

Corpo borrado: Humor e conhecimento na dança

Jorge Luiz Alencar Sampaio¹ (UFBA)

GT Dança e Novas Tecnologias

Palavras-chave: comicidade, dança, performatividade.

A relação entre dança e comicidade pouco tem a ver com um corpo que escorrega numa casca de banana. O cômico ou o risível² tem constado na agenda do pensamento ocidental desde a antiguidade atrelado a muitos diferentes propósitos e abordagens, mas na bibliografia disponível sobre o assunto existem algumas recorrências. Um desses refrões é aquele que aproxima o risível e, conseqüentemente, o riso da sua vocação de “desvio”, transgressão e subversão, em contraponto a uma ordem normatizadora – social, psicológica, estética e no que se refere à linguagem. Cabe ao riso um papel de redentor “para os pensamentos aprisionados nos limites da razão” (Alberti, 2002: 12). Verena Alberti traz em seu livro *O Riso e o Risível na História do Pensamento* (2002) propostas de entendimento do cômico a partir da leitura de alguns dos mais relevantes pensadores do assunto.

Para citar³, quando Foucault traça uma relação de oposição entre o riso e a não-linguagem, ele o coloca num espaço marcado pela ausência de sintaxe, onde a linguagem não pode manter juntas as palavras e as coisas. Para ele, o riso tem um caráter impreciso que abala as superfícies e os planos, assim como as certezas do nosso pensamento. Para Freud, o chiste⁴ é análogo ao sonho e, para tecer essa relação de oposição entre o riso e o pensamento sério, ele remonta aos jogos de palavras praticados na infância que liga séries de idéias diferentes entre si, sendo que a idéia da palavra se afasta de sua relação com a idéia da coisa, gerando um curto-circuito. O riso causaria o prazer de renunciar ao sentido que a razão nos impôs, servindo à aquisição do prazer. Essa perspectiva também se afina com Lévi-Strauss, para quem o riso surge de uma “conexão rápida e inesperada de dois campos semânticos distanciados” (Alberti, 2002: 18). A racionalidade do cômico se distingue da racionalidade com a qual usualmente percebemos o mundo.

Se em muitos dos projetos filosóficos correntes no pensamento do século XX, o cômico é situado além da linguagem e do conhecimento ao assumir um caráter de “não-lugar” e mesmo de “indizível”, será que só é possível teorizar sobre o cômico no próprio corpo? À primeira vista, isso parece fazer coro com uma tradição caduca que relega a dança ao tal campo do indizível. Assim como o corpo que dança é apartado do corpo que pensa, essa perspectiva também parece sugerir que o cômico e o conhecimento são antônimos, mas felizmente não é exatamente assim.

¹ Jorge Alencar desenvolve sua pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) com orientação do Prof. Dr. Fernando Passos. Sua pesquisa recebe o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB/CAPES).

² Verena Alberti propõe uma correspondência entre as noções de “cômico” e “risível”. O segundo têm uma função instrumental, a partir dos textos mais recentes que englobam a noção de “riso trágico” em oposição ao “riso cômico”.

³ Estes exemplos de Foucault, Freud e Lévi-Strauss têm uma função panorâmica nesse artigo. Não cabe aqui desenvolver e aprofundar cada uma dessas perspectivas.

⁴ Alberti aponta que além do chiste, Freud também trata de outras formas do risível e do próprio riso. Essa relação entre o Chiste e o sonho feita por Freud citada no texto de Alberti, pode ser encontrado na obra: *O Chiste e sua relação com o inconsciente*(1905).

Alberti também flagra que as noções de “impensado” ou “indizível” - que se contrapõem à esfera consciente da razão e da crítica - se localizam num espaço teoricamente estabelecido, portanto, são passíveis de serem nomeadas e pensadas pela razão. A própria psicanálise e todas essas outras correntes acabam por tornar o riso “dizível” pelo pensamento racional, afrouxando aquela oposição unívoca do risível em relação ao conhecimento.

Contudo, se o cômico nessas propostas filosóficas se desfaz de idéias como: ordem, causalidade, rigidez de conexões, ele pode se aproximar muito da dança e, mais especificamente, da dança contemporânea, quando o corpo assume a impossibilidade de respostas definitivas. O risível e o riso são aqui entendidos não só como estímulo e reação explosiva do corpo, mas como discurso e projeto político desse corpo que dança. Como corporalizar pulsões, discussões e éticas na criação? Como resolver isso pelo humor? E com que tipo de comicidade?

Aí entra na discussão um referencial de comicidade específico: os clássicos desenhos animados dos estúdios Warner Bros, como Pernalonga e Patolino em produções da década de 50: “Bully for Bugs” (1952) e “Duck Amuck” (1953)⁵. Em meu trabalho junto ao Grupo Dimenti⁶, tenho pesquisado, nos últimos nove anos, alguns dos elementos criativos desses desenhos animados na criação em dança, tais como: as variações abruptas de estados corpóreos, as descontinuidades narrativas, a simultaneidade de ações desconexas no corpo, a colagem e a paródia. Esse jogo de tradução de um artefato que não é diretamente ligado à dança para a criação coreográfica pode, inclusive, nos ajudar a entender sobre como o corpo que dança constitui sua “coleção de informações”⁷. Procurando entender qual é a proposta que o desenho animado faz ao corpo em suas estratégias de comicidade, tenho podido elaborar de forma mais clara algumas das minhas reflexões sobre o corpo que dança.

Entre as descobertas, percebo que o cômico não precisa necessariamente estar ligado a uma direta oposição subversiva (o não-sério) às ordens sociais ou à linguagem normatizadora (o sério), mas pode se desfazer desses binarismos de oposição. Ao confundir coerência e *nonsense*, desbancando tradicionais polarizações como: dentro e fora, originalidade e citação, estado de cena e estado de coxia, ordem e desordem, continuidade e descontinuidade, palavra e coisa, trágico e cômico, esses desenhos animados investigados propõem ao corpo que dança um tipo de comicidade com acentuada carga crítica performativa.

Tenho chamado essas reflexões de *Corpo Borrado*. Esse verbo “borrar” se desfaz das idéias de identidade e fronteira enquanto referenciais fixos. Corpo borrado é, sobretudo, um corpo que se propõe a tornar imprecisas aquelas tão insistentes dicotomias. Ao teorizar num texto ou na própria cena sobre esses desenhos animados, já se desmonta a certeza de um objeto de estudo sério em oposição a um produto pueril

⁵ Os títulos dessas animações receberam, respectivamente, as seguintes traduções em português: “Pernalonga, O Toureiro” e “Pato Furioso”. Looney Tunes, Warner Bros. Cartoon.

⁶ Fundado em Salvador na Bahia em 1998, O Dimenti enquanto grupo de pesquisa artística e produtora cultural tem se desdobrado em ações ligadas à criação artística, ao fomento e à promoção de eventos culturais e pedagógicos. Desenvolve projetos em dança e em teatro, circuitos de repertório, oficinas, debates, intercâmbios com grupos nacionais, publicações, produção de audiovisuais (CDs, DVs, videoclipe, documentário e videodança). Suas mais recentes criações artísticas são: “Chuí” (2004), “O Poste A Mulher e O Bambu” e a videodança “Sensações Contrárias” (2007). Os dois últimos foram contemplados pelo Itaú Cultural Rumos Dança na edição 2006/2007

⁷ Expressão utilizada pela Profa. Dra. Helena Katz em seus estudos sobre corpo e cognição. Ver: Katz, Helena. *1, 2, 3: A Dança é o Pensamento do Corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

feito para criança. A este aparente despropósito, é somada a intenção de falar em projeto crítico e performatividade.

A noção de performatividade aqui se conecta com alguns dos desdobramentos teóricos a partir da proposta feita por J.L. Austin que imbrica linguagem e ação no ato performativo numa perspectiva ética. Em seus estudos, Austin exclui dessa abordagem usos “anormais”, “não-sérios”, “parasitários” ou cênicos. Por se tratar de dança e de desenho animado, essa articulação faz um “ajuste” dessa proposta, irmanando-se ao aspecto da performatividade que implica uma atuação propositiva sobre a realidade e sua constituição. A performatividade é política e, portanto, instiga formas de se estar no mundo. Algo acontece porque é proposto pela palavra ou pela escritura do corpo. “Não há mais uma separação radical entre “linguagem” e “mundo”, porque o que consideramos a “realidade” é constituída exatamente pela linguagem que adquirimos e empregamos” (Souza-Filho, 1990: 10). Em Austin, a linguagem é vista como ação, como forma de atuação sobre o real.

A configuração do corpo referenciado naqueles elementos cartunescos feitos de associações e conexões flexíveis e até mesmo contraditórias, procura estabelecer nexos não-habituais, combinações atípicas e, ao desmontar verdades unívocas entre a coisa e seu sentido, propõe transformações. A utilização de alguns desses elementos de comicidade tem configurado as minhas criações a partir de questões ligadas a clichês em estereótipos e produtos culturais no que tange a gênero, consumo e ideal de corpo. O corpo cômico aqui proposto não se diz indizível, ou aprisionado pela linguagem, mas propõe arranjos não-usuais para os elementos constitutivos dessa linguagem que propõe mudanças.

Se a dança e o humor, em algum momento, resvalaram pela qualidade do indizível, entender a dança e a comicidade como discurso performativo, colaboram com o entendimento de ambos como pensamento e atitude política. O estudo sobre esse *Corpo Borrado* procura entender que corporeidade cartunesca é essa que, ao propor reflexões críticas pelo humor, não rivaliza com o conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. *O Riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- AUSTIN, J.L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Trad. Danilo Marcondes Filho (How to do things with words). Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- SOUZA-FILHO, Danilo Marcondes de. “A filosofia da linguagem em J. L. Austin”. In: AUSTIN, J.L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Trad. Danilo Marcondes Filho (How to do things with words). Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- LEPECKI, André. “Inscribing dance”. In: LEPECKI, André (org.). *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. New York: Wesleyan University Press, 2004. p. 124-135.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Laoutrèamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PARKER, Andrew & SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Performativity and Performance*. New York & London: Routledge, 1995.

PASSOS, Fernando de Paula. *What a drag!: etnografia, performance e transformismo*. Universidade Federal da Bahia: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Tese de Doutorado. 2004.

SETENTA, J. S. *Comunicação performativa do corpo: o fazer-dizer da contemporaneidade*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica. Tese de Doutorado. 2006.