivo, isto é, aquela mensuração corpórea da balança que

nos aponta o peso do corpo. Antes disso, o bailarino “[...] avalia a sua leveza atual por comparação com outras levezas que acaba de atravessar no quadro específico de certa sequência de movimento: cada sequência abre múltiplas possibilidades de ausência de peso, diferentes das oferecidas por outras sequências”. É neste sentido que percebemos que o corpo do bailarino está envolvido por uma outra temporalidade, isto é, o bailarino está vivendo seu corpo a partir de uma outra linguagem e de uma outra percepção de tempo. O bailarino está transitando de *Kronos* para *Kairós*!

Segundo Almeida (2012), é este terceiro sentido de corpo que ocupará a maior parte das reflexões de Gil para elaborar o conceito de Corpo Paradoxal. Para Gil, esse corpo intensivo é primeiro, anterior, conforme ele diz do corpo das crianças. Esse corpo infantil serve de imagem para ilustração do Corpo Paradoxal, pois é neste momento da vida em que ainda não se percebe os discursos territorializando e nomeando os corpos. O corpo infantil está, de alguma forma, para acontecer, vindo a ser constantemente. É uma imagem do devir humano! É por isso que o esforço de Gil está centrado na tentativa de chegar a esse fundo do corpo e, conseqüentemente, a esse infrasentido engendrado nele. A esse lugar Gil nomeia de espaço interior dos corpos. Partindo disso que Gil (2001) nos mostra como o corpo do bailarino é formado pelo espaço que o circunscreve, da mesma maneira que transforma o espaço ao seu redor. Importa lembrar que o conceito de Corpo Paradoxal parece embaralhar as categorias espaciais – o dentro está fora, bem como o fora está dentro! Salienta-se, também, que o conceito de Corpo Paradoxal pretende, de alguma forma, ampliar o conceito de Corpo Sem Órgãos (CsO) de Deleuze. Assim, o próximo tópico pretende discutir estes conceitos, articulando à questão da dança.

2.2 A Dança e o Corpo Paradoxal

Valèry não fala jamais das danças tais quais aparecem no teatro, no palco ou nos bailes, fala antes de uma dança originária e fantasmática na qual se entreveria a origem das artes constituídas. Como nunca antes, a Dança inscrita com um grande D representaria esse momento primeiro no qual o corpo vem trabalhar inutilmente, despende sua força em pura perda, e refinar esse gasto somente pelo prazer. Dessa maneira, ela manifestaria um núcleo originário atestando a possibilidade de toda arte [...] E é por isso que, segundo Valèry, é necessário ver aí bem mais do que aí se discerne ordinariamente: não um divertimento fútil, não uma produção vulgar de espetáculos, mas, nada menos que a possibilidade geral da arte se apresentando enquanto vida. (POUILLADE, 2012, p. 111-112)

A partir do conceito de CsO de Deleuze e Guattari (2012), o filósofo Gil (2001) elabora o conceito de corpo paradoxal. Para Gil, o conceito de Corpo Paradoxal serviria como uma espécie de atualização do conceito de CsO, no sentido de que o CsO só pode ser construído a partir do funcionamento da lógica do corpo paradoxal. Por isso, exploraremos as considerações de Deleuze e Guattari acerca desse conceito no intuito de situar melhor o leitor nessa discussão. Apesar desses autores não estarem compondo diretamente o cenário conceitual desta dissertação, faz-se necessário uma explicação de seu pensamento nesta seção do trabalho.

É pelo fato de o CsO se apresentar como uma política de experimentação que pretendemos abordá-lo neste tópico. Outra razão para nos valer do CsO é constituir ele uma prática de corpo intensivo a englobar o corpo paradoxal que, como já elucidado, é o ponto de partida para a construção do CsO (COSTA, 2014, p, 63).

O conceito de CsO, tal qual elaborado por Deleuze e Guattari (2011) na obra *O Anti-Édipo*, fala acerca do desejo, fazendo críticas às teorias psicanalíticas que impunham ao desejo uma condição de falta, isto é, o desejo seria nossa busca por um objeto faltante (a qual Deleuze e Guattari denominam fantasmas). Para os autores, o desejo não deveria ser percebido como a falta, ou como a busca daquilo que nos falta, mas, antes, como produção, isto é, o desejo seria a produção de intensidades, de sentidos, e não mera teatralidade de cenas familiares. É em “Mil Platôs” que nossos autores ampliam o conceito de CsO para dar conta também de um conjunto de práticas de experimentação. “Ele (*o CsO*) é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao CsO não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um

limite” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 12, *grifo nosso*). A tentativa dos autores é de dar pistas de como poderíamos criar para nós um CsO.

O CsO remete à realidade virtual do corpo, isto é, à sua potência, e o corpo empírico (aquilo que Gil chama de corpoinscrição) remeteria à realidade atual do corpo, isto é, a um corpo preso a determinações espaço-temporais. Deleuze e Guattari nos falam que a realidade seria composta pelo plano virtual e atual. Neste sentido, o CsO não seria uma representação abstrata do corpo, ou uma ideia transcendental, mas, sim, um corpo real que estaria em relação com a atualidade do corpo empírico. Assim, não faz sentido dizer que o CsO se opõe a realidade, pois ele próprio é realidade virtual. A partir disso, Deleuze nos diz que a transição entre uma realidade e outra (virtual para a atual – vice-versa) seria marcada pelo processo de criação, isto é, a passagem de uma para a outra é criar (CORREIA, 2017).

A partir de Leibniz, Deleuze (1996) irá afirmar que a força, ou seja, a potência é um virtual em curso de atualização, na mesma medida em que é o espaço no qual ele se desloca. Apesar de terem cada um a sua realidade própria, atual e virtual coexistem, entram num percurso que nos faz passar de um a outro (DELEUZE, 1996). Neste sentido, Deleuze (2006) destaca que, em relação a essa passagem, quatro termos são sinônimos: atualizar, diferenciar, integrar e resolver (CORREIA, 2017, p. 57).

Há que se fazer um adendo: pensar a atualização do real, ou a virtualidade do real se atualizando, não deve ser pensando como mais uma possibilidade do real. Dizer isso seria negar a própria dimensão criativa da qual falamos anteriormente, pois seria impossível – na visão deleuziana – conceber um ato de criação de uma possibilidade que já esteve dada ou pensada (mas ainda não efetivada). Para Correia (2017, p. 58) “[...] atualizar-se é criar linhas que correspondem sem semelhança a multiplicidade do real”, ou seja, pensar a relação virtual-atual implica pensar um lugar onde as resoluções estejam baseadas na imprevisibilidade e invenção, onde criar seja diferenciar! Neste sentido, criar um CsO é se colocar na dimensão onde a realidade transita do virtual para o atual. Criar um CsO é diferenciar! Criar um CsO é suspender o domínio de *Kronos* para habitar o domínio de *Kairós*.

Partindo das reflexões acerca do CsO, podemos dizer que seria esse conjunto de práticas de experimentação, ou, antes, essa tentativa de criação de um CsO, que permitiria uma fuga do corpo de sua realidade atual, ou seja, criar para si um CsO é, em alguma medida, violar a realidade atual para evitar que o corpo entrasse inteiramente nela e ali se sedimentasse por completo.

Conforme Correia (2017, p. 61): “O CsO seria as aberturas para o corpo atual lançar-se à virtualização, o desprendendo das dimensões do espaço, da previsibilidade e conduzindo-o à sua potência e a imprevisibilidade da experimentação”. Devido a essa capacidade de conduzir o corpo atual à dimensão da virtualidade é que o CsO participa do ato de criação, pois arranca o corpo de si. Nesse movimento, o CsO faz com que o corpo empírico perca sua identidade e o lança num movimento de experimentação, de diferenciação no contato com outros corpos. E é justamente esse desprendimento da realidade atual que a dança pode operar para fazer com o corpo entre num estado de devir, isto é, operar uma espécie de abertura do corpo para sua realidade virtual. Neste caminho, a dança como uma criação temporal operaria um espécie de passagem da realidade atual para a realidade virtual, ou, em outras palavras, uma passagem do domínio de *Kronos* para o domínio de *Kairós*.

Para Deleuze e Guattari (2012) existiria um obstáculo para que o corpo não fosse lançado à sua maior potência, isto é, haveriam mecanismos separando o corpo de sua capacidade de criar. A estes mecanismos nossos autores chamaram de estratos! Para eles, existiriam três grandes estratos a serem transpostos – ou desestratificados – para liberar essa potência do CsO: O organismo, a significância e a subjetivação.

O organismo seria o estrato que corresponde ao processo de esquadramento do corpo, é a ação de controle da potência corporal. De acordo com Yonezawa (2013) teríamos como organismo cada tipo de organização que se pretenda última e universal, isto é, o organismo seria o Estado, a lei, as religiosidades que impõe normas de vida, a cotidianidade do trabalho, o uso do tempo de forma controlada, as formas de amar preestabelecidas. Tudo isso é organismo.

Já a significância seria o estrato que estabelece padrões para que as movimentações do corpo sejam sempre dotados de um significado. A significância visa moldar os movimentos para que tenham sentidos sempre preestabelecidos. Neste caminho, haveria de ter sempre um intérprete e um interpretado, sob a condição de ser considerado um desviante.

[...] A significância pode ser dita a grande tagarelice que se faz sobre os encontros dos corpos, porém, sem interesse pelas suas potências. Em outros termos, poderíamos dizer que a significância é a ferramenta fundamental do impulso moralizante, que arrefece toda possibilidade de valoração nobre, pois a significância só tem força em função dos sentidos atuais de uma cultura [...] (YONEZAWA, 2013, p. 234).

O estrato da subjetivação remete ao conceito de consciência, isto é, trata-se de fazer perceber os acontecimentos a partir da ação de um sujeito consciente. Deleuze e Guattari (2012, p. 25) nos falam desse imperativo: “[...] você será um sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito enunciado”. Os autores criticam a ideia de consciência porque ela peca, na visão deles, por não perceber que o “Eu” seria reconhecido a partir do encontro de nosso corpo com corpos exteriores.

Dessa forma, Deleuze e Guattari (2012) propõe o conjunto de práticas de experimentação para criar um CsO, opondo-se a essa separação do corpo daquilo que ele pode, isto é, sua potência. Neste caminho, nossos autores investem no “[...] desenvolvimento do corpo, numa continuidade do corpo que não é extensiva, mas intensiva, possibilitando ao corpo o aumento e amplificação do seu grau de potência – o CsO é uma política de revitalização da potência do corpo” (CORREIA, 2017, p. 65). Dessa forma, o CsO inaugura um processo de desestratificação dos estratos por via da experimentação. De acordo com Deleuze e Guattari (2012, p. 13):

Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide.

Neste caminho, o processo de se desfazer os estratos do organismo, da significância e da subjetivação se opera a partir da invenção de autodestruições, isto é, permitir que novas intensidades circulem pelo corpo, permitir que o corpo seja atravessado e habitado por intensidades outras: abrir o corpo!

Mas a pergunta permanece: Como criar para si um CsO? Como permitir essa abertura do corpo à passagem de intensidades outras? Bom, se o CsO seria um corpo capaz de descorporificar o próprio corpo via desestratificação dos estratos que ditam os lugares que o corpo deve habitar/ser habitado e, mais que isso, fazendo o corpo incorrer numa repetição das respostas frente aos problemas colocados a ele, seria exatamente “[...] a força de um afecto como o desamparo que poderá operar essa desestratificação na medida em que o mesmo é o desabamento dos possíveis” (CORREIA, 2017, p. 68). Ora, parece-nos que Correia (2017) corrobora com as elaborações deste trabalho ao dizer que o desamparo poderia inaugurar o

processo de construção do CsO, pois pensando naquilo que Valèry disse – a dança como remédio para o grande Tédio – podemos extrair implicações para este trabalho.

Vamos tratar o grande Tédio de Valèry e o desamparo citado por Correia (2017) como sinônimos, apesar de sabermos que os conceitos operam a partir de autores diferentes e precisam ser elucidados com o cuidado teórico necessário. Apesar disso, vemos nesses conceitos implicações bastante semelhantes, isto é, tanto o grande Tédio quanto o desamparo produzem no corpo uma atitude frente à vida: uma paralisia momentânea por estar frente a algo que não temos condições de, nem sabemos como responder/enfrentar! Ambos inauguram uma espécie de desespero por não encontrar à mão as respostas necessárias para suas questões. Não há saída possível, neste caminho a necessidade de inventar algo se torna fundamental.

Ora, estar frente a algo que te paralisa por não ter uma solução possível exige que se crie uma resposta impossível, isto é, ainda não pensada ou elaborada. Para Gil (2001, p. 237) “Todo esse jogo não é estranho à alegria que a dança proporciona. Esta assemelha-se à alegria das crianças que desmancham brinquedos, desfazem construções laboriosamente edificadas, subitamente confundindo tudo. Prontas a reconstruir tudo de novo para voltarem a desfazer.” Neste sentido, se são os estratos do organismo, da significância e da subjetivação que tornam a vida possível, ou seja, delimitada dentro de possibilidades pensadas e já elaboradas pelo corpo, o grande Tédio e o desamparo seriam o início do processo de desestratificação e, por consequência, o marco de inauguração do CsO. É neste caminho que Gil (2004, p. 25) aponta o lugar que o bailarino ocupa quando dança, pois, para ele, quem dança estaria diante de um grande vazio, sozinho, encarcerado numa espécie de solidão “[...] que o arranca para fora de si. Está só e fora de si. O seu gesto vai na direção dos outros corpos. Como dançar este gesto? Como fazer? ‘Fazendo-o’ [...]”. Isto é, esse vazio lança o corpo para o acontecimento da criação, invenção.

Ora, se o CsO opera para desarticular os estratos e os estratos são aquilo que delimita os possíveis do corpo, fazendo ele responder ou buscar resolver determinados problemas a partir das mesmas respostas, isto é, se o campo de ação do corpo é sempre limitado pelos possíveis postos pelos estratos, é exatamente a força de um *affecto* como o desamparo que poderá operar essa desestratificação na medida em que o mesmo é o desabamento dos possíveis (CORREIA, 2017, p. 68).

É nesse contexto que Gil (2001) irá retomar a discussão acerca do CsO para elaborar o conceito de corpo paradoxal. Para ele, o corpo paradoxal seria anterior ao CsO, na medida que é o corpo paradoxal que permitiria a passagem ao CsO. O corpo paradoxal seria “Um corpo humano porque pode devir animal, mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal” (GIL, 2001, p. 68). Neste sentido, o corpo seria maleável a ponto de ser completamente esvaziado e roubado, feito deserto, para que assim pudesse ser atravessado pelos fluxos de intensidades da vida. Fazer o corpo de deserto é esvaziar o corpo de seu movimento. Mas o que seria, na visão de Gil (2004), esvaziar um movimento?

É, de fato, criar vacúolos de tempo no interior do movimento. O que se obtém por meio de um procedimento semelhante ao da meditação ioga ou *zen*. Trata-se de desprender o ritmo do pensamento nos movimentos do corpo, em particular os movimentos de respiração. O pensamento já não tem de seguir os ritmos do corpo, entre um ponto e outro a sua velocidade de fundo afrouxa, porque o espaço se alarga, enquanto a sua velocidade de superfície pode aumentar indefinidamente: já não é arrastada pela respiração (uma vez que está controlada, deixando de depender dos ritmos cardíacos e outros), deixa de correr, já não tendo que seguir senão os próprios movimentos (GIL, 2004, p. 35).

Seria por essa via de esvaziamento do corpo que poderíamos fazer funcionar a lógica do corpo paradoxal a partir da dança, pois esses vacúolos de tempo criados entre os movimentos do corpo produzem a preparação de um “[...] plano de imanência em que as ações do corpo já não se distinguem mais dos movimentos do pensamento” (GIL, 2004, p. 36). Aqui percebemos como esse esvaziamento do corpo e dos movimentos do corpo são capazes de multiplicar os fluxos de articulação do próprio corpo consigo e com sua capacidade de produzir novas linguagens. *Kairós* é, na nossa percepção, um plano de imanência que a dança instaura para que essa articulação do corpo-movimento-pensamento se dê e libere a potência criativa do próprio corpo. Todavia, a criação desse novo tempo (ou dessa nova linguagem do corpo) requer a dissolução de antigas unidades codificadoras de sentido. Ou seja, é preciso diluir, se libertar dos discursos que incidem sobre o corpo em direção a um novo caminho. Gil chamará esse caminho da direção ao virtual em formação, isto é, transitar do plano atual ao virtual que ainda não se formou para, a partir dessa imersão no plano virtual, atualizar essa nova linguagem, essa nova temporalidade no corpo.

Esse plano de imanência instaurado a partir do gesto dançado é o plano virtual do movimento. “Nele o pensamento e o corpo dissolvem-se um no outro (o pensamento e o corpo como dados empíricos); é o plano da heterogênese do movimento dançado” (GIL, 2004,

p. 41). Parece-nos que Gil situa o plano de imanência como o plano virtual – não visível – que estaria na fundação da percepção de um *continuum* de movimentos por ocasião de uma performance. A inauguração desse plano de imanência estaria no deixar o corpo ser invadido pelos seus próprios movimentos e, na sequência, a consciência do corpo abriria espaço na consciência e no pensamento para o corpo e seus movimentos. É por isso que não se trata de compreender esse plano de imanência como “[...] transcendente ao movimento e à vida. O sentido do movimento é o próprio movimento do sentido” (GIL, 2004, p. 44).

A dança seria uma imagem da manifestação desse corpo paradoxal para o nosso filósofo. Gil (2001) nos fala da dança como sendo composta por imagens de sonho, todavia, um sonho que é real por encarnar em si o pensamento dos deuses. Por que não o dos homens? Por causa, sem dúvida, “[...] da sublimidade dos movimentos da dança; mas sobretudo porque tais movimentos são demasiado sutis para os humanos; [...] a dança quer mostrar aos mortais como o real, o irreal e o inteligível se podem fundir e combinar” (GIL, 2001, p. 230).

O corpo paradoxal embaralha as categorias de espaço, transformando o espaço exterior em interior e vice-versa. Ou, antes, seria possível dizer que ele “[...] se constitui de uma matéria especial, que tem a capacidade de ser no espaço e de devir no espaço, ou seja, de combinar tão intimamente com o espaço exterior que dele adquire texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior” (COSTA, 2014, p. 43). Ora, dizer de um espaço interior do corpo e exterior ao corpo não deve ser entendido a partir da clássica dicotomia sujeito-mundo ou consciência-objeto da consciência. O que se diz ao falarmos, em Gil, de espaço interior dos corpos refere-se mais à natureza da pele do que a uma consciência pura em si. Mas que seria dizer isso?

Essa afirmação diz respeito da capacidade do corpo com a qual ele “[...] se conecta menos com a existência dos orifícios que vão marcar o corpo de forma visível (fazendo-o corpoinscrição) do que com a natureza da pele, pois é mais pela natureza da pele do que pelos orifícios que o corpo se abre ao exterior” (COSTA, 2014, p. 43). Neste sentido, os orifícios corporais estão aí para cumprirem funções incorporadas a eles. Boca, narinas, ânus. Tudo se conecta ao exterior para gerar trocas orgânicas, mas, todavia, não operam a abertura do espaço interior do corpo ao exterior. Para isto, se faz presente a pele. Acredito que seja isso que Valéry insinua quando nos fala que “A pele é o mais profundo¹⁶”.

Essa profundidade da pele a qual Valéry nos fala diz da importância desse órgão para a manifestação do corpo paradoxal. Neste caminho, podemos inferir dessa afirmação que só

¹⁶ Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/opoema/paulvalery/paulvalery.html> Acesso em: 15/01/2017.

aquilo que fica sob/sobre a pele, aquilo que nos toca pode abrir o corpo ao fluxo de intensidades necessário para a manifestação do corpo paradoxal. Desta forma, Gil (2001, p. 69) nos diz que “a abertura do corpo não é nem uma metonímia nem uma metáfora. Trata-se realmente do espaço interior que se revela ao reverter-se para o exterior, transformando este último em espaço do corpo”.

Deste modo, podemos dizer que o corpo paradoxal existe virtualmente em cada corpo empírico que habitamos, isto é, ele se movimenta e se faz a partir do devir. Se Deleuze nos apresenta o CsO como um conjunto de práticas de experimentação que são capazes de abrir o corpo para que ele entre em devir, Gil nos fala do corpo paradoxal como a primeira matéria necessária para a construção do CsO. Para Gil (2004, p. 25), “Trata-se de abrir o corpo entregando-o a si próprio [...] ao corpo penetrado de consciência, ou seja ao inconsciente de corpo tornado consciência do corpo (e não consciência de si ou consciência reflexiva de um ‘eu’). Seria nessa profundidade que conseguiríamos entregar o corpo a si e tornar o inconsciente do corpo a própria consciência do corpo. Ao tratar do espaço que o bailarino evolui em sua performance, Gil nos diz que este espaço difere do espaço objetivo, isto é, o corpo que dança seria capaz de reinventar o espaço a partir de uma ação corporal. Este novo espaço que Gil diz surgir é conceituado como espaço do corpo. Nas palavras do autor: “[...] o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. Daí a extrema proximidade das coisas e do corpo” (GIL, 2004, p. 47). Desta forma, a dança pode ser compreendida como uma expressão capaz de transformar o próprio espaço que a circunda em espaço do corpo e, desta maneira, auxiliar a construção do CsO, pois é através do imbricamento mútuo entre corpo e espaço que o próprio espaço se inunda de afetos, forças e intensidades. Neste sentido, o espaço do corpo (espaço paradoxal) implica pensar em duas consequências: ele é capaz de prolongar os limites do corpo para além dos contornos visíveis; também adquire uma intensidade diferente quando comparado à intensidade do espaço habitual da pele.

Para se fazer um CsO é necessário, segundo Gil, fazer funcionar a lógica do corpo paradoxal e do paradoxo. Pode ser por meio da arte, da dança, do afeto, da palavra e do corpo. Mas, para que o paradoxo se desencadeie, é necessário criar um vazio interior (ou espaço interior) por onde os primeiros movimentos paradoxais se possam exercer fora dos modelos sensório-motores habituais que enclausuram o corpo. É o espaço interior como vazio que permitirá esses primeiros movimentos (COSTA, 2014, p. 45).

Logo, se desejamos fazer funcionar a lógica do corpo paradoxal, o nosso esforço deveria ser o de criar esse vazio interior para que os movimentos pudessem ser preenchidos aquém da dos modelos sensoriais que costumeiramente encarceram o corpo. Assim, o

processo deveria caminhar rumo à multiplicação do que Gil denominou de imagens-nuas, isto é, imagens que estão fora do alcance da significação da linguagem. Imagens desacompanhadas da roupagem linguística que as captura e as transforma em signos cristalizados da cultura. Podemos pensar, por exemplo, num movimento cujo sentido não pode ser ensinado ou aprendido: isto pode ser pensado a partir de um “[...] extravasamento deste corpo intensivo de potência, da imagem-nua que habita o fundo do corpo antes de ser invadido pela linguagem, processo que pode começar por meio da arte, do afeto e graças a agenciamentos múltiplos do pensamento, palavra e do corpo” (COSTA, 2014, p. 46). Há que se revelar aí outro paradoxo: as imagens-nuas são indissociáveis da linguagem justamente por estarem associadas a ela. Logo, só existem imagens-nuas porque existe a linguagem verbal, ou seja, seria esta relação com a linguagem verbal que poderia fazer surgir estratos não-verbais de expressão como, por exemplo, as artes plásticas, visuais e a própria dança.

A abordagem de Gil (2001) sobre a dança se dá a partir da observação sobre o movimento dançado, buscando elaborar o conceito de consciência do corpo. A consciência do corpo, a partir da dança, requer duas condições básicas para Gil (2001): primeiro que o pensamento e o corpo estejam conectados na mesma direção, isto é, que eles façam/sejam um só corpo; segundo que este movimento não seja limitado ao próprio corpo dançante, mas, antes, agencie-se multiplamente com outros corpos dançantes.

Na dança moderna, segundo Gil (2001), teríamos um afrouxamento da consciência. Que isto significa? Para Gil, nossa consciência seria sempre consciência exterior do nosso corpo, isto é, estaria sempre voltada a perceber o nosso corpo como um objeto do mundo. De alguma forma, os movimentos dançados na dança moderna fariam com a consciência alterasse sua substância para tornar-se porosa e disponível para que o corpo a invadisse. Para Gil (2001, p. 161): “[...] com a dança moderna, foi o modelo de conhecimento que mudou: nem objeto físico, nem corpo biológico, mas um corpo energético, feixe de forças”. Neste caminho, a consciência se tornaria consciência do corpo, pois ao tornar-se porosa por sua distensão, abriria buracos por onde seria possível a passagem do corpo. Assim, a consciência estaria impregnada de corpo. Gil nos aponta a metáfora da consciência como um queijo suíço, isto é, os buracos, poros, seriam os espaços onde o corpo poderia invadir a consciência para também torna-la corpo.

Logo, seria possível ter consciência dos movimentos internos do corpo. Isso produziria em nós dois efeitos:

A consciência amplia a escala do movimento, experimentando o bailarino a sua direção, a sua velocidade e sua energia como se se tratasse de movimentos macroscópicos; e a própria consciência muda, deixando de se manter no exterior de seu objeto para penetrar nele, impregnar-se dele; assim, a consciência torna-se consciência do corpo. Os seus movimentos enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais (COSTA, 2014, p. 53).

Essa consciência interna é descrita por Gil (2001) como algo parecido ao que o coreógrafo americano Steve Paxton chama de *Small Dance* (Pequena dança, tradução livre). Isso que Steve Paxton chamou de *Small Dance* seria a observação dos movimentos que não seriam conscientemente dirigidos. Por exemplo, ficar em pé, caminhar, estar sentado, respirar. Todos esses padrões de movimento que não são conscientemente dirigidos podem ser conscientemente observados e, nessa observação desse movimento microscópico temos acesso ao conhecimento do interior de nosso corpo. Logo, observar a *Small Dance* em nós implica em começar a acessar nosso interior do corpo.

Neste movimento, o bailarino vai, segundo Gil (2001), ganhando cada vez mais consciência de seu corpo num movimento paradoxal da consciência: “[...] ao se tornar porosa, esta deixa de se concentrar exclusivamente sobre determinado objeto (um músculo, uma postura) para acompanhar mais de perto o fluxo que atravessa múltiplos objetos” (COSTA, 2014, p. 53). Logo, a consciência do bailarino vai disseminar-se no corpo ou, antes, tornar-se corpo.

Aqui cabe uma reflexão proposta por Valéry (2003, p. 69): ao estudar a obra do pintor e escultor Degas, Valéry rememora uma frase dita a ele pelo pintor: “Há uma diferença enorme entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a”. Ao afirmar isso, nosso filósofo faz menção ao processo de criação do pintor. Logo, se forçássemos uma analogia entre o trabalho do pintor e o trabalho do bailarino, talvez pudéssemos afirmar que há uma diferença enorme entre usar nosso corpo cotidianamente e experimentá-lo dançando. Para Valéry (2003) o ato de pintar é um treino para a percepção do olhar, pois, como tal, é necessário que se queira olhar para o objeto a fim de desenhá-lo, isto é, o objeto torna-se um meio e um fim simultaneamente. Assim como o pintor torna o seu corpo inteiro um órgão de mira, de pontaria e focalização, o bailarino torna seu corpo um órgão de escuta, uma escuta ligada ao calcanhar. Desta forma, há que se pensar uma certa transformação monstruosa do corpo para iniciar um processo criativo. Pintor e bailarino precisam que seus corpos se expandam, que seus sentidos se expandam a fim de conectá-los. O pintor torna-se todo visão.

O bailarino torna-se todo audição/calcanhar. Tudo neles precisa estar conectado aos sentidos que irão guiá-los em seus processos de criação.

Dessa forma, Valéry (2003, p. 69) nos mostra que não é possível “[...] tornar clara a minha percepção de uma coisa sem desenhá-la virtualmente, e não posso desenhar essa coisa sem uma atenção que transforme de forma notável o que antes eu acreditava conhecer e perceber bem. Descubro que não conhecia o que conhecia”. Por analogia, poderíamos reformular essa afirmação de Valéry da seguinte forma: Não é possível criar para si um CsO a partir da dança sem fazer funcionar a lógica do corpo paradoxal, e fazer funcionar a lógica do corpo paradoxal implica em abrir o corpo ao devir. Dessa forma, minha consciência tornada corpo me faz perceber que o que eu acreditava conhecer sobre meu corpo era mínimo e eu descobro que não conhecia o que achava conhecer.

Neste cenário, a consciência torna-se obscura por deixar de ter sua referência centrada na razão. Todavia, essa capacidade da consciência de criar um ambiente obscuro e confuso em si faz com que ela seja capaz de apreender mais intimamente o seu “objeto” (o corpo), já que

A sua obscuridade e confusão provirem pretensamente do facto de nele se misturarem sentimentos, paixões, componentes emocionais em suma, tudo que podia turvar a transparência da consciência em si. A consciência confundia-se com a potência do conhecimento cujo modelo era a razão. A introdução dos afectos na consciência do corpo significa a presença irrecebível da irracionalidade no interior da razão (GIL, 2001, p. 160).

Logo percebemos que o cenário de obscuridade que a dança cria é condição primeira para que possamos conhecer e produzir conhecimento do corpo a partir de uma outra clareza. Neste caminho, conhecer o seu “objeto” (o corpo) significa permitir ser invadido, impregnado por ele, aceitando que ele o penetre com todas as suas sombras – afetos, movimentos corporais, sentidos do corpo – para que melhor se possa captá-lo. Assim, Gil (2001, p. 161) nos diz que “[...] com a dança moderna, foi o modelo do conhecimento que mudou: nem objeto físico nem corpo biológico, mas um corpo energético, feixe de forças”. Neste sentido, vamos perceber que os afetos e os movimentos do corpo “[...] não formam uma barreira para a consciência em si, mas passam a criar outro tipo de consciência, isso porque os seus movimentos dirigem agora os movimentos da consciência. A consciência dos movimentos torna-se movimento de consciência” (COSTA, 2014, p. 55). Ao entrar na zona das pequenas percepções (movimentos do corpo, afetos, percepções espaço-temporais) os movimentos

corporais ascendem à superfície da consciência e, ao se infiltrarem nela, fazem-se consciência do corpo.

Isso não significa simplesmente perceber trivialmente uma sensação interna de desconforto, como a dor ou estresse por exemplo, nem tensões musculares de causas variadas. Mas, antes, significa dizer que a consciência adquire um formato de um bloco de incontáveis pequenas percepções. “Desta forma, a consciência do corpo se faz inconsciente do corpo que percebe os movimentos e as configurações inconscientes que os corpos deixam entrever como contornos vazios” (COSTA, 2014, p. 55). Gil (2001) nos aponta esses contornos vazios como uma característica específica e diferenciada dos gestos dançados. Para ele, os gestos dançados estariam livre de contornos específicos por nunca irem até o fim de si mesmos, isto é, no movimento que se desdobra, acaba por se reter e regressar sobre si para se prolongar no gesto seguinte. Assim, esse gesto não teria um contorno, mas um entorno que se esquia de seus limites e escapa de si.

É a partir desse movimento de adentrar o universo das pequenas percepções que conjuramos o universo das percepções dos movimentos virtuais do corpo. Gil (2001, p. 164) nos fala disso a partir do movimento da cambalhota:

A autopercepção do corpo cinestésico cria um espaço próprio: o facto de um corpo se virar numa cambalhota engendra um espaço virtual onde planos, linhas, curvas «se viram no ar». Porque não se percebe a cambalhota (como se fosse vista do exterior); mas é a cambalhota empírica que induz ou abre um espaço paradoxal virtual onde o baixo se torna alto sem que a orientação se perca: nesse sentido, o baixo torna-se o alto sem deixar de ser ele próprio. E o mesmo acontece com as outras dimensões do corpo.

Quando adentramos a profundidade corporal percebemos que esta imagem da cambalhota nos diz do corpo em sua intensidade vivida. E, assim sendo, “[...] a cambalhota é toda do corpo em movimento-tornado-pensamento” (COSTA, 2014, p. 56). Gil (2001, p. 233) nos fala acerca do conhecimento divino que a dança pode produzir, no sentido de que “[...] a dança não se limita a dar a pensar certos movimentos, impensáveis de outro modo, mas constitui uma maneira de os pensar, transforma em *movimento de pensamento* o que o pensamento comum do movimento comum não pode pensar”. Vislumbrar o interior do corpo é desdobrar o sentido do corpo no espaço, abrir o corpo, a partir dos movimentos outros do corpo que também são capazes de transportar o movimento. “Concomitantemente, projeta-se sobre tal espaço não com um corpo ou membros em movimento, mas o próprio movimento que abriu o espaço e que, agora, se confunde com o movimento do exterior visto do interior” (COSTA, 2014, p. 56). É a partir desse movimento de desarticulação do corpo funcional

(anatômico, lógico, circunscrito num espaço bem delimitado) que podemos desenvolver a lógica do corpo paradoxal. Logo o corpo

[...] deixa de ser limitado pelas imposições anátomo-construtivas o seu corpo, uma vez que neste espaço o corpo empírico sofre desmembramentos, desarticulações, distensões, esboroamentos, divisões, deformações, metamorfoses, processos teratológicos tais que uma infinidade de corpos virtuais vêm habitá-lo (GIL, 2001, p. 167).

Para nosso filósofo, a dança seria uma excelente imagem desse pensamento, pois, para Gil (2001) nada falta ao gesto dançado. Para ele, a dança conseguiria articular o sentido e não-sentido, o real e o irreal, o virtual e o atual no próprio corpo. Assim, o filósofo nos apresenta a dança como um caminho para fazer funcionar essa lógica do corpo paradoxal e, conseqüentemente, construir para si um CsO. Neste caminho, percebemos que a dança se apresenta como uma prática que mostra a resistência do corpo em ser reduzido inteiramente à semiotização. Ela nos fala da impossibilidade de reduzir o corpo a uma linguagem técnica e codificada, um mecanismo transgressor da inflexibilidade dos signos cristalizados de nossa gramática.

Nas palavras de Gil (2001, p. 72) a dança seria “[...] a própria ridicularização dos signos e das formas que se considerassem sentidos ou corpos”, pois por mais que o gesto dançado seja codificado e possa ser lido a partir de um sentido pré-determinado (como no caso do ballet clássico), ele jamais se desconecta do resto do corpo, ou das imagens-nuas que o habitam. Logo, a dança apresenta uma característica que nos parece cara: ela estaria situada em uma dimensão fora do alcance da representação e que, conseqüentemente, escaparia dos movimentos codificados e atualizados. É por isso que Gil (2001, p. 232) nos diz que o que oferece o caráter encantador à dança seria o fato de ela combinar com “[...] o pensamento absurdo (para a lógica dos humanos) com o conhecimento mais poderoso e mais cintilante: o pensamento paradoxal. Paradoxal num duplo sentido: porque emana de um (e se incarna num) corpo paradoxal, e porque transmite um sentido paradoxal, não-sentido ou absurdo”. É neste sentido que Gil (2001, p. 186) nos mostra que os gestos dançados

[...] fazem-nos captar um sentido que nenhum discurso simplesmente conceitual poderia pensar. Melhor: outras artes, como a pintura ou a música, permitem-nos também captar sentido não-traduzível por conceitos, mas a dança vai mais longe, articula o sentido e o não-sentido, faz-nos compreender o ‘real e o irreal’, ‘as conversões, as inversões, as diversões’, em suma, tudo o que um discurso lógico não deixaria coexistir no seu seio.

Caminhando nesta direção, percebemos que o esforço do corpo que dança é resistir incansavelmente às tentativas de ser (re)cooptado pelos gestos já sedimentados e cristalizados em si, pois seriam estes gestos oriundos de modelos sensório-motores já estratificados que não permitiriam ao corpo se abrir para o fluxo de intensidades e, assim o fazendo, funcionar a partir da lógica do corpo paradoxal e transformar-se em corpo intensivo. Então dançar é livrar-se momentaneamente destes estratos que impedem que o corpo se constitua enquanto outro corpo, isto é, um corpo onde os fluxos de intensidades podem fazer com que o corpo atinja seu potencial máximo: devir outros! É por isso que Gil (2001, p. 233) nos conta que

Em vários pontos, o pensamento de Valéry parece aproximar-se de certas ideias de Deleuze: 1) o paradoxo é doador de sentido (a linguagem dos deuses): o paradoxo é o movimento que vai simultaneamente em duas direções divergentes ou opostas [...] o paradoxo leva necessariamente à intensidade mais alta [...] ou seja, o plano de imanência do movimento. 2) A dança não ilustra o pensamento paradoxal, também não apresenta movimentos paradoxais (não representa nada), é só ‘o ato puro das metamorfoses’, ou o devir puro da vida. Cria o plano de imanência do pensamento ao movimento, é por isso que ‘não é nada e é tudo’, e é o movimento paradoxal do corpo tornado movimento de pensamento no corpo de pensamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma outra ideia, contudo, parece interessante. Formulada por Sócrates, e melhor ainda por Erixímaco, pretende que a dança encarna nos corpos o pensamento dos deuses porque este último é paradoxal e incompreensível para os homens: a dança quer mostrar aos mortais como o real, o irreal e o inteligível se podem fundir e combinar [...] a dança faz-nos alcançar pelo olhar conhecimentos reservados aos deuses, coisa de que qualquer outra arte ou qualquer outro saber é incapaz (GIL, 2004, p. 186).

O diálogo entre Valéry e Gil se mostra profícuo para pensarmos questões relativas ao corpo, à dança e à linguagem. Ao colocar a dança como a criação de uma outra temporalidade, Valéry nos conduziu à elaboração deste conceito para, tendo-o elaborado, pensarmos acerca do corpo que dança e na sua capacidade de produzir conhecimento pela via do afeto, do desejo e da loucura. Pensar no corpo que dança a partir da noção de poesia nos fez perceber a capacidade criativa deste corpo, não apenas na invenção de uma gestualidade plastificada e esteticamente aprovável pela cultura, mas na criação de uma linguagem corporal capaz de transformar o movimento do corpo em pensamento e o pensamento do corpo em movimento, fazendo com que todo o corpo vire movimento-pensamento. Neste caminho, pensar o corpo que dança a partir do conceito de tempo é pensar no corpo capaz de criar e transformar a própria linguagem.

Nosso recurso à mitologia grega serviu para elucidar, de alguma forma, a passagem do tempo cotidiano para esse tempo que chamamos de tempo criativo (ou um tempo mais afetivo com o processo de criação). Vimos em *Kronos* uma dimensão temporal pouco capaz de promover no corpo as rupturas necessárias para fazer funcionar a lógica do corpo paradoxal. Ao contrário deste, percebemos como o domínio de *Kairós* se configura como uma dimensão propícia para trazer à tona o processo de devir do corpo que dança, o devir-bailarino. Seria justamente contra essa objetificação do tempo operada em *Kronos* que *Kairós* viria, de alguma forma, se colocar como caminho. Seria na dimensão deste que a dança seria capaz de nos colocar para fazer funcionar uma outra lógica temporal-corporal-gramatical.

Nosso trabalho se colocou a tarefa de trabalhar com duas questões norteadoras: Que significa colocar a dança como uma forma de tempo?; Como essa forma de perceber a dança pode ajudar a abrir outras compreensões acerca do corpo?

Neste caminho, percebemos que colocar a dança como uma temporalidade distinta da vida cotidiana é afirmar o potencial da dança em manifestar no corpo a sua capacidade

artística e criativa. Pensar a dança como uma abertura temporal é fazer saber a capacidade do corpo em adquirir novos contornos, ou romper com todos, e inaugurar para si um sentido. Colocar a dança como tempo é fazer perceber o corpo que dança como devir-bailarino.

Logo, ao assumir a dança nesta perspectiva, percebemos que a operação que dança promove no corpo (tempo habitual – tempo da dança) se dá a partir de uma nova linguagem e, assim sendo, pensar nisto implica pensar num funcionamento do corpo a partir de uma nova gramática, pois a instauração dessa nova temporalidade se dá a partir do funcionamento da lógica do corpo paradoxal. De alguma forma, “[...] a dança torna legível (para o olhar e para um corpo de pensamento) os movimentos incompreensíveis do corpo paradoxal” (GIL, 2004, p. 189). O que importa, para Gil, seria a capacidade tradutora que a dança opera para fazer conhecer a linguagem do corpo paradoxal. Para ele, é preciso ler o movimento. Mas que seria ler esse movimento dançado?

É a apreensão do seu sentido por um devir-corpo (do bailarino, por exemplo) tornado possível pela consciência do corpo; em seguida, a tradução desse movimento em movimento de pensamento (e temos um corpo de pensamento); por fim, o regresso à consciência e ao pensamento do corpo permitem voltar do sentido agido ao sentido falado (GIL, 2004, p. 189-190).

O que interessa, para Gil e Valéry, é a construção do plano de imanência onde se pode entrar em devires: devir-gato, devir-mulher, devir-rocha...

Tendo começado e elaborado todo o trabalho a partir das concordâncias existentes entre o pensamento de Valéry e o pensamento de Gil, gostaria de apontar algumas críticas que Gil faz ao pensamento deste poeta e filósofo francês. Ao analisar a obra de Valéry, Gil afirma que “No fundo, nunca se desfaz das categorias platônicas do inteligível e sensível, embora pense numa grande dança que produziria qualquer coisa como um corpo glorioso que rivalizaria com a alma, em liberdade e em potência de ubiquidade” (GIL, 2004, p. 188).

O olhar que Gil (2004, p. 188) dirige a Valéry denuncia, ainda, um certo platonismo. Nas palavras dele “Valéry não constrói verdadeiramente o plano de imanência do movimento dançado. [...]”, pois não seria possível pensar o plano de imanência – a realidade virtual – valendo-se de dicotomias e opondo a realidade do corpo à realidade da alma. Bom, de fato Valéry não nos fala sobre o plano de imanência, nem sobre um corpo paradoxal. Mas me parece equivocada a acusação de Gil acerca desse assunto. Ora, se Valéry reconhece a dimensão sensível como produtora de conhecimento e de vida e confere ao corpo um estatuto

de dignidade, como poderia estar aprisionado à categorias platônicas? De alguma forma, me parece que Valéry se vale dessas categorias para subverter o próprio pensamento platônico. E seria justamente essa subversão que coloca a obra de Valéry em concordância com a obra de Gil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

ALMEIDA, Felipe Quinta de. Educação Física, Corpo e Epistemologia: Uma leitura com o filósofo José Nuno Gil. *Atos de Pesquisa em Educação*, vol 07, nº 02, 2012.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BRUTUS, Abel Fratuze Pimentel. Paul Valéry: Estudos filosóficos. *Tese de Doutorado* – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, 2008.

CARDIN, Leandro Neves. *Corpo*. São Paulo: Editora Globo, 2009.

CORREIA, Elder Silva. Corpo, produção do comum e a potência do movimento: contribuições de Spinoza e Deleuze para o teorizar em educação física. *Tese de Mestrado* – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Educação Física e Desportos, 2017.

COSTA, Marcelo Adolfo Duque Gomes da. Corpo Linguagem e Educação Física: o limite culturalista sob a perspectiva do filósofo José Nuno Gil. *Tese de Mestrado* – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Educação Física e Desportos, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DEMO, P. *Pesquisa Participante: saber pensar e intervir juntos*. Liber Livro Editora. 2008.

DRUMMOND, C. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

FEITOSA, Charles. Por que a filosofia esqueceu a dança? In: BARRENECHEA *et al* (orgs.). *Assim falou Nietzsche III*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

_____. O tédio e a dança: Considerações a partir de Nietzsche, Heidegger e Valéry. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 03, nº 02, 2011.

GIL, José. *Movimento Total: O corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

_____. *Movimento Total: O corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

LACINCE, Nelly; NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Corpo, dança e criação: conceitos em movimento. *Movimento*, Porto Alegre, v. 16, n. 3, 2010.

MARTINS, Carlos José. Dança, Corpo e Desenho: arte como sensação. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 2, 2010.

MARTINS, José Clerton de Oliveira; AQUINO, Cássio Adriano Bráz de; SABÓIA, Iratan Bezerra; PINHEIRO, Adriana de Alencar Gomes. De *Kairós* a *Kronos*: metamorfoses do trabalho na linha do tempo. *Cadernos de psicologia social do trabalho*, v. 15, n. 2, 2012.

MOEHLECKE, Vilene; FONSECA, Tânia Maria Galli. Da dança e do devir: o corpo no regime do sutil. *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, 2005.

POUILLAUDE, Frédéric. A dança e a ausência da obra. *Dança*, Salvador, v. 1, n.1, 2012.

PUCHEU, Alberto. Do esbarro entre Poesia e Pensamento: Uma aproximação à Poética de Manoel de Barros. *Sofia*, vol. 07, nº 08, p. 7-36, 2001.

RESENDE, Catarina Mendes. Escutar com o corpo: a experiência sensível entre dança, poesia e clínica. *Tese de Doutorado – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia*, 2013.

ROMBACH, H. Filosofia e poesia: uma busca. *Sofia*, vol. 10, nº 13-14, p. 163-172, 2005.

SILVA, Rodrigo Costa. O tédio enquanto humor fundamental: Um caminho para o filosofar em Heidegger. *Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Filosofia*, 2012.

SOUZA, J. M. R. As origens da noção de Poiesis. *Hypnos*, vol 13, nº 19, p. 85-96, 2007.

VALÉRY, Paul. Eupalinos, ou o Arquiteto. Rio de Janeiro: Ed 34, 1996.

_____. Degas Dança Desenho. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

_____. A Alma e a Dança. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. Filosofia da Dança, *O percevejo online*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, 2011.