

Metafísica da Dança

Methaphysics of Dancing

Eraci Gonçalves de Oliveira
Mestranda-UFRJ
Bolsista Capes

Resumo: O artigo que se segue tem como objetivo descobrir uma maneira de se apreender e falar da arte da dança como uma atividade metafísica considerando que, esta maneira é a do intercâmbio de atividades aparentemente díspares: a experiência sensível e a experiência do pensamento, mas que, na verdade, acabam por se revelar colaboradoras entre si.

Palavras-chave: Metafísica; dança; Aristóteles

Abstract: The following article aims to find a way to grasp and talk about the art of dance as a metaphysical activity considering that this way is the way of exchange of seemingly disparate activities, the sensible experience and the experience of thought, but, in fact, they turn out to be complementary between themselves

Keywords: Metaphysics; dancing; Aristotle

Vereis quão grande é meu poder. Caso
queirais fazer a prova, suspendei do céu
uma corrente de ouro. Pendurados dela,
tentai, deuses e deusas juntos, das alturas
puxar Zeus soberano para a terra. Mesmo
com todo o esforço, não conseguireis fazê-lo,
enquanto, se eu quiser, a todos puxarei
e ainda, de arrasto, levo a terra e o mar talásseo.
Num píncaro do Olimpo prendendo a cadeia
áurea, farei que tudo fique à solta no ar,
pênsil meteoro. Tanto excedo deuses e homens!"

Canto VIII, *Iliada*, HOMERO¹.

¹ Homero, 2002.

Em meio ao fascínio no qual nos enreda a filosofia antiga grega, com sua maneira peculiar de observar a realidade, buscando a razão de ser das coisas, fomos tomados de chofre também por outra avalanche de pensamento, a de Nietzsche, com sua determinação da *arte como atividade metafísica do homem*². Até então, a arte nos chegara primeiramente, pelas vias sensíveis da dança, isto é, dançando; e a filosofia, um pouco mais tardia em nossas vidas, como não poderia deixar de ser, nos apareceu como uma dança do pensamento. As coincidências que vemos entre o encadeamento dos movimentos da dança e a fluência do pensamento da filosofia são claras para nós, embora, e apesar delas, ambas as atividades se resguardem em suas especificidades e seus distanciamentos. Contudo, os pares movimento/dança – pensamento/metafísica - combinam tão perfeitamente que chegam a parecer monótonas as suas associações, como casais cansados de um velho hábito. A fim de juntar a dança com a metafísica devemos provocar uma troca entre os pares, à maneira de um minueto, ou de uma dança de quadrilha. Mas ao associar a dança com a metafísica somos tomados por um misto de confusão e espanto. E não há nada mais desafiador. Isto nos motiva a querer descobrir uma maneira de se apreender e falar da arte da dança como uma atividade metafísica considerando hipoteticamente que, esta maneira é a do intercâmbio de atividades aparentemente díspares: a experiência sensível e a experiência do pensamento, mas que, na verdade, acabam por se revelar colaboradoras entre si.

O que se segue pretende seguir os rodopios e peripécias do novo casal em meio ao salão, em outros termos, visa promover e trazer à tona a colaboração entre a atividade sensível do movimento da dança e a atividade refletida do pensamento metafísico. Para este objetivo explicitamos que focalizaremos a ligação entre o *fazer*, tão afeito à arte da dança, e o *ser*, tão caro à metafísica ocidental, via

²Em sua contradoutrina dionisiaca Nietzsche coloca a arte como atividade propriamente metafísica do homem, contrapondo dois gigantes, a arte e a metafísica, num jogo de inversão de valores. Ligando a arte aos instintos e a metafísica a razão, Nietzsche infundiu o papel de verdadeira forma de conhecimento à arte instintiva, enquanto que a ciência e a razão ele rebaixou ao mundo da mera aparência. Ver NIETZSCHE, 2007.

filosofia primeira aristotélica³; assim, delineamos pelos interstícios do texto uma estrutura conceitual baseada em alguns elementos da teoria de ato e potência⁴.

Porém, seguindo a via aberta pelo pensamento nietzschiano, não podemos perder o teor da sua provocação inicial; sua determinação é clara: a arte é *atividade metafísica* humana. Assim, refletimos que, se a arte é uma atividade *metafísica* ela não pode estar desvinculada daquilo que, ao longo da tradição filosófica ocidental se convencionou chamar de metafísica, ou seja, toda uma tradição de pensamento que considera que, se algo existe tem como razão de ser um elemento constitutivo essencial, mas que, no entanto, não é visto⁵. Além disso, enquanto *atividade* ela é real e existe somente na presença viva de sua ação, e nisto ela não difere do pensamento⁶. Sendo assim, é nesta ambiência que o novo casal começa a entrar no ritmo.

I

Relacionar a metafísica com a dança, a princípio, mais parece contrapor dois gigantes prontos a se digladiar entre si, mas decidimos justapô-los como um novo casal que deseja acertar o passo. A primeira vista cada um tem seu próprio modo de ser, e um nada tem haver com o outro devido, por exemplo, às suas finalidades

³ Metafísica não é um termo aristotélico, talvez tenha sido cunhado pelos peripatéticos, ou por Andrônico de Rodes, no séc. I a.C. Aristóteles usava normalmente a expressão filosofia primeira ou, ciência que se ocupa das causas primeiras.

⁴ Aristóteles no Livro Theta da *Metafísica* desenvolve a teoria de dois modos de ser: *ser em ato* e *ser em potência* que culmina com a afirmação da prioridade da *energeia* sobre a *dynamis*, ou seja, a *energeia* é em primeiro plano o exercício de uma *dynamis*.

⁵ “Para Aristóteles, a única (ou a melhor) maneira de conhecer algo consiste em conhecer sua causa (aitia). Ocorre contudo, que a noção de causa possui, nesta época e em grego, uma significação que não captura a tradução do termo em nossas línguas modernas. Para a mentalidade grega de então, a causa de algo não é nada menos que sua razão de ser. Esse conceito vai mais além da causa no sentido de produção de algo (que supõe um autor, seja um fabricante, criador, ou o que seja), pois a própria produção obedece a uma causa: por que, por exemplo, um poeta escreve uma poesia. Essa pergunta aponta para a razão de ser da coisa, por exemplo, um prazer estético, a transmissão de um sentimento, etc. Escusa dizer que o produto necessita de um autor, uma matéria, etc., mas Aristóteles vai demonstrar que todos esses elementos estão subordinados ao objetivo principal, ao qual chamará de causa final: a finalidade que se propõe alcançar esse algo uma vez produzido.” (CORDERO, 2011, p. 38).

⁶ Ver SANTORO, 1995, p. 163.

respectivas: é comum dizer-se que a metafísica quer cercar o ser das coisas, ou seja, defini-las demarcando bem seus limites e alcances, diferindo uma coisa da outra, trabalho tão bem demarcado pelo maravilhoso Sócrates e levado a cabo pelos seus sucessores. Somente esta breve e superficial caracterização da metafísica é suficiente para arrepiar e arrancar escárnios de qualquer artista, gerando por oposição simples e direta uma possível finalidade para a arte: libertar todo ser de toda e qualquer definição e confinamento investindo-lhes novos e inusitados modos de ser. E o primeiro exemplo que nos ocorre é o *Mictório* de Duchamps, marco no desenvolvimento da arte contemporânea, seguido de diversos outros, entre os quais podemos destacar as atualíssimas *performances*, totalmente avessas a qualquer arcabouço teórico específico pelo hibridismo de suas formas de expressão que misturam dança, teatro, canto, música, ritual, manifesto político, ecológico, e etc⁷. Porém, à medida que o novo casal começa a acertar o passo, por mais díspares que pareçam, o interesse comum deita por terra suas diferenças, ou melhor, é a partir de tal diferença que surge a possibilidade de delinear uma possível relação entre a dança e a metafísica, ou como esboçamos acima, entre o *fazer* e o *ser*. Exatamente por não se identificarem em suas finalidades, por se diferenciarem em seus conteúdos, que a dança e a metafísica prometem uma linda atuação. Diante do interesse de acertar o passo, ou seja, na busca de descobrir uma maneira de se apreender e falar da arte da dança como uma atividade metafísica, a necessidade de definição ganha contornos inusitados, enquanto que a libertação dos esquemas conceituais, contrariamente, aceita o abrigo de uma teoria filosófica. Vemos que por serem dinâmicos e diversificados, os processos da dança e da metafísica acabam por formar uma rede altamente especializada, que, a despeito do alto grau de autonomia de cada parte, influenciam-se mutuamente e de forma profunda.

II

Conforme indicamos inicialmente, temos em vista promover e trazer à tona a colaboração entre a atividade sensível do movimento da dança e a atividade refletida do pensamento metafísico. Focalizamos a partir de agora a ligação entre o *fazer* e o *ser*, o que não

⁷ Ver VEIGA, p. 14.

é nada de novo. Na verdade esta é uma realização filosófica aristotélica e está contida no Livro Theta da *Metafísica*, que desenvolve a teoria das forças causais, e distingue dois modos de ser, ser em potência (capacidade) e ser em ato (*energeia*, a primeira vista o exercício de uma capacidade). O comentador contemporâneo da metafísica aristotélica, Jonathan Beere⁸, destaca que a *energeia* é um conceito radicalmente estranho para nós, mas que é possível uma aproximação recorrendo-se a algumas palavras comuns; por um lado há palavras para *fazer* como: ato, ação, atividade; e por outro lado, há palavras como: real, realmente e realidade que estão relacionadas com *ser*. Todas estas palavras vêm do latim *actus*, que é ela mesma uma palavra para *fazer* (*ago, agere*). Assim, a conexão entre todas estas palavras não é nenhum acidente histórico, mas sim um fóssil linguístico do pensamento aristotélico. Ainda conforme Beere, tanto *atividade* quanto *realidade* são traduções padrão para o conceito de *energeia*. Mas Beere destaca problemas de se traduzir *energeia* como *realidade*, o que foge do nosso propósito atual. O que queremos entender é o sentido de *atividade*, já que este é um termo que também está na determinação nietzschiana e, em que medida a *atividade* aristotélica e nietzschiana se servem mutuamente.

Como já esboçamos acima, entendemos que *atividade* é algo real e existe na medida em que está presente, atuante, como uma ação. Aqui mesmo e agora estamos em plena atividade do pensamento, que tanto pode quanto deve estar aqui presente, senão, não estaríamos pensando. No entanto, este momento particular da atividade do pensamento vige na força instauradora de todo e qualquer pensamento de todos os tempos. Ele não é um privilégio nosso, nem tão pouco existe somente quando alguém está engajado em exercê-lo⁹. Enquanto acontecer originário a atividade do pensamento se desdobra na textura mesma de um solo que é fundamental, e como o pensamento, toda e qualquer atividade também.

Neste sentido, a força exigida por um salto acrobático de um dançarino não é diferente da força de empenho de um pensamento; elas distam em suas efetivações, ou seja, no efeito que produzem, no entanto, enquanto força originária elas são uma. A partir do ponto de

⁸ BEERE, 2009, p. 3.

⁹ Ver a discussão de Aristóteles no livro Theta da *Metafísica* (capítulo 3) com a teoria dos Megáricos.

vista da filosofia primeira aristotélica, movimentos, ou atividades tão diferentes podem ser considerados no que eles têm em comum, pois todos são pensados enquanto realidades existentes. Assim, consideramos como existentes: o dançarino em sua atividade peculiar, na efetivação da sua potência originária, ou seja, dançando; e o pensamento metafísico em sua necessidade de definir aquilo que reúne e acolhe múltiplos acontecimentos como eixo sustentador e provedor de vida.

III

As impressões dinâmicas de uma atividade que vêm imediatamente ao nosso encontro não revelam o seu sentido essencial, que não é evidente por si mesmo, portanto, é necessário um esforço de pensamento para distinguir o sentido essencial da força que move. No seio da filosofia primeira aristotélica, e apesar de declarar que não serve ao que ele mais pretende alcançar no momento, logo no início do Livro Theta da *Metafísica* Aristóteles trata da *dynamis kata kinesis*¹⁰. Como define Jonathan Beere: inicialmente o Estagirita adota uma estratégia indireta tendo em vista estabelecer uma conexão entre *fazer* e *ser*. Se considerarmos que a estratégia indireta adotada na discussão com a análise da *dynamis kata kinesis* dá à mutabilidade um tratamento essencialmente diferente revelando seu aspecto ontológico, podemos entender que ao se situar no terreno natural, Aristóteles assume o *movimento* como forma de interrogação, tomando-o como ponto de partida para sua análise da causa primeira de todas as mudanças.

Mas a investimento aristotélico no movimento se dá principalmente na *Física*; no tratado *O Movimento dos Animais*, ele é assumido mais radicalmente como objeto de estudo que exprime a ideia do *Motor Imóvel*, aquele que responde como princípio da animação, em outras palavras, pelos fenômenos pelos quais a vida se manifesta ela mesma. É da perspectiva da física, portanto, lá onde as

¹⁰ A expressão grega refere-se ao sentido mais usual da força, de outra forma pode-se dizer que ela expressa um tipo de relação interna, é a força referida ao seu efeito mais imediato, o movimento, a mudança, a força na forma de um efeito produzido. Ver HEIDEGGER, 1990, p. 58.

coisas são, que o essencialismo da filosofia primeira aristotélica busca explicar o ser, trazer à fala o ente tal como ele se mostra, na experiência mais comum de todas, a experiência do movimento. São os fatos sensíveis que permitem justamente formular as teorias gerais. E a abordagem aristotélica não poderia ser mais pontual, ele situa nas articulações ósseas a possibilidade de mover, sendo elas o motor imóvel de cada organismo articulado.

Mas, tratando-se do movimento humano, e, por conseguinte, do movimento do dançarino, inicialmente constatamos algo quase que inequívoco: somos sujeitos de nossas ações, embora muitas delas nos pareçam involuntárias; e isto pode ser analisado a partir da causa material. Como causa material da dança tomamos o corpo anatômico e a matéria da qual é composto: ossos, músculos, articulações, tendões, ligamentos, e a coordenação motora, uma capacidade especial de dispor deste conjunto organizadamente e deliberadamente, conquanto muitos movimentos do corpo humano sejam involuntários. E o involuntarismo dos movimentos não é estranho à matéria: por exemplo, do ponto de vista da cinesiologia, podemos distinguir dois tipos de musculatura, a musculatura tônica e a musculatura fásica¹¹, respectivamente responsáveis por movimentos involuntários e por movimentos voluntários do corpo. Porém, do ponto de vista da metafísica aristotélica esta determinação científica ganha contornos inusitados com a noção de *sustentabilidade*¹². É na matéria determinada, naquilo de que consta e é feito, que o homem goza da capacidade do corpo de receber a forma. A *sustentabilidade* marca sua presença na matéria; positivamente o corpo humano não está contra a forma, pois a matéria pode lhe acolher. Assim, ao dançarino não ocorre apenas um ajustamento deliberado do corpo ao movimento; ele não tem sobre o seu corpo o mesmo domínio que, por exemplo, o sapateiro tem sobre o couro do sapato.

O exemplo do sapateiro pode parecer equivocado, mas, se tomamos a noção de *sustentabilidade* para guiar nosso pensamento

¹¹ Musculatura tônica – composta principalmente por fibras de contração lenta; sua função é apoiar a estrutura óssea e manter o equilíbrio na posição de pé. Musculatura fásica – composta principalmente por fibras de contração rápida; sua função é claramente dinâmica.

¹² HEIDEGGER, 1990, p. 96-98.

não podemos deixar de falar da *techné*¹³, do *fazer* sobre a matéria. A *sustentabilidade* caracteriza o sentido de sofrer uma ação, de admitir mudança. Por exemplo, no couro do sapato que “...sofre a configuração porque de certo modo pode sofrê-la, tem a partir de si uma certa sim-patia para isso”¹⁴. Positivamente a matéria não está contra a forma que lhe é imposta, ela simplesmente acolhe a forma. Pode-se dizer, portanto, que o couro tem a *dynamis* no sentido de *sustentabilidade* e tal característica permite que uma intervenção lhe sobrevenha sem que ocorra resistência contra. Em contraposição a *sustentabilidade* da matéria está o *homo faber*, um modelador, que procura a matéria que possa sustentar a forma, que possa dar consistência material e garantir a permanência da forma, até que outro algo venha lhe obrigar a passar para outra forma.

De uma maneira bem concreta a *sustentabilidade* está presente no corpo do dançarino também. Hábil em sua prática ele conquista certa familiaridade com o seu corpo, assim ele aprende como lidar com ele. O que a entrega à prática lhe dá a saber do corpo é o que concerne a matéria. Do mesmo modo que as propriedades mecânicas do corpo delimitam e garantem a sofisticação dos gestos engajando todo o corpo na prática, a matéria acolhe a forma do movimento. Poderia-se dizer que, o corpo do dançarino tem certa simpatia para com a dança. A *sustentabilidade* está presente em seu corpo como algo acolhedor e convidativo, como uma dinâmica de atração, quase uma sedução, um apelo.

Tomando esta via de raciocínio observa-se a solidariedade e a imbricação entre os processos do *fazer* e do *sofrer*. Por estarem intrinsecamente ligados dois modos da *dynamis* aparentemente díspares, o *poiein* (o fazer) e o *pathein* (o sofrer) – o segundo nem sempre se mostra claramente nas correlações das causas¹⁵ para a atualidade do ser; ou seja, no caso do dançarino é mais compreensível pensarmos que é ele que dança e menos perceptível que ele é tomado pelo movimento. De outra forma diríamos que, inteligivelmente

¹³ Segundo a teoria das virtudes dianoéticas, presente na *Ética a Nicômaco*, a arte – *techné* – é uma capacidade raciocinada de produzir que envolve o reto raciocínio, não aquele da exatidão científica, mas, o que conduz de uma maneira segura a um determinado produto.

¹⁴ HEIDEGGER, 1990, p. 96.

¹⁵ ARISTÓTELES, 2009, p. 94.

consideramos que o dançarino conduz suas ações, e por outro lado, dificilmente aceitamos que ele pode ser usado por uma força.

O corpo sofre a configuração do movimento porque de certo modo pode sofrê-la. Positivamente o corpo tem a *dynamis* no sentido da *sustentabilidade* e tal característica permite que a dança tome o dançarino sem encontrar resistência contra. Assim, a matéria dá consistência e garante as formas do movimento; ou seja, o que acolhe também subsiste às vicissitudes da posse. O dançarino não se rebela contra o que sorrateiramente acabou por lhe dominar, ao contrário ele cede com agrado. Ou seja, o dançarino também sofre ao dançar, vendo-se às voltas com verdadeiros preciosismos técnicos, tudo muito bem embasado em três escassas propriedades, dobrar, estender e torcer, pois o corpo humano não faz nada mais do que isto. Desde o mais complexo virtuosismo acrobático, até o mais sofisticado controle motor fino, no fundo, bem no fundo, encontra-se uma repetição variada dessas três possibilidades. As propriedades físicas do corpo se combinam e se ajustam de maneira necessária propiciando a dança condições para o seu desabrochar.

A tríade do movimento engloba músculos, ossos e articulações do corpo, que, considerado no seu conjunto move-se articulando suas partes entre si e se articulando com o espaço. A exemplo dos pássaros e dos peixes, que em seu meio natural encontram a resistência necessária para sua locomoção, o dançarino se apoia em algo externo para tomar impulso. Mas, se olharmos atentamente o dançarino, veremos que ele se apoia também internamente para engendrar as inúmeras formas e percursos da sua dança. O dançarino tem nas articulações possíveis pontos de apoio imóveis onde se situa o ponto de partida do movimento, e sobre o qual ele se apoia para mover o corpo como um todo ou nas suas partes. O que resiste imóvel, portanto, é a causa do seu mover.

No entanto, o dançarino não tem na matéria apenas a consistência plástica que garante o ajuste necessário do corpo às exigências da dança, para além disso, a plasticidade da matéria garante a permanência dele mesmo enquanto indivíduo em meio ao constante devir. Mas como se dá a permanência em meio ao devir?

IV

A *dynamis* parece atender às solicitações da permanência, no sentido de contínua vigência, na presentificação constante do ente. Através da *sustentabilidade* explicita-se a relação da causa material com a causa formal, ou seja, o ‘o que é’ e o ‘de que é’ estão intrinsecamente ligados, logo a potência como capacidade de diferenciação e transformação do ente só é propriamente uma potência se cumprir de modo adequado uma determinação no tempo.

O dançarino geralmente é visto como alguém privilegiado, aquele que faz o que quer com o corpo, cria belas formas, dá expressão aos mais variados sentidos sem recorrer à palavra, tão poderosa é sua expressão corporal. No entanto, somente aqueles que são enredados pela dança podem falar deste ponto de vista, e a partir dele as coisas não são bem assim. Desde sempre, o dançarino sabe que o privilégio de ter todas as suas forças reunidas e conduzidas por sabe-se lá o que não é algo fácil de se suportar. Até que seja totalmente tomado por essa força, o dançarino é só inquietude, por exemplo, ele se vê às voltas com uma estranha vontade de olhar o que não se vê, de tocar o que é intangível, de trazer à luz o que é só sombra. Ele pressente uma estranha necessidade de se envolver mais profundamente consigo mesmo; sua existência lhe parece desprovida da intimidade da própria substância, e com isto ele sonha. Nem mesmo seu sono lhe pertence, ele é apenas a recuperação passageira para a contínua vigília do corpo e dos sentidos. Pressionado por essa necessidade estranha os sentidos do dançarino se tornam mais penetrantes e uma visão interna se desenvolve nele, um olhar apolíneo, que embora sendo visão nada vê. Parece com uma dilatação do sentido, mas para dentro.

A esta altura o dançarino já não é mais dono de si mesmo, em outros termos podemos falar que ele é vítima de uma investida da dança no mundo dos homens, que, como uma poderosa senhora se junta a outra força amedrontadora, a imitação, e juntas gozam plenamente do privilégio das forças do dançarino. As duas aliadas exigem dele muita concentração naquilo que vige veladamente em seu corpo e ele descobre em si mesmo uma sabedoria mal fundada, que não lhe concede régua, nem tabuada, nem gramática, e sim uma aptidão quase divinatória, um instinto para o ajustamento do corpo as

mais variadas situações espaciais, como se ele seguisse um modelo invisível.

No entanto ele se acha sintonizado com um pulsar que lhe toca os ânimos e se engrandece quando dele se aproxima. Uma sintonia não é algo evidente, mas ela pode ocorrer de maneira imediata como um gosto pela prática da dança, no entanto o gosto do dançarino é algo que se reserva também como obscuridade. Apesar do constrangimento ele se sente afeiçoado pela dança, o que lhe causa mais inquietude. Essa estranha maneira a dança se insinuar na vida do dançarino, afeiçoando-o e constrangendo-o é processo, é método, é prática, com regras, costumes, procedimentos, subordinação, reprodução, persistência, esvaziamento, desvios, retomadas, idas, vindas, subidas, descidas, enfim... uma seara labiríntica que, entre erros e acertos, constrange o dançarino numa certa mecanicidade. Estamos falando de algo que estranhamente se transforma de labor da prática exaustiva em disponibilidade para o metro adequado, isto é, o dançarino conquista uma intimidade tão grande consigo mesmo e com as possibilidades do seu corpo que as formas lhe tomam antecipadamente, sem que ele tenha como intervir e dominá-las. Em sua avidez pelas formas invisíveis o dançarino apazigua seu interesse profundo por alojar-se nos recônditos mais íntimos do ser, substancializando-o parcialmente em danças e mais danças que parecem não se esgotar jamais. A dança lhe sobrevém como uma corrente tão caudalosa que o dançarino descobre que alojar-se nos recônditos mais íntimos do ser no fundo é repouso, é o não esforço absoluto, é entrar numa corrente de movimento que o leve.

Já em meio àquilo que o tomou tardiamente o dançarino percebe a dança como algo que, contrariamente, foi escolhida por ele. O interesse pela dança pega de uma maneira o dançarino que, dela ele não consegue mais se desvencilhar. Isto não significa que em meio ao interesse sincero pela dança, ou seja, naquilo em que ele está enredado, ele esteja totalmente à vontade, tanto que nem sempre a entrega se dá. O dançarino chega quase a perder a sintonia fina que o conecta com o pulsar que orienta a sua vida. Parece perder o rumo. Permanecer junto à suposta escolhida exige do dançarino uma disposição sempre renovada; semelhante ao amor, a dança nunca lhe está garantida, ela deve ser regada e alimentada a cada dia. Somente assim é possível ele se manter junto ao seu afeto, o que demanda uma escuta constante, ou seja: para o dançarino se manter junto ao seu

interesse verdadeiro ele não pode ser caprichoso, ao contrário, ele deve atender a dança do modo como ela é. Modo exigente, mais parece uma servidão consentida. Ao mesmo tempo, é somente porque o dançarino se dispõe a se entregar por inteiro que ele realiza a sua humanidade. Mas o que há na arte da dança que mistura decisão com servidão como se isso fosse uma necessidade intrínseca da vida?

A capacidade de se deixar abater pela dança, de receber, de ser atravessado e possuído por uma corrente de movimento, revela certa passividade do dançarino, embora, para vencer as vicissitudes da prática sejam necessários verdadeiros arroubos de decisão. Assim, a qualidade ativa da disponibilidade também recai sobre o dançarino fazendo-o agir de modo a efetivar a potência da dança em formas. Esta força o dançarino sente como uma pulsação que lhe constrange e pressiona por emergir; ritmicamente ela se aproxima e se desvia dele, de modo que ele nunca a encontra ela mesma, exceto quando ela já se converteu em movimento.

De certa forma o dançarino é agente nesta ação, mas não como um sujeito que decide e faz ao seu modo aquilo que quer, e sim como pessoa simples que se dispõe a trazer todos os afazeres e desfazeres para a correspondência com isso que a ele é dito de modo essencial¹⁶. Entregar os afazeres é minimamente compreensível, pois trata-se mesmo de um fazer, que engloba uma série de ações em torno da ação principal. Porém, como o dançarino entrega seus desfazeres a dança?

Desfazer é desmanchar algo feito, logo pode se tratar de desaprender fazer algo. No entanto, no começo o dançarino não tem o domínio necessário dos movimentos, o que ele vai desaprender então? De fato ele não sabe nada ainda, mas, como iniciamos acima, ele tem algo que lhe garante sucesso na sua investida: a imitação. Imitar é algo muito complexo, pois, necessita que o dançarino praticamente se ausente como ele mesmo da sua ação e se coloque nela como outro, desaprendendo-se a si mesmo. Assim, o dançarino deve se desviar do seu próprio ritmo, e se deixar levar pelo ritmo que lhe constrange. O desconcertante desse acontecimento é que se entregando ao que lhe parece estranho o dançarino se torna si mesmo.

Quando o dançarino aciona seu olho apolíneo ele imita o mestre interior, ou seja, ele supera as vicissitudes da entrega a partir

¹⁶ HEIDEGGER, 2002, p.112.

de si mesmo, ele pressente a plasticidade como a capacidade de se ajustar às mais diversas exigências. O dançarino acolhe o ritmo, o esforço do movimento, como uma combinação especial de forças que exprime externamente a atitude de dispor o seu impulso físico para que a arte da dança se abra para ele. Entre a demora e a pressa o dançarino conquista o tempo necessário para cada gesto, toma a distância e a proximidade no espaço que convém a cada passo, faz fluir ou contém o fluxo dos seus movimentos de forma adequada, imprime leveza ou força suficiente para que do peso do seu corpo a dança se faça. Tempo, espaço, fluxo e peso são aspectos do movimento¹⁷ que estão sendo associados à noção de ritmo, pois, se a dança originalmente ocorre como uma pulsação é natural que se fale de ritmo. A regularidade é imprescindível a tomada de um pulso; é a própria cadência da coisa. Como na régua que repete regularmente uma medida, necessariamente, uma pulsação se manifesta ritmicamente, ou seja, para que seja enfim deflagrada uma pulsação específica é imprescindível uma delimitação no tempo e sua repetição.

O ritmo transfigura as minúcias e as peculiaridades das atitudes do dançarino em movimentos de dança. Baseados nisto podemos dizer que, uma dança em si mesma não é perceptível, mas o seu aparecimento ocorre mediado pelo ritmo, mais especificamente porque o dançarino é propenso ao ritmo¹⁸, e, portanto, capaz de apreender o ritmo de esforço¹⁹ do movimento convertido em dança.

Todavia, nossa estada vígil frente ao movimento do dançarino, mostra-nos que somente as características físicas não abarcam toda a complexidade deste acontecimento. Há muito mais coisas envolvidas que não são vistas nem detectadas por nenhuma ciência. Frente a esses mistérios só nos cabe forjar hipóteses, que se tornam teses, teorias, que se tomadas em sentido lato, revelam o desejo de ver aquilo que não se mostra. O dançarino consagra toda a beleza das formas em movimento à sua própria vida, somente assim ele conquista alguma liberdade frente a coisas que ele não entende muito bem. Será que algum dia ele ganha autonomia?

A dança está de tal forma ligada à vida do dançarino que ele realiza a cada vez no ato da sua doação o fim mesmo da sua ação, com

¹⁷ LABAN, 1978.

¹⁸ ARISTÓTELES, *Poética*, 1973.

¹⁹ LABAN, 1978.

intensidade total, tudo aí preenchido, sem nenhum outro objetivo exterior a realização da sua arte. Amanhã ele pode morrer! Isso não fará diferença, pois, a atualidade da sua dança é tudo. No entanto, se ele não morrer, ele tem que se manter na intensidade da sua doação, ou seja, vivo. Atualizar exige assim muita plasticidade para permanecer engendrando a vida, através da constante sofisticação dos gestos, da aquisição de novos padrões de movimento, da modificação de hábitos, da superação constante das dificuldades dos movimentos e das dores do corpo. Enfim, o dançarino se confronta com os limites da sua possibilidade, o que significa que ser dançarino é não alcançar efetivamente jamais a atualização plena do seu fazer/ser, pois, esta é a condição de possibilidade para que ele permaneça vivo, ou seja, em constante atualização.

Resumindo: o ritmo contagia o dançarino e torna visível o modo da disponibilidade em sequências de movimentos, gestos ou ações que dão forma aos movimentos da dança. Não apenas torna visível, mas faz emergir no âmago do dançarino a sua vocação, através de uma refinada forma de entendimento que o insere inteiramente nesta ação, com a beleza dos atos nos quais o ser não está dividido, mas inteiramente presente no que faz pela intensidade da intimidade. Podemos chamar esta plenitude: um habitar intenso num lugar que é inabitável, o abrigar-se numa não-casa, como o corpo. A construção do corpo do dançarino é o trabalho da sua vida, ele vai sendo lentamente forjado na vivência diária apoiado na sua prática. Considerar o corpo a morada do ser dançarino exige que, contrariamente ao sentido de se guardar em algo que lhe é externo, o dançarino inverta totalmente o sentido do modo de ser habitar e encontre na sua própria existência a morada de si mesmo.

O dançarino e a dança nos ensinam que, longe de representarem obstáculos a nossa compreensão, sujeito, objeto, relação, causa, efeito, produto, enfim, cada elemento se consome num *movimento total da atualidade do ser*. Além de vermos os movimentos do dançarino, vemos também a atenção, a intenção, a decisão e a precisão²⁰ do ser em vias de trazer a luz uma pulsação como algo que é. Certamente tudo isto vemos, porém, um sentido que não se vê como algo que se mostra, ao contrário se oculta, também nos dá a perceber sua dança. Esta capacidade inusitada ele deve a sua

²⁰ LABAN, 1978.

participação na dinâmica das realizações humanas como possibilidade de inserção no mundo. Como arte a dança concerne ao devir e possibilita o dançarino se insinuar nas lacunas da natureza, trazendo para a existência movimentos que podem ou não ser, no entanto, para o dançarino a arte da dança é seu próprio modo de ser, imprescindível, necessário.

Concluindo, o dançar antes obscuro, velado, misterioso, tomou totalmente de assalto o primeiro plano do acontecimento e conduziu o dançarino até que surgisse um autêntico modelador de formas. E como num espelho sob a luz de Apolo, agora, o dançarino reflete o divino. Ironicamente, aquele que comumente se entende como senhor do seu corpo, capaz de mil peripécias, tem que vencer com graça o constrangimento de se deixar ser tomado por forças que estão além dele e as quais só lhe cabe se entregar.

Fortemente ancorada num arcabouço existencial, a arte da dança constitui uma experiência radical dos limites da humanidade, e solicita o desbloqueio de impressões mais sutis para que, possamos apreendê-la como uma atividade propriamente metafísica do homem, um movimento total capaz de nos lançar no nível onde brotam e se sustentam as considerações essencialmente artísticas.

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. *Aristóteles Metafísica Livros IX e X*. Trad. Lucas Angioni. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

_____. *Ética a Nicômaco*. Os Pensadores. Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglês de W.D.Ross. São Paulo: Editora Abril, 1973.

_____. *Física I-II*. Trad. Lucas Angioni. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

_____. *Mouvement des Animaux*. Texte établi et traduit par Pierre Louis. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. *Poética*. Os Pensadores. Trad. São Paulo: Editora Abril, 1973.

BEERE, Jonathan. *Doing and Being – An Interpretation of Aristotle's Metaphysics Theta*. Oxford University Press, 2009.

CORDERO, Néstor. *A Invenção da Filosofia*. Trad. Eduardo Wolf. São Paulo: Odisseus, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *Metafísica de Aristóteles Θ 1-3. Sobre a essência e a realidade da força*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2007.

HOMERO. *Iliada*. Vol I. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: ARX, 2002.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento* - Org. Lisa Ullmann. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Neto. São Paulo: Summus, 1978.

NIETZSCHE, Fiedriche. *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTORO, Fernando. “Considerações Intemporais acerca da Aurora do Pensamento” *Sofia – Revista de Filosofia*, Ano I, nº 1, 1995, p. 163-176.

VEIGA, Guilherme. *Ritual, risco e arte circense: O homem em situações-limite*. Brasília: Editora UNB, 2008.