



Andarilho – impulso e trivialidade

Francini Barros

O texto a seguir é um resumo das idéias apresentadas na dissertação do mestrado em Arte e Cultura Contemporânea no Instituto de Artes da UERJ. A pesquisa é o resultado do entrecruzamento de três categorias artísticas: dança, artes plásticas e literatura. Ela tem início através do embate com a *performance Outdoor Piece*, do artista plástico Tehching Hsieh, feito “idealizável” quando comparado à questão do movimento bem como a outros artistas e obras literárias.

Andarilho, impulso, trivialidade.

Francini Barros. *Série Impulsos*, 2005, fotos Ana Torres, edição Ducha.

Tehching Hsieh realiza *performances*, todas com a duração de um ano, em Nova York. Em *Outdoor Piece*, projeto de 1981/82, permanece nas ruas da cidade como um *homeless*, sem poder abrigar-se em nenhum lugar coberto, condição só violada pela detenção de 15 dias na delegacia de polícia. Diante de sua ação, calo-me, motivação que me leva a iniciar a pesquisa de movimento.

O artista renuncia a si mesmo, a suas escolhas; errante, vaga pela cidade sem destino certo, não determina sua origem. Não sabe mesmo quem é, desconhece a identidade que justifica seu nome. Vagabundo, pertence agora à massa. Entregue ao acaso das relações que se apresentam, não tem mais responsabilidade sobre seu discurso; sequer sabe falar. O ato ordinário do andar se constitui no extraordinário do pensamento enquanto desconstrução do que é fixo e estável. Uma vez suspensa, a intencionalidade torna-se percepção.

Impulso. Eu buscava uma palavra que pudesse designar o meu vazio, mas ela é o vazio, o silêncio que me faz, bailarina, falar. Buscava algo que pudesse aproximar vida e arte, uma narrativa, uma obra espetacular; mas aqui está a vida como a palavra que é eternamente quase uma forma, quase uma idéia. Justifico a palavra – impulso – vivenciando seu sentido como reconhecimento desse outro¹ andarilho, que passa a fazer parte de minha história. Assim como o andar constitui a configuração mínima do deslocamento, assim como a palavra é o balbuciar anterior a qualquer discurso, também o impulso constitui uma forma pré-artística de movimento e, assim, inaugura outro lugar possível para pensar o que se costuma chamar de arte.

1 O outro aqui é concebido segundo a leitura de Emmanuel Lévinas feita por Derrida. Refere-se ao outro cuja separação de mim é infinita. O outro cuja presença pode ser pressentida pelo encanto quando nos toma e nos arranca de nós mesmos. O outro de mim mesmo, gerado quando o objeto não pode ser, pelo sujeito, apropriado, mantendo-se desconhecimento.

Derrida, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Stephen recurvou-se para a frente e afundou os olhos no espelho suspenso ante ele, fendido numa rachadura curva, cabelo em pé. Como ele e os outros me vêem. Quem escolheu esta cara para mim? Esta cani-

carcaça a sacudir sanguessugas. Ele me pede a mim também... É um símbolo da arte irlandesa. O espelho rachado de uma criada... Parados de novo. Ele teme o escalpelo de minha arte como eu o da dele. A fria pena de aço.²

2 Joyce, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004: 13.

Dedalus vislumbra seu rosto no espelho, sua face – a de dentro ou a de fora do espelho? – a face vista pelos olhos. Em *Ulisses*, os objetos passam, e as coisas são descritas como são vistas. Personagem andarilho, Dedalus nunca se detém em sua leitura, também andarilha, do mundo. Na constatação do mundo, a simultaneidade das ocorrências é fragmentada, e elas ganham a autonomia de imagem poética, o som da imagem, o cheiro, a cor verde do experimento, suspensões no tempo. Dedalus/Bloom é o catador de um poema abandonado chamado vida, que maravilhosamente nunca acontece; antes, eterna espera.

Para o andarilho nenhuma referência pode ser aceita que dirija o experimento. O que seria dançar assim? A quebra de referentes instala a dúvida sobre a eficiência do movimento dançado em expressar sua própria vida, apontando para nossa relação com o discurso. Destituída dos juízos *a priori*, a arte confere ao trivial a força da imagem que irrompe presentificando a obra na vida de um primeiro impulso guardado no descompromisso.³ Arte e natureza deixam de ser dados anteriores à apresentação da linguagem, a nomeação do desconhecido.

É então que começo a perceber o *a priori*, o dado, meu corpo e a condição de aprisionamento que a consciência dele causa. A barriga dói, mas não consigo realmente sentir a dor; antes, constato-a apenas como algo externo. Nada pode, no entanto, me afastar dessa sensação de vida e fluidez, nem mesmo a autocritica pela renúncia à técnica e ao pensamento que substituem o experimento quando assumido como equivalente à experiência. E ele acaba com o mesmo imediatismo com que começou, chamo-o de impulso: um único impulso de total presença. O movimento nega o corpo. Saio deambulando pela cidade.

A pesquisa de movimento tem prosseguimento a partir da leitura de *A prisioneira*,⁴ de Marcel Proust. O autor aprisiona o leitor em páginas cheias, sem qualquer espaço em que se possa respirar. Quando a verdadeira questão se aproxima, ocorre a fuga, o desvio a qualquer futilidade narrada. Então, na riqueza dos detalhes, o leitor corre atrás de si mesmo, vagando em círculos... Assim, após a leitura, percebo que meu corpo parece já não ter mais memória de qualquer técnica apreendida ao longo do tempo. Já não é possível reconhecer signos que identifiquem um vocabulário específico ou o traço de uma subjetividade prévia. Nenhum estilo apreendido se consagra, parece mesmo não haver mais o próprio corpo, dado anterior. A materialidade do corpo é anulada pela corporeidade – estado potencial de movimento, prestes a assumir, por autonomia, a tradução de quaisquer estímulos, agora feitos impulso. Os hábitos não mais respondem à vida das sensações experimentadas – não há mais portos nem vícios.

3 “Não importa o que ele escreva, a frase já está perfeita. Esta é a certeza profunda e estranha da qual a arte faz sua meta. O que está escrito não é nem bem nem mal escrito, nem importante nem vão, nem memorável nem digno de esquecimento: é o movimento perfeito pelo qual o que dentro não era nada veio para a realidade monumental de fora como algo necessariamente verdadeiro, como uma tradução necessariamente fiel, já que aquele que ela traduz só existe por ela e nela”. Blanchot, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997: 295.

4 “Não, encarando a sonata de outro ponto de vista, tomando-a em si mesma como obra de um grande artista, era reconduzido pelas ondas sonoras aos dias de Combray... quando também desejara ser um artista. Abandonando de fato esta ambição, porventura renunciara a algo de real? Poderia a vida consolar-me da arte, haveria na arte uma realidade mais profunda em que a nossa personalidade verdadeira encontra uma expressão que não lhe dão as ações da vida?” Proust, Marcel. *A prisioneira*. São Paulo: Globo, 2002: 146.

O mundo de Dedalus é a palavra aberta enquanto possibilidade de imagens, palavra que nada determina, mas anuncia miragens, inacabamentos em que nada pode ser provado. A palavra segue o rastro das formas de vida que se apresentam como restos. Na totalidade, a vida não se realiza, mas somente na efemeridade das pequenas partes constituintes, que podem, em trânsito, ser assimiladas. As imagens passam, e é por perda que toda a sua visualidade se organiza, imagens-impulso do cotidiano. Elas não têm mais uma forma delineada – perdem seu contorno, tornam-se manchas: “e então o gesto, não a música, não os odores, seria a linguagem universal, o dom das línguas tornando visível não o sentido vulgar, mas a primeira entelêquia, o ritmo estrutural”.⁵

5 Joyce, op. cit.: 557.

O ritmo do deslocamento dos impulsos produz quase um “desfocado”. No trânsito das imagens fugidias, outro tipo de apreensão torna-se necessária, uma vez que a formatação visual já não é possível. Se o andarilho transita seu ponto de vista e a moldura, é porque cede lugar aos enquadramentos instantâneos, a todo tempo demarcados. Ele se permite desestruturar pelas imagens; vive as confusões da percepção. Entrega-se à condição passageira. E se algo insinua configurar-se, é só até que nova situação surja – referências temporárias filtradas pela visualidade. Seu ato desestabiliza o espaço em que a identidade permanece em constante deslize, o vagabundo leva o espaço consigo.

6 Cavell, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

7 Observação de Emerson usada como desafio à *Crítica da Razão*

Stanley Cavell⁶ apresenta as palavras em exílio de Wittgenstein, palavras que precisam ser levadas para casa, conhecidas e recepcionadas. Se “tudo que conheço é recepção”⁷, então nada sei de antemão até que se apresente a mim. As imagens do mundo, imagens sonoras, imagens de movimento, são fontes de trauma e precisam ser nomeadas. Os referentes da criação artística, esgarçados, perdem, então, a condição de modelo, o desconhecido pode, então, ser reconhecido em seu poder de afecção. As palavras são descompromissadas de sua condição gramatical e inaugura-se a reflexão sobre a perda do acordo, do senso comum em relação a seu poder de significação.

A escolha da palavra impulso: impaciente, importante, impertinente, imperativo, impessoal, imperceptível, imperfeito, impróprio, impreciso, imperial, impotente. Em inglês, *imp*, o demônio, satanás de Milton,⁸ do qual nascem os impulsos andarilhos, a própria perversidade da língua; a palavra e seus demônios. Se o ato do experimento se faz aleatório, a palavra que o denomina aparece por escolha; o demônio da palavra impulso, seu movimento inicial, *imp*, sua origem implantada e autônoma que nos invoca, nos chama em nosso próprio abandono, imagem sonora e visual da palavra.

8 “Se não achares grata essa vivenda
Deves agradecê-la ao que me obriga
A tramar contra ti, que não me ofendes,
Esta vingança atroz que só devia
Recair nele que me ofende tanto.
Pela inocência pura que te adorna
Enterneço-me assaz; porém contudo,
O público interesse, a honra empenhada,
O ardor de me vingar engrandecendo
Coa conquista do Mundo o meu império,
Obrigam-me a fazer coisas agora
Que eu, inda que votado às penas do Orco,
Em outras ocasiões abominara.”
Milton, John. *Paraíso perdido*. São Paulo: Martin Claret, 2003: 159.

Em *Ulisses*, é no final da imagem que a perda se evidencia; o que se vê antes dela? No lugar em que a vida ainda não aconteceu, tornamo-nos todos triviais coletores de imagens e referências poéticas de onde quer que elas venham; arte andarilha. Dedalus/Bloom é o andarilho, o *homeless*, a quem tudo pode acontecer em um dia. O narrador vê como se as coisas estivessem de passagem, e, por trivialidade, anula qualquer expectativa por novo

dilema, o enigma a decifrar. É o corriqueiro dos acontecimentos que nos leva a perceber a obra de outra forma, produzindo a própria leitura, fato que possibilita ao leitor nomeá-la. “A arte tem de revelar-nos idéias, essências espirituais sem forma. A suprema questão sobre uma obra de arte está em quão profunda é uma vida que ela gera.”⁹

9 Joyce, op. cit.: 242.

O que são, então, os impulsos senão minha própria atitude andarilha? Continua troca de imagem, de impulso em impulso a imagem se faz e desfaz, ela é fragmento, ruína que anuncia o perigo de sua perda; por ela, o mundo apresenta-se descontínuo. O sentimento assim instalado, erguido como marca,¹⁰ não é a significação de nada. O taiuanês, o homem que é a marca. Que signo a ele associar, para a radicalidade do ordinário que experimenta? É no percurso aleatório pelo labirinto da grande cidade que inscreve sua lenda sobre o simples ato de andar; sabe que, para isso, é preciso sustentar o esquecimento.

10 Walter Benjamin define a marca em contraponto à noção de signo. Ao contrário deste, que se imprime, a marca levanta-se somente do vivo, comumente como o aviso da falha. Ela tem uma significação temporal, além de estar ligada à dissolução da personalidade em elementos arcaicos.

Benjamin, Walter. Sur la peinture, ou: Signe et tache. In: *Ouvres 1*. Paris: Gallimard, 2000: 172-178.

Dedalus possui o conhecimento, não fala por ignorância, entretanto, não é ouvido. É no impacto com a vida que diminui a força de seu saber. Andarilho transita por posições, lugares onde o espaço se constitui somente no tempo da relação, e esta produzida pela falha, pela dilatação do tempo real, contém o passado e o futuro.

Um choque quente de calor de mostarda afogueou o coração do senhor Bloom. Levantou os olhos e defrontou a mirada de um relógio bilioso. Duas. Relógio de frege cinco minutos adiantado. O tempo passando. Ponteiros movendo-se. Duas. Não ainda. Seu diafragma emergiu forte então, mergulhou dentro dele, emergiu mais anchamente, ansiosamente. Vinho. Ele cheirossugou o sumo cordial e, concentrando a goela fortemente a avisá-lo, depôs delicadamente o vinicopo. Sim – disse ele – de facto é ele o organizador. Nada a temer. Um desmiolado.¹¹

11 Joyce, op. cit.: 225.

Ao longo do livro imagens recorrentes vivificam a memória própria do texto, não compartilhada pelo leitor; num único dia, o tempo de todos os tempos. Metaforicamente, os espaços fechados, o bar, a torre a beira-mar, servem à ressonância da memória dos personagens em contraste com a rua, à qual nenhuma referência é cabível.

Por memória, o pensamento torna-se a vigília que cobra das coisas algo além de sua simples presença no mundo. Talvez “memória” possa ser substituída por “arquivo”. Essa palavra foi associada inicialmente por Freud a uma memória espontânea, impossível de ser atingida, entretanto, por obstáculos internos (recalque) e externos (repressão), impostos. Derrida¹² realiza a leitura do arquivo freudiano situando-o justamente no lugar da falta da memória, onde o que se pressupõe é uma exterioridade. Distanciando-se da idéia de memória espontânea, o arquivo acolhe a instituição de uma “prótese do dentro”,¹³ marcando não a representação pela inscrição da natureza, mas uma ruptura da mesma através

12 Derrida, Jacques. *Mal de arquivo, uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

13 Joyce, op. cit.: 31.

14 “Sou a consciência em ódio ao inconsciente,
Sou um símbolo encarnado em dor e ódio
Pedaço d’alma de possível Deus
Arremessado para o mundo
Com a saudade pálida da pátria
A cujo horror tremo ao pensar voltar
Mas se em nada da(...) e da ilusão
Pra viver neste desterro. Amor,
Paz, amizade, tudo quanto/ajuda/
A viver a mentira do universo
Falha-me e eu(...)”
Pessoa, Fernando. *Fausto, tragédia subjetiva*.
Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991: 112.

15 Joyce, op. cit.: 183.

de algo que se ergue do interior. Segundo Derrida, ele esquece a memória por jamais se reduzir a ela: arquivo como produção e registro do evento; uma noção, apenas.

Uma noção apenas; é isso que me leva a *Fausto, tragédia subjetiva*,¹⁴ de Fernando Pessoa. Hsieh e seu rosto no espelho, é só o que o arquivo me traz. Aqui estou, e o que motiva, por curiosidade ou incômodo, é a língua da mulher que não consigo entender ou o cheiro desagradável dos dejetos de gente na areia, a sujeira do Outro a mim exposta, sem que nenhum pensamento possa mascarar-lo. Já não é possível voltar para casa, buscar abrigo.

Bloom, Dedalus, narrador e leitor se confundem. As cenas não acontecem, não há teatralização plena, mas um momento anterior, o ensaio, a marcação da cena. O narrador cede lugar ao organizador dos instantâneos apenas, fragmentos de cena cujos personagens são as palavras. “Tenho pensado muitas vezes ao rememorar esse estranho tempo que foi esse pequeno acto, trivial em si mesmo, esse riscar daquele fósforo, que determinou todo o sobrecurso de nossas ambas vidas.”¹⁵

O texto é humanizado no cotidiano, no qual as culturas, erudita e banal, têm a mesma importância. Joyce está fora do livro, e, paradoxalmente, nele inscrito, no atrito que o texto oferece à *persona* que não se configura, entregue a seu deambular. Nem mesmo os personagens têm personalidade, não há tema; o romance é o bilhete que marca um encontro em algum lugar. O livro responde com as possibilidades, com as verdades que não discursam e que não podem ser determinadas no espaço percorrido. Dessa forma, na trivial abertura de suas possibilidades, compara-se ao taiuanês Hsieh na dilatação do dia, que só tem seu fim quando propõe outra saída à escuridão da noite que se anuncia.

O autoconhecimento pode ser utilizado pelo artista como instrumento útil para a afirmação de sua subjetividade. Consciente do que acredita ser possível, ele determina seu modo de estar no mundo, acorrentado a si mesmo. Referenciado em si mesmo, o estilo pessoal perde a conexão com o mundo, dissociado da percepção do artista e das exigências surgidas em seu experimento. Estas passam a se apresentar como conhecimento adquirido e afastam a possibilidade das falas e inadequações que permitiriam manter o estilo em constante transformação.

16 Idem, ibidem: 62.

“Estas pesadas areias são linguagem que maré e vento inscreveram aqui.”¹⁶

Dedalus é a própria coragem da passividade frente ao que se apresenta no mundo, ao que se impõe pelas desigualdades infundas, em que nenhuma identificação é possível. Se algum sonho romântico o impele, é na passividade do momento em que sua liberdade de ser Bloom o salva. O que a obra consagra é a totalidade do instante, as interrupções. Cava suas raízes na neutralidade, em que nenhum dado é aceito. Para Bloom, o trânsito

tem início na ruptura do hábito, o beijo não dado em Molly, que inicia sua tarefa trivial de fazer instantâneos, pensamento e palavra. É por intermédio de Molly que o autor diz “sim” à vida e se torna digno de cada acontecimento.

Sob a condição andarilha, a dança acontece “sendo”. Inaugura o tempo do movimento que a configura. O impulso é o anúncio da mudança perceptiva pela qual o movimento passa a ter a verdade do andar, a certeza da duração de cada passo e a vida transitória de suas pegadas inscritas no corpo. Este cumpre somente o testemunho da união ativo/passivo, quando ainda não se podem distinguir. No imediato da expressão do contágio das imagens é possível questionar a escrita de movimento, situando-a no lugar das possibilidades infinitas, onde o especular não mais se consagra. Aqui, é necessária a leitura do poema *A Passagem das Horas*,¹⁷ de Álvaro de Campos, não por acaso, um heterônimo. A dança abandona, assim, os modelos e inaugura um estado performativo. “Performando”, ela institucionaliza questões como identidade e essencialidade; já não se preocupa materialmente com o que lhe é de competência. Assim, é por deformação do sentido estético, reconhecimento do corpo, que a percepção elege seus lugares.

Cavell atribui ao corpo a função de expressar a alma, afastando-o da função representativa,¹⁸ afirmando que o corpo é da alma, condenado a seu propósito. Essa visão atribui ao pensamento da alma, segundo o corpo e não segundo ela mesma, a união dos dois, incluindo aí o espaço externo onde age a percepção. O corpo se constitui, então, não só como o meio pelo qual a visão se realiza, mas como seu depositário. Merleau-Ponty fala desse “corpo atual que chamo meu”. Descreve-o como a “sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e meus atos”.¹⁹ Refere-se ao corpo que por mim transita e pelo qual, e com o qual transito; não o corpo em sua materialidade animal, mas outros, estrangeiros por sua própria espécie e território. A tarefa da corporeidade: conferir um corpo; tornar visível a invisibilidade. Agindo sobre o espectador a quem é permitido ver o mundo por outros olhos, incitando-o a seu próprio gesto, é que a obra de arte é consumada sem exigir a completude de sua forma. Andarilha é a percepção.²⁰

Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso, se não mais, pensando através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissêmen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verdemuco, azulargênteo, carcoma, signos coloridos. Limites do diáfano. Mas ele acrescenta: nos corpos. Então ele se compenetra deles antes deles coloridos. Como? Batendo com sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Calvo ele era e milionário, maestro di color che sanno. Limite do diáfano em. Por que em? Diáfano, adíafano. Se se pode por os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê.²¹

Molly é a única personagem que se constitui e com ela, toda a idéia de escrita. Ela é o movimento posterior ao impulso (Dedalus/Bloom), o discurso tecido sem interrupções; sua proposta

17 Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo, longínquo...
Sinto na minha cabeça a velocidade do giro da terra,
E todos os países e todas as pessoas giram dentro de mim,
Centrífuga ânsia, raiva de ir por os ares até aos astros
Bate pancadas de encontro ao interior do meu crânio,
Põem-se alfinetes vendados por toda a consciência do meu corpo,
Faz-me levantar-me mil vezes e dirigir-me para Abstracto,
Para inencontrável, ali sem restrições nenhuma,
A meta invisível todos os pontos onde eu não estou, e ao mesmo tempo...
Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero...
Campos, Álvaro de. *Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004: 175.

18 “The statue is not in the stone (except in a certain myth of the sculptor); the statue is not on the stone (except in the case of itaglio). The statue is stone.”

19 Merleau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004: 14.

20 Didi-Huberman propõe a “crise das palavras”, portadoras, se possível, de “efeitos críticos e construtivos”. Isso feito a partir da análise das palavras “forma” e “presença”. O autor apresenta a concepção de Derrida segundo a qual a “presença real” perderia sua força enquanto expressão, em toda a tradição filosófica. Ele propõe, em contrapartida, a palavra *différance*, situando a presença enquanto questão de “determinação” e “efeito”. A nova palavra proposta cumpriria, justamente, a função de eliminar a oposição entre ativo/passivo, causa/efeito, presença/ausência, sugerindo a crise da própria visualidade. Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998: 201.

21 Joyce, op. cit.: 52.



Tehching Hsieh. *One year perform*, april 11, 1980 – april 11, *performance*, 1981.

22 Se, na modernidade, a busca do objeto puro de Mondrian significou para o artista a negação da motivação trágica da vida para a construção da obra, o ceticismo como argumento artístico propõe uma nova aproximação arte/vida pela aceitação do trágico estado da dúvida. A objetivação moderna pode, então, ser considerada a busca da eliminação das dúvidas e o restabelecimento do ceticismo, uma tentativa de humanização, e não subjetivação, do fazer artístico.

23 A linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, se deixa desfazer e refazer por ele. Traz seu sentido como o rastro de um passo significa o movimento e o esforço de um corpo. Distingamos o uso empírico da linguagem já elaborada e o uso criador, do qual o primeiro, aliás, só pode ser um resultado. Merleu-Ponty, op. cit: 73.

24 “The moral the “private” “language” “argument” would like for us to draw may than perhaps be put as follows: there is no way for the skeptic to be skeptical enough... Should the skeptic just give up his skepticism, or should he, until he finds a way to go further, just refrain from confessing it?” Cavell, Stanley. *The Cleim of Reason*. Oxford Oxford University Press, 1979: 353.

para a construção da obra: a trivial materialização dos fatos. Em sua totalidade, o livro é constituído de tantas formas de escrita possíveis, sem a escolha de um único modelo a seguir.

A procura do esclarecimento da dúvida quanto ao alcance da linguagem cede lugar à aceitação do gerúndio, um “duvidando” que reflete a manutenção, apenas, da inesgotável descrença. A palavra-estado é ceticismo. Cavell propõe a questão do ceticismo como a representação de uma tragédia,²² da qual nossas vidas ordinárias participam pela vivência dele. O extraordinário estaria presente no que chamamos de usual, e é através da trivialidade que faz o pedido à filosofia para que abandone a tarefa argumentativa, propondo outra tomada de responsabilidade sobre o discurso, como a poesia.²³ É através do poeta – do homem que fala – que o mundo se mantém em suspensão, sem que o trato sobre ele adquira rigidez para além da responsabilidade assumida; declínio do compromisso. Cabe à arte encontrar, para si, saídas, quando até a filosofia questiona sua tarefa argumentativa.

Para Cavell, Wittgenstein defende a linguagem ordinária como saída possível da angústia de morte causada pelo ceticismo. Diante do meu próprio ceticismo em relação à possibilidade de a linguagem ser meramente um acordo, descubro o impulso em que ela se faz forma de vida, capaz de dar provas sobre a existência da vida do movimento dançado.

O impulso declina o declínio do conceito de dança, torna hipótese o discurso, dignifica sua escrita. O ceticismo nunca é o suficiente.²⁴ É tomando a dança e o movimento como dados de dúvida, ou seja, depreciando-os com a incerteza, que se torna possível confirmá-los, edificá-los a partir de suas ruínas. A fala da dança é a palavra que a denomina. Dançando sei que assim como “alma”, a palavra, “dança”, não pode ser usada como referência.

O andarilho fecha as portas para seguir andando.

Sob o argumento da autonomia de movimento apresentada pelo impulso, seria possível imaginar que sua ocorrência, desvincilhada de referências técnicas ou mesmo históricas específicas, sugerisse um retorno ao argumento pós-moderno da dança em busca da pureza ou mesmo da nulidade de seu objeto, pela ausência de especificidade artística. Essa atitude poderia ser comparada, nas artes plásticas, à objetividade pura buscada por Mondrian e a corrente do Concretismo, por ele direcionada, e, talvez, ao que possa ser lido como o ponto máximo de sua busca, a anulação do objeto, representada por universos aparentemente distintos: o *Carré Noir* de Malévitch e o *readymade* de Duchamp – comparados na dança à pureza dos movimentos de Cunningham e ao “Trio A”, de Yvonne Rainer e seus contemporâneos da Judson Church, respectivamente.

No entanto, o que o argumento do impulso propõe é um retorno não ao movimento que encerra, ou o que poderia parecer um “mínimo de movimento”, mas a sua motivação do mundo externo. O impulso significa, então, não a autonomia do movimento surgido pelo que aqui foi definido por corporeidade – e, portanto, uma possibilidade de autonomia para a categoria dança –, mas apenas a aceitação plena do grande paradoxo vivido pela abstração. Se, por um lado, a busca do movimento abstrato era de ruptura de um possível caráter representativo da arte em relação às imagens do mundo, por outro, admite, no momento mesmo em que surge, a incapacidade de se desvincilhar completamente dos traumas que propiciaram sua leitura.

Por visualidade e tradução, o impulso promove a pronta aceitação das imagens do mundo, indiscriminadamente, quaisquer imagens, históricas ou triviais, cotidianas ou não, cumprindo a aproximação arte/vida, nos lugares de motivação onde se expressam mútua e reativamente; na apresentação da própria vida do movimento artístico que encerra.

É, então, por hospitalidade que o impulso se traduz em atitude andarilha pelos estímulos sensitivos que o geraram; mesmo que deles não tenhamos consciência, estão guardados em nós, como arquivos possuídos e que vão estabelecer nossa relação com o mundo. O porvir é o performativo, o que não assume qualquer relação com o registro, mas com a violência imposta pelo esquecimento, sem a qual a imediatidade expressiva performática do intérprete torna-se apenas um novo modelo referencial associado à reserva da memória. O passado, intencionalmente ou não, nos encontra e renova. Se, por arquivo, faz surgir tempos imemoriáveis, cria contemporâneos ao próprio tempo do surgimento da obra. Por arquivo chega-se ao que o próprio arquivo perde: a origem viva do experimento. Isso visto como mais uma possibilidade, assumindo a palavra que traduz tão bem o que hoje, historicamente denominamos “contemporâneo”: tolerância. A história gerada é, pois, cumulativa e tolerante. O “contemporâneo” passa a ser, então, entendido como o próprio caminho aleatoriamente traçado, uma noção que insinua seu tempo. Andarilha se torna a história que instala múltiplas e passageiras identidades pelas quais os significados fluem, conferindo um destino transitório à linguagem artística.



Francini Barros. *Série Impulsos*, 2005, foto Ana Torres.

É por tolerância que o impulso apresenta à dança outra possibilidade para sua escrita, na qual o corpo, enquanto *a priori* inegável ao movimento, perde seu caráter determinante em prol da aceitação da visualidade enquanto recepção. Corpo social, trivial, cuja carne incrustada de mundo os mantém atrelados, por definição. A ele é conferida a tolerância pela qual se espera não o milagre da renúncia, mas o amadurecimento da visibilidade. Andarilha é a corporeidade.

O impulso é, enfim, apresentado como possível saída, alternativa poética ao modelo filosófico especulativo aceito pela arte como referência. Por passividade e reatividade afirma a aproximação da dança ao que se costuma chamar linguagem, permitindo assim defini-la. É pela possibilidade que confere ao artista de expressar suas próprias respostas que a dança inscreve a subjetividade do artista na obra, confirmando sua própria existência.

O impulso materializa a condição da linguagem enquanto destino e se apresenta a ela como opção, como outra possibilidade de seu uso. Ele é meu sim ao outro-arte, e é através da particularidade do experimento que posso dar testemunho ao ceticismo de que algo que restaure a humanidade do movimento dançado talvez possa ser feito.

Francini Barros é bailarina e mestre em Arte e Cultura Contemporânea pelo Instituto de Artes da UERJ. É professora contratada do mesmo Instituto, lecionando desde 2006 as disciplinas Dança, Performance, Teatro e Expressão Corporal. Participou como intérprete-criadora das companhias de dança Trupe do Passo, de Duda Maia, e Lia Rodrigues Companhia de Danças. Atualmente desenvolve parceria com o coreógrafo Gustavo Ciriaco. Desenvolveu trabalhos em artes plásticas apresentados em diversas exposições.