

PASSAGENS sem TERMO

Endless passages

Rosa Primo

Universidade Federal do Ceará – UFC

65

Resumo: O texto que se segue tem como propósito discutir o corpo-dançante a partir da obra *Self-Unfinished*, de Xavier Le Roy, cuja concepção conduz a uma certa inversão da imagem do corpo orgânico, desestabilizando a geografia corporal, agitando lógicas espaciais e ópticas. Um corpo dançante que leva o público a se confrontar com uma realidade em seu processo de diferenciação, fazendo-se passagens, mudança, construção de imagens transitórias e dissolução do sujeito unitário.

Palavras-chave: corpo-dançante; imagem; movimento.

Abstract: The following text aims to discuss the dancing body based on the piece *Self-Unfinished*, by Xavier Le Roy, whose conception leads to a certain inversion of the image of the organic body, destabilizing the body geography, shaking optic and spatial logics. A dancing body that leads the audience to face a reality in its process of differentiation, becoming transitions, changes, construction of transitional images and dissolution of the unitary subject.

Keywords: dancing body; image; movement.

Fim brutal, progressivo, anunciado... Como uma obra termina? Simples acordo ou desenlace, ruptura brusca ou epílogo, final, conclusão? Se o fim de uma obra é portador de uma lógica de composição que revela, às vezes, o termo momentâneo de uma cena constitui igualmente o início de uma troca. Como a obra abandona o seu público? Que lugar é atribuído ao público neste momento? Se cada obra opera de maneira singular esse termo, junta-se num ponto: a cortina não materializa um encerramento, uma separação entre cena e público. A cena

continua a ser aberta. O lugar não desaparece, mas reside, em frente ao público, com os seus restos, sobras, resíduos... E o palco transpira ainda, e continuamente, espacialidades que o atravessaram.

As passagens do espaço corporal do ator/bailarino ao espaço público são movidas por caminhos tortuosos, frequentemente subterrâneos, os quais são tão difíceis quanto apaixonantes tomá-los. Desenha-se aí, sutilmente, o desvio, a tensão, entre reconhecimento e invenção, entre compartilhamento e agitação, comunidade e singularidade

criadora. Abrem-se assim outras tantas passagens que oscilam entre continuidade e interrupção – a continuidade que uma obra permite ao tratar vias ao seu público, acompanhando-o e o conduzindo progressivamente; distinguindo-se da interrupção, ou seja, a passagem na qual o entendimento da obra se faz mediante saltos de um ponto ao outro, cuja transformação brusca suscita no público um percurso em blocos estanques.

É em meio à relação entre público e corporeidade em movimento que passaremos por espacializações em tempos distintos. *Passagens* é expressão de espaço e distâncias percorridas, atravessadas. Resultado de errâncias e derivas, em corpografias. Reinvenção de escrita como que querendo viver aquilo que, na sua singularidade, se abre à alteridade. Trata-se de uma tentativa de analisar *Self-Unfinished*, de Xavier Le Roy. Contudo, não nos colocando por sobre a obra do artista, mas experimentando-o em termos de escrita-passagens, no que, da obra, reverbera em nossos corpos, quando, como públicos, partilhamos esse *Self-Unfinished*. Sim, de fato, queremos nesse texto evocar essa passagem, tateando-o, sentindo-o, rodeando-o e, ao mesmo tempo, porque não, inquirindo-o, torcendo-o; pois, entendemos que é

somente nesse movimento que nos pode ser aberta uma brecha para pensarmos no que Daniel Lins propunha em seu livro sobre Antonin Artaud: “por uma estética do corpo sem órgãos”.

Xavier Le Roy faz parte de um grupo de coreógrafos franceses dos anos de 1990 cujo discurso, investigação e propostas artísticas tendem a denunciar certa padronização da arte coreográfica. Segundo Julie Perrin (2005, p. 169), esse movimento (ao qual pertencem igualmente, por exemplo: Jérôme Bel, Laure Bonicel, Alain Buffard, Nathalie Collantès, Catherine Contour, Myriam Gourfink, Emmanuelle Huynh, Rachid Ouramdane, Christian Rizzo ou Loïc Touzé) é agrupado sob termos como: “novas formas”, “formas emergentes”, “jovem geração”, “dança conceitual”, “nova comunidade da dança”, “radicalidades”. Se a denominação varia de acordo com os autores, é menos pela marca de uma “desmaterialização semântica”, que o reflexo da dificuldade da crítica diante de uma terminologia capaz de definição precisa, sobretudo quando se trata do período contemporâneo¹.

¹ A esse respeito, Julie Perrin (2005, p. 169) salienta que a dança francesa torna-se objeto de uma mesma oscilação semântica tanto nos anos de 1930 (onde era designada como dança livre, expressionista ou moderna, conforme privilegia-se uma denominação americana ou alemão), quanto nos anos de 1980, que hesitam entre os termos “jovem dança” ou “nova dança”.

De uma colaboração com o fotógrafo e videasta Laurent Goldring, *Self-Unfinished* é um solo, de cinquenta minutos, criado e interpretado por Xavier Le Roy. Trata-se de uma peça que designa e impõe ao olhar a observação dos movimentos do intérprete. Simplicidade, brancura, clareza, silêncio e movimento do único intérprete, nada, nenhuma interferência, cria obstáculo à visibilidade e a condução do olhar para o intérprete. Essa perspectiva provoca de fato uma focalização no único elemento, ele mesmo em constante mutação, tanto que, muito rapidamente, o público compreende que não há o que esperar, nenhum efeito surpresa aparecerá (nenhuma saída de cena). Todavia, é exatamente aí que encontramos as questões centrais de *Self-Unfinished*. Há um domínio rigoroso em relação ao público e seus modos perceptivos. O trabalho consiste em despertar uma atenção fina, aguda, ao objeto apresentado. Nenhuma dispersão possível. Mas uma concentração intensa, uma observação atenta.

À primeira vista, *Self-Unfinished* parece querer facilitar a visibilidade – a percepção sensível apresentando-se como algo não problemático e se

abrindo à observação tranquila, da ordem de um acontecimento manifesto. Contudo, se encontramos em X. Le Roy essa espécie de fluxo contínuo, própria das ações cotidianas levadas à cena coreográfica nos anos de 1990 (sentar, andar, desligar o gravador) – como ocorre em *Self-Unfinished* –, seu trabalho tem um rigor que chama atenção, sobretudo por diferir bastante de concepções coreográficas próprias de abordagens centradas em propósitos ligados às ações cotidianas. O artista de fato tem uma lógica que lhe é específica, e ele a conduz, na estrutura de seu solo e de seu gestual, de maneira metódica, para não dizer “científica”. Sem querer a todo preço trazer o artista à sua biografia de biólogo, há em X. Le Roy uma força capaz de nos levar a constatar que se desenha, na escrita coreográfica de *Self-Unfinished*, uma lógica extremamente rigorosa, na qual o olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, inquire, investiga, sonda, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos.

O solo orienta o olhar pela designação implícita do que convém olhar: seguindo um funcionamento perceptivo que consiste em operar a seleção do objeto percebido, num

campo dado, por contraste (contraste de cor, contraste de ritmos, de dimensões...). O artista se coloca em cena movido por uma suposta neutralidade, com intuito de se destacar como objeto de observação, suscitando um olhar específico. O intérprete se faz objeto de exame, antes que de emoção, também pelo caráter repetitivo de seus trajetos e de suas passagens desses lugares, descrevendo corpografias retinianas.

A repetição e as dobras do corpo do intérprete e de seu figurino sobre si mesmo elaboram, a princípio, uma cena cujo espaço parece fechar-se em si; como se a dramaturgia nesse momento ignorasse qualquer abertura ao público. No entanto, em contraposição a essa espécie de distanciamento do público, a coreografia se organiza em função de uma frontalidade cênica, numa preocupação constante frente ao corpo visível do intérprete – ou seja, colocando o público como figura central na construção da cena, chamando-o para perto, em co-autoria na obra. X. Le Roy, numa entrevista com Jacqueline Caux, diz o seguinte a respeito da configuração desse espaço:

O espaço não podia ser este, ilusionista, do teatro. O mecanismo das ações devia ser visível, transparente, sem segredo. Assim, escolhi trabalhar um espaço branco, iluminado por néons – que

eliminava as sombras – e permanecer em frontalidade.² (CAUX, 2001, p. 20)

No entanto, em *Self-Unfinished*, a relação frontal à sala não é imediatamente aparente porque é constantemente contrariada por uma recusa do espaço; dado que o corpo privilegia as andadas para trás, recuando, ou mesmo pelas posturas dobradas do corpo, enrugando o espaço. A contradição entre os usos das espacialidades corporais e cênicas dá a impressão que o público é realmente testemunha de um acontecimento que, muitas vezes, escolhe ignorar, privilegiando outras formas de ver do que aquilo que é visto – seu ponto de vista é apenas uma entre tantas outras possibilidades.

A distância real é turva. O cuidado e a precisão desse solo exigem do público uma observação particular. O olhar deve detectar, no interior da estrutura repetitiva, as ínfimas variações. A repetição e a lentidão contribuem para uma percepção microscópica – uma vez que, o olhar se demora ao exame de certos aspectos mais sutis. Com efeito, a postura perceptiva do público o conduz a um

² L'espace ne pouvait pas être celui, illusionniste, du théâtre. Le mécanisme des actions devait être visible, transparent, sans secret. J'ai donc choisi de travailler un espace blanc, éclairé par des néons – ce qui éliminait les ombres – et de rester dans la frontalité.

estudo, pois, esse solo convida a afinar o olhar, a prolongar e aprofundar uma impressão primeira.

Tal estudo põe, pouco a pouco, ao olhar, os questionamentos próximos ao anunciado por X. Le Roy a respeito de suas pesquisas em bioquímica: “olhando no microscópio, tive a impressão de observar e ao mesmo tempo de transformar o que observava³” (2002, p. 117). Nessa direção, *Self-Unfinished* traz à cena situações que colocam em causa uma perspectiva óptica, visto que, gradualmente, o solo trabalha no sentido de inquietar as primeiras evidências. A caixa óptica prova-se mais complexa que parecia à primeira abordagem. A aparente neutralidade do lugar é tomada em aspectos mais ambíguos e parece mesmo procurar desviar-se de uma possível simples observação. O trabalho concorre progressivamente a negar a evidência dos fatos e de sua simples apresentação. As ações, mesmo as mais simples, aparecem sob um olhar estranho. Por exemplo, a duração de uma posição alongada, mas igualmente às posturas mais complexas que o intérprete começa a adotar, inquieta pouco a pouco a clareza dos fatos.

³ “(...) en regardant dans le microscope, j’avais l’impression d’observer et en même temps de transformer ce que j’observais”.

A postura perceptiva do público oscila: de observador, é conduzido a discernir, a distinguir, a analisar meticulosamente, a dobrar seu olhar no lento desenrolar de uma ação repetitiva. O público descobre-se de repente produtor de imagens inesperadas, transformando a figura aparente num efeito conjugado de astúcia óptica e de sua imaginação desperta.

Self-Unfinished refere-se diretamente à constituição do público, através do questionamento de sua percepção. O artista conduz o solo de maneira a não tornar-se algo claramente identificável, um simples objeto de consumação ou de divertimento. Ele convida a um trabalho consistente de sensações, de sentidos: afiar e exercer a acuidade, a fina percepção. Assim, parece-nos que esse solo torna-se experiência de abandono progressivo de um determinado modo de ver, e as certezas que o acompanham.

Self-Unfinished leva-nos a uma espécie de explosão das representações habituais do corpo humano. O corpo faz da evidência objeto de uma série de modificações ou metamorfoses – um corpo pensado, através da apresentação de uma corporeidade incessantemente redefinida. Esse corpo pensado como entrecruzamento, ou tempo e espaço em

passagem, conduz a uma identidade em transformação contínua. Essa identidade se constrói no tempo, em movimento incessante, não se ligando a nada que possa sugerir permanência, nem mesmo traços condensados e definitivos que encarna quando, no início do trabalho, põe em cena um corpo robótico e mecânico.

Ao contrário desse corpo compreendido como “unidade hierarquizada de formas e signos⁴” (BERNARD, 2001, p. 23), X. Le Roy propõe uma identidade flutuante, difusa, se construindo no tempo, em metamorfoses sucessivas. O corpo é, antes de tudo, um acontecimento cuja identidade se faz performativa. Essa definição de uma identidade como processo se afirma desde o título: o “self”, o eu, o si mesmo, é “unfinished”, ou seja, “sem fim”, inacabado, em construção... Não por uma incapacidade qualquer, mas, ao contrário, por sua capacidade de afirmar-se como devir.

Abandonando o andar simples, o bailarino escolhe inverter a marcha, ralentando o ritmo. Ele adota uma marcha recuada, para trás, e isso até quase a última sequência da peça, quando se veste e coloca-se à mesa. Aí, a decomposição da marcha leva-nos a

uma experiência intratemporal, uma compreensão imediata do tempo – um tempo que se desprende da noção de linearidade: instante que se desdobra em ainda-futuro e já-passado. O solo desenvolve assim uma exploração contínua de outros agenciamentos possíveis do corpo, tornando inapropriada a idéia de estrutura, linearidade, organização.

O corpo é desmontado, desorganizado, desierarquizado. A cabeça desaparece. O solista, tirando a camisa, desdobra simultaneamente uma saia que recobre seu busto e seus braços; ele se encontra assim de “quatro patas”, ou, se preferirmos, de dois braços, composto de saia e calça. O jogo sutil, de mobilidades simultâneas e deslocamento de mãos e pés, dá a impressão de partes independentes do corpo – ou mesmo um diálogo entre dois personagens. Mas a combinação dos dois contribui para a construção de um corpo fantasmático. Um corpo que exhibe sua superabundância de ser, no qual o interior foi virado do avesso e ficou à vista – a falta como excesso de presença, excesso de ser, como diz José Gil, em seu livro *Monstros*:

(...) o monstro mostra. Mostra mais que tudo o que é visto, pois mostra o irreal verdadeiro. O monstro é, ao mesmo tempo, absolutamente transparente e totalmente opaco. Ao

⁴ “unité hiérarchisée de formes et de signes”.

encará-lo, o olhar fica paralisado, absorto num fascínio sem fim, inapto ao conhecimento, pois este nada revela, nenhuma informação codificável, nenhum alfabeto conhecido. E, no entanto, ao exibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar mais do que qualquer outra coisa jamais vista. O monstro chega mesmo a viver dessa aberração que exibe por todo o lado a fim de que a vejam. O seu corpo difere do corpo normal na medida em que ele revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de “interior”, uma espécie de obscenidade orgânica. O monstro exhibe-a, desdobra-a, virando a pele do avesso, e desfralda-a sem se preocupar com o olhar do outro; ou para o fascinar, o que significa a mesma coisa. (GIL, 1994, p. 82-83)

Esse processo aumenta à medida que as metamorfoses vão acontecendo: devir inumano, devir-animal, devir-vegetal ou mineral. L. Goldring, assim como X. Le Roy, trabalha sobre a dessemelhança e não sobre a figuração ou a representação. Trata-se de perturbar a visão para permitir um outro olhar.

Self-Unfinished convida a uma leitura deleuziana. Tanto L. Goldring quanto X. Le Roy aí se referem. O pensamento do corpo desenvolvido a propósito da pintura de Francis Bacon e do “Corpo sem órgãos”, de Antonin Artaud, alimentou a pesquisa dos dois artistas e entra em ressonância com esse solo. O texto de Deleuze sobre Francis Bacon permite uma aproximação entre as preocupações e as modalidades

figurativas do pintor, e os métodos de metamorfoses instaurados por L. Goldring e X. Le Roy. Exprime-se, nesses dois casos, a preocupação em lutar contra os clichês e os dados figurativos que procuram impor-se. O pintor não está na frente da tela como na frente de uma superfície branca, virgem, pois a tela é encoberta de imagens, a cabeça povoada de fotografias, ilustrações, narrações. “De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la”, pois “uma série de coisas que se pode chamar clichês já ocupa a tela, antes do começo.” (DELEUZE, 2007, p. 91-92).

O trabalho da imagem permanece presente no solo de X. Le Roy não somente ritmicamente – L. Goldring tem uma preocupação específica quanto ao ritmo em suas imagens – mas, igualmente, na medida em que questiona a relação da imagem à realidade, à semelhança, à representação. As deformações do corpo impedem uma clara distinção e aproximam o homem dos traços do animal – de seu caráter e não de sua forma. Elas remetem uma fascinação pela multiplicidade que nos habita – como podemos ver com Joseph Beuys, ao lado de um coioote ou lebre; Marina

Abramovic, com os ossos de gado; ou os corpos híbridos de Matthew Barney – animal ou animalidades que acompanham a arte da performance. Trata-se de interrogar o humano e sua fisicalidade, desestabilizando as certezas que engendram a identidade e o Homem. Em *Self-Unfinished*, o corpo é entendido não mais como unificado, fechado, estável, mas como uma estrutura fundamentalmente movente. Para X. Le Roy, o corpo é uma realidade fluida e dinâmica:

As imagens do corpo são capazes de se acomodar e de incorporar uma gama extremamente larga de objetos e de discursos. Tudo o que vem e fica em contato por tempo suficiente, ou a repetição suficientemente frequente com as superfícies do corpo, será integrado à imagem do corpo. Como, por exemplo, os hábitos, as bijuterias de outros corpos, mas também os textos, as canções, etc... Tudo isso pode marcar, de maneira mais ou menos temporária ou permanente, o corpo, suas referências, suas posturas, seus discursos, suas posições, etc. (LE ROY, 2002, p. 116)⁵

Self-Unfinished reside no campo óptico, num jogo entre o ver e o olhar: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.” (DIDI-

HUBERMAN, 1998, p. 29). O trabalho do intérprete sobre os ritmos, as intensidades, as conexões incomuns, busca menos partilhar a sensação tátil de uma textura corporal que construir imagens. *Self-Unfinished* se faz imagem e retém o funcionamento paradoxal de uma visualidade. A corporeidade de X. Le Roy, corpo sem órgãos, ovo, molusco, matéria deliquescente, deformação desossada, revirada de cabeça para baixo, destroços dispersos, dobra e inchaço, retração e distorção, desafia a lógica do visível, de seu entendimento e ordenamento.

Com efeito, trata-se de uma obra coreográfica que desestabiliza a geografia corporal, pondo em questão lógicas espaciais e ópticas, bem como constituindo um público que se confronta com uma realidade no mínimo conflituosa.

Deixando a cena à vista, *Self-Unfinished* torna incertas as fronteiras da obra. Das corpografias em dança contemporânea, Xavier Le Roy põe o corpo em crise. Ele atualiza o corpo sem traí-lo, isto é, sem querer conhecê-lo e organizá-lo. Engendra-se em um não corpo a partir do corpo. Uma dança imóvel, descorporada, ainda que em corpo, em movimento. Mostra o que do corpo resta: um toco, sua sobra, aquilo que se organiza e que nos faz ver sua

⁵ “Les images du corps sont capables de s’accommoder et d’incorporer une gamme extrêmement large d’objets et de discours. Tout ce qui vient et reste en contact suffisamment longtemps ou, à répétition suffisamment fréquente, avec les surfaces du corps sera intégré à l’image du corps. Comme par exemple les habits, les bijoux, d’autres corps, mais aussi des textes, des chansons etc... Tout ceci peut marquer, de façon plus ou moins temporaire ou permanente, le corps, ses démarches, ses postures, ses discours, ses positions, etc.”

impotência. A negação de uma face. O Todo perde sua onipotência. Torna-se rachadura, fissura. Há um não corpo no corpo – busca incansável de Xavier Le Roy. O fígado briga com o baço, toda organização lhe escapa, foge-lhe. Sangue, músculos, humores, pele, órgãos, etc. colocam-se em evidência para se dizerem dissociados do indivíduo. Lembrança irrisória da carne. Protesto de uma carne, vivida como máquina corporal, que se diz da dança. Ruptura do esquema sensorio-motor, ela própria derivando da fratura do vínculo entre homem e mundo – despossuído de si e do mundo. “O mundo é o real, na sua multiplicidade que trespassa a realidade da representação. Faz-se talvez necessário jogar o real contra a realidade que nos é representada” (LINS, 2004b, p. 65). Eis aí, talvez, o propósito de Xavier Le Roy.

Que realidade é essa contra a realidade que nos é representada? Uma realidade na qual a vida é concebida como algo grande demais para a consciência. Não que a vida negue a consciência, mas que ela a tem como consciência esburacada. Uma realidade que concebe o pensamento como sinestésico, inseparável do afeto. Uma realidade em seu processo de diferenciação, em devir – afirmação da

vida por ela mesma, imanente a ela. Trata-se de uma vida não mediada, nem avaliada, por modalidades funcionais, mas em experimentação sobre e com as incertezas e as contingências que nos habitam. Um corpo que se deixa atravessar pelos fluxos da vida, em seus agenciamentos heterogêneos, que não se vê no espaço, mas cria espaços. Um corpo como território de invenção, experimentação.

73

Experimental supõe criar, e a criação é sempre a criação ou a produção de algo, daquilo que não é, do que está por vir. Em outros termos, experimentar se acopla a inventar, a criar, inclusive, a própria liberdade. Isento, pois, de toda e qualquer determinação-prisão, o experimento é puro devir, força afirmativa. (LINS, 2004b, p. 52)

Realidade como dissolução do sujeito unitário, dissolução da figura, mas também do espaço da geometria euclidiana, na qual ela encontra sua unidade. Em suma, o que propõe Xavier Le Roy, o que trazemos em termos de “considerações finais” de *Passagens*, aí está: por uma estética do Corpo sem Órgãos (CsO)! Poderíamos perguntar: onde está o CsO?

Ele é imperceptível, sem modelo, sem direção, indeterminado (...) O CsO é também o instante de loucura artística, ápice da lucidez sem farmacologia,

pensamento circulando no sangue e nas veias, pensamento que pensa com o corpo desestruturando o alto (cabeça) e o baixo (os instintos, ou a vergonha do corpo: ‘cobrir minhas vergonhas’), revisitando o que pensa (a ‘cultura’) e o que não pensa, (a ‘natureza’). (LINS, 2004b, p. 76)

Xavier Le Roy, em seus múltiplos devires – robô, monstro, ovo, molusco, destroço – esmaga a verdade e o juízo, instaurando assim “uma loucura móvel, uma estética do CsO” (Idem, p. 76). Desfazendo-se dos órgãos, desembaraçando-se do juízo, Le Roy deixa-se possuir por uma estética do corpo, ao qual nada falta: nem verdade, nem juízo, nem órgãos. De uma maneira geral, todos os orifícios de entrada do corpo conduzem a esse espaço indeterminado, sem contornos, nem limites interiores. O corpo oferece esse lugar de que necessita todo o sentido, e, assim, ele *centra* o sentido. De tal modo, que se pode dizer que não há sentido sem corpo porque há um *corpo do sentido*. “O regime é ainda uma astúcia para preservar os órgãos, é ainda a estética do juízo – mas pelo experimento de um devir-mangue-rizomático do próprio corpo” (Ibidem, p. 76).

Ao elaborar, a partir de Artaud, o conceito de Corpo sem Órgãos, Deleuze traz o corpo à cena. Talvez, não como estética, mas como uma ideia

do inconsciente corporal. Os devires – devir-animal, devir-mulher, devir-outro – não só mostram como é necessário pensar o corpo como virtual, mas também como não humano, vegetal, mineral, estrangeiro a si no mais íntimo de si.

74

A ideia do corpo deleuzo-guattariana desfaz a unidade psicofísica clássica e a unidade somática do organismo: o corpo é profusamente virtual, quer dizer inconsciente. O corpo é poder de transformação e devir – devir sensitivo, afectivo que atinge e desorganiza a unidade da consciência. (GIL, 1997, p. 185)

Eis por que Deleuze supera o dualismo da alma e do corpo, concebendo o inconsciente como um campo intensivo, onde o corpo e o espírito se confundem em uma mesma potência. “Deleuze reencontra aqui Espinosa, sublinhando o fato de que não se sabe o que pode o corpo, atribuindo-lhe uma dignidade ontológica.” (LINS, 2004b, p. 76).

Em *Self-Unfinished*, o caminho para si, para o acontecimento de si, não mais se revela por coordenadas identitárias. Nasce primeiramente como obscurecimento da imagem de si, chegada a si e imediata inversão de si. Nesse sentido é que alguns esvaziam o corpo (Nijinsky), outros o saturam (Pina Bausch). Alguns dançam esse vazio

(Carlotta Ikeda), outros a plenitude (Yvonne Rainer), outros ainda a sutileza desse encontro (Steve Paxton). Vazio, plenitude, sutileza não designam mais atributos do corpo (essência, substância), mas uma outra dimensão, isso que o faz entrar num *estado-outro*, o inconsciente corporal, a embriaguez sem álcool, uma lucidez desmedida, uma consciência esburacada, uma dança sem o peso do organismo.

É se colocando, literalmente, de rabo para cima, da forma mais trivial do mundo, que ele (Xavier Le Roy) cria formas completamente espantosas, tendo como única ferramenta, eu insisto, o seu próprio corpo. (...) Se você olhar bem, é apenas alguém apoiado sobre a parte posterior da cabeça e dos ombros, com o traseiro para cima, e de costas. Se você olhar bem... Como pode ser de outro jeito já que vemos 'tudo'? No entanto, nossa visão é turva, como se estivéssemos bêbados, febris, ou melhor, sob efeito de um alucinógeno potente. (BEL, 2003, p. 20-21)

Trata-se de um corpo que perde, em cena, seus próprios órgãos. “O juízo não é mais encarado como faculdade da consciência, todavia, é solicitado como resultado da capacidade de ser afetado” (LINS, 2004b, p. 53). De fato, como nos mostra Daniel Lins, a estética do CsO mescla-se à loucura, “lucidez maior do artista”. Uma loucura estrangeira ao psiquiatra, uma loucura como estética do devir:

(...) sem psicotrópicos, nem entorpecentes, nem camisa de forças, nem eletrochoque, uma loucura que diz sim à cena por ter dito sim à vida, para além da verdade e do juízo. (...) A estética do CsO é, pois, a estética de uma loucura artística, de um porre sóbrio: a do “artesão cósmico”. Isto equivale a dizer que a estética do CsO é fruto de um trabalho e de um exercício permanentes, sem tréguas, uma morte temporária à lógica adâmica, arrumada, linear: “pensar com os dedos dos pés” para um bailarino é mais do que uma vontade ou uma loucura, é um estilo, um experimento, uma ética e uma estética, “uma operação artista que se distingue do saber e do poder, e não tem lugar no interior deles”, são “meios para viver o que de outra maneira seria invisível.” (LINS, 2004b, p. 80)

Ora, a estética e a ética da dança, ancoradas ao CsO, quebram a vontade linear de um corpo hierarquizado, concebido sob uma imagem arborescente, um organismo-funções, que se desloca conforme os códigos e técnicas corporais verticalizadas, conscientizadas, organizadas, estruturadas. A estética do CsO desconsidera a representação. Com a representação, tudo é linear. Tudo é dado de antemão, impossível nesse contexto dar conta da não-lógica do pensamento, “daquilo que engendra pensar no pensamento” (LINS, 2004b, p. 40). Xavier Le Roy problematiza o Ser não como um dado, mas como intensidade, isto é, como ser do sensível: “Há aqui uma verdadeira ética: não julgar o que acontece conosco por

meio de valores a priori e transcendentais, mas, afirmar a verdade e a potência, a fim de superar a si mesmo na experimentação de novas possibilidades de vida” (Idem, p. 62).

Com efeito, sua condição de possibilidade não é lógica, mas ética: uma conversão do pensamento. Como se dá essa conversão em Xavier Le Roy? Essa conversão se dá sob duas formas. Uma primeira cujo movimento arranca-o de sua condição atual: o não sujeito da dança, não como falta de dança, um não corpo que se diz do corpo, em corpo – experimentação bruta da vida. A segunda diz respeito ao trabalho, algo que só se faz possível preparado, acompanhado, duplicado, consumado pela agonia de um organismo pesado demais para o corpo. Dobras e desdobras, colocar-se em perigo, expor-se, algo que força a pensar aquilo que escapa ao pensamento, obstinação. Nesse sentido, não mais se refere somente ao pensamento, mas ao corpo; e não abre mais o acesso à verdade, mas, à invenção, à produção de realidade. É essa a realidade em *Self-Unfinished*, a verdade em Xavier Le Roy. Ele não expõe um discurso sobre os acontecimentos, mas atravessa fisicamente cada um deles, sempre

passado, sempre por vir – e é dessa experimentação única que emerge *Self-Unfinished*. “Experimentar, eis a espinha dorsal da estética do CsO” (LINS, 2004b, p. 85).

Artigo recebido em 05/04/2014

Aprovado em 28/04/2014

Referências Bibliográficas

BEL, Jérôme. Que morram os artistas. In: PEREIRA, Roberto (Org.). *Lições de Dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

CAUX, Jacqueline. Penser les contours du corps (entretien avec Xavier Le Roy). Paris: *Art Press*, n° 266, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Quetzal, 1994.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

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

LE ROY, Xavier. Partition pour une conférence-performance intitulée Produits de circonstances. Paris: *Art Press*, número especial, 2002.

LINS, Daniel (org.). *Nietzsche/Deleuze: arte e resistência*. Rio de Janeiro: Forense, 2004a.

LINS, Daniel. *Juízo e verdade em Deleuze*. São Paulo: Annablume, 2004b.

PERRIN, JULIE. *DE L'ESPACE CORPOREL À L'ESPACE PUBLIC*. TESE (DOUTORAMENTO EM ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIES DES ARTS. SPÉCIALITÉ: THÉÂTRE ET DANSE). UNIVERSITÉ PARIS 8, 2005.