

Corpo, arte e história

Maria Bernardete Ramos Flores* e Sigrid Nora**

Resumo: O artigo tece analogias entre dança e corpo para pensar que a “natureza” do primeiro termo (dança), como fluxo reescrito na tensão entre tempo e espaço, é o que melhor fala do segundo (corpo), como artifício, intensidade, passagem, fluxo. Tanto a dança, celebração de mistérios, como o corpo, celebração de devires (não apenas o corpo do bailarino, onipresença efêmera, mas o corpo vivente), só se permitem apreender pelo conhecimento, numa pulsão narrativa, que deixe de fora a perspectiva organicista. Para estudar o corpo dançante, é preciso tomá-lo em sua *performance* efêmera. Sua dramaturgia forma um texto a ser lido. A história tem mostrado que diferentes visões de mundo produzem diferentes formas de interpretar, de representar e de atuar com o corpo, e que as identidades são instáveis, sempre transitórias e até múltiplas, como explicam os diversos autores aqui abordados.

Palavras-chave: Dança. História. Corpo.

Body, art and history

Abstract: This paper explores the similarities between dance and body in order to think that the “nature” of the former term (dance), as rewritten flow in the tension between time and space, is the one which best speaks of the latter (body); as artifice, intensity, passage, flow. Both dance, celebration of mysteries, and the body, celebration of becoming (not just the body of the dancer, ephemeral omnipresence, but the living body); only allowed for knowledge capture, in a narrative drive, which leave out the organicist perspective. To study the dancing body, it is necessary to take it in its ephemeral performance. Its drama forms a text to be read. History has shown that different worldviews produce different ways to interpret, play, and act with the body, and that identities are unstable, always transitory and even multiple, as it has been explained by several authors discussed here.

Keywords: Dance. History. Body.

* Professora Titular de “História Cultural” no Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisadora no CNPq. Entre as publicações, destacam-se os seguintes livros: *Farra-do-boi*: palavras, sentidos, ficções; *Oktoberfest*: cultura, festa e turismo e *Tecnologia e estética do racismo*: ciência e arte na política da beleza, e organizou as coletâneas: *A casa do baile*: estética e modernidade em Santa Catarina; *Encantos da imagem*: estâncias para a prática historiográfica entre arte e história; *História e arte*: movimentos artísticos e correntes intelectuais, e o mais recente *História e arte*: imagem e memória.

** Pesquisadora, coreógrafa e docente na Universidade de Caxias do Sul. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa “Ciência e Artes do Movimento Humano/UCS”. Pós-Doutoranda em História/Políticas, Escrita, Imagem e Memória pela Universidade Federal de Santa Catarina, através do financiamento Capes/Reuni.

Cuerpo, arte y historia

Resumen: El artículo teje analogías entre la danza y el cuerpo a pensar que la “naturaleza” del primer término (danza), como flujo reescrito en tensión entre tiempo y espacio, es una de las maneras más eficientes de hablar de la segunda (cuerpo), como artificio, intensidad, pasaje, flujo. Tanto la danza, celebración de misterios, como el cuerpo, celebración cultural (no sólo el cuerpo de bailarín, lo efímero de la omnipresencia, pero el cuerpo vivo), si capturan el conocimiento, en una unidad narrativa, huyendo de la perspectiva de la organización. Para estudiar el cuerpo danzante, es necesario tener en cuenta su actuación, efímera. Su dramaturgia constituye un texto para ser leído. La historia ha demostrado que diferentes visiones del mundo producen diferentes maneras para interpretar, representar y trabajar con el cuerpo, y que las identidades son inestables, múltiples y siempre transitoria, como se explica aquí por varios autores.

Palabras clave: Danza. Historia. Cuerpo.

Aos que desprezam o corpo quero dar meu parecer. O que devem fazer não é mudar de preceito, mas simplesmente despedirem-se do seu próprio corpo e, por conseguinte, ficarem mudos. Entretanto o que está desperto e atento diz: – “Tudo é corpo e nada mais; a alma é apenas nome de qualquer coisa no corpo.”¹

Os mistérios das almas são os corpos²

Não têm dançarinos ouvidos na ponta dos pés? Essa é a pergunta que faz Zaratustra. Alegria, a dança inspira a cosmologia de Nietzsche. Igual à vida, a dança é movimento. Pelo movimento, ela leva a suspeitar de tudo que é rígido e inerte. Pela cadência, ela põe em cena variados pontos de vista, diversos ângulos de visão, diferentes perspectivas. Com a dança, evoca-se o fluxo vital; com ela, alude-se à permanente mudança. Leveza, a dança torna evidente a opressão exercida pelos valores estabelecidos, a tirania imposta pelo ressentimento. Ao dançar, um ponto parece deslizar no tempo; ao bailar, parece deslocar-se no espaço. E tudo morre, tudo refloresce. Não é, pois, por acaso que Nietzsche/Zaratustra confesse que só

¹ NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Trad. de Alex Marins. São Paulo: M. Claret, 2004. p. 41.

² MACEDO, Helder. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 59.

acredita num Deus que soubesse dançar. “Que a minha doutrina é esta: o que quer aprender a voar um dia, deve desde logo aprender a ter-se de pé, a andar, a trepar e a bailar.”³

Isadora Duncan, que foi uma grande leitora de Nietzsche e o concebia como o filósofo da dança, o único capaz de revelar o que ela procurava, a verdade de seu ser, via nas suas discípulas-crianças a esperança de uma nova humanidade. Na dança, dizia ela, há o impulso para a vida, a visão nietzschiana para a superação. Em criança, “dancei a alegria espontânea dos seres em crescimento. Adolescente, dancei com uma alegria que se transformava em apreensão diante das correntes obscuras e trágicas que começavam a lobrigar no meu caminho”.⁴

A hipótese de Nietzsche é a seguinte: durante séculos, os gregos, graças a Apolo, deus luminoso, símbolo da bela aparência, das formas ideais e do sonho plástico, foram preservados das febres voluptuosas e cruéis que vinham da Ásia. Porém, chegou o momento em que cederam à atração dessas festas desenfreadas, exaltadas e entusiastas. Nasce daí o ditirambo. Apolo teve de compor com Dioniso, e sua música melodiosa foi obrigada a harmonizar-se com os ritmos e os sons não habituais, assustadores e selvagens de Dioniso. A alma helênica, trágica por excelência, resulta dessa aliança entre o espírito dionisíaco e o espírito apolíneo. E é a tragédia, por suas origens, afirmação da vida. E o que é a vida? Para Nietzsche, a vida é “vontade de potência”, a vontade de se superar, vontade que impregna nossos órgãos, nossos tecidos e células, a qual ocorre nos níveis psicológico, social e fisiológico.

Corpo e história

A história tem mostrado que diferentes visões de mundo produzem diferentes formas de interpretar, de representar e de atuar com o corpo, o que não é, de modo algum, um fenômeno estático, mas

³ NIETZSCHE, op. cit., p. 152. Para um melhor entendimento da cosmologia nietzscheana, formulada na figura de Zaratustra, que sabia dançar e que só acreditava num Deus que soubesse dançar, ler: MARTON, Scarlet. *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Discurso; Ijuí: Ed. da Unijuí, 2000.

⁴ DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989. p. XI.

um modo de intencionalidade, uma força direcional e um modo de desejar. O corpo é vivido e percebido como o contexto e o meio para todos os esforços humanos, dado que todos os seres humanos se empenham por possibilidades ainda não realizadas.⁵

A descoberta do corpo, como tema caro aos historiadores, deu-se na década de 70 (séc. XX), com os trabalhos da *École des Annales*, no rol dos novos objetos, novos problemas e novas abordagens, ao se interessar pela investigação da vida cotidiana, dos modos de amar, trabalhar, conceber e usar o tempo produtivo ou de entretenimento, conceber e organizar o espaço público ou privado, de se relacionar com o mundo dos animais e das plantas, das paisagens e dos climas, dos sentimentos e das emoções, das técnicas e políticas de representações corporais. A história tornou-se um dos campos privilegiados para o estudo da constituição do homem, tomados como seres portadores das implicações de gênero, nação, idade e classe, que afetam e são afetados nos processos sociais de produção da subjetividade, entendida como criação ao mesmo tempo cultural, política, psicológica e fisiológica, que varia de acordo com as sociedades.

Entre as obras que deram as bases intelectuais para os historiadores abordarem o corpo humano como objeto da história, encontram-se Elias, Mauss, Foucault e De Certeau, entre outros. Para Elias, a civilização apoiou-se, em grande medida, sobre a contenção da violência ou a substituição das práticas de violência para práticas esportivas, de salões e cortesias, capazes de criar um corpo que controla suas emoções, que interioriza as normas, enfim, que tem o governo de si. Mauss debruçou-se sobre o estudo das técnicas corporais, mostrando que os gestos e comportamentos humanos são modelados através do *habitus* social que, ao fim, tornam as ações cotidianas rotineiras, práticas e eficazes.

A grande instigação para a história do corpo veio da obra de Foucault, ao demonstrar que a história acontece no nosso corpo, ou seja, o corpo como sendo um objeto cultural (estético, sexual, singular,

⁵ SARTRE apud BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BUTLER, Judith. *Feminismo: crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987. p. 141.

performático) é vivido e construído na correlação entre campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade; os estudos sobre os modos pelos quais os indivíduos são levados a se constituírem como sujeitos singularizados devem levar em conta a noção de desejo e os próprios agenciamentos na criação de sujeitos desejantes. Nosso mundo – cultural, político e social – está inscrito no corpo.

Não é outro o sentido da alegoria, na interpretação de De Certeau, desenhada por Straet para a ilustração da *Americae decima pars*, de Jean-Théodore de Brv. Oppenheim, de 1619. Américo Vespúcio, vindo do mar, diante da mulher índia que se chama *América*, inscreverá no seu corpo nu, como numa página em branco, a vontade do conquistador. Entre um querer escrever e um corpo escrito, fabrica-se a história da América.⁶ De De Certeau podemos tirar, ainda, a ideia do corpo como metáfora da história.⁷ O corpo em sua plasticidade, repara-se, educa-se, fabrica-se para representar e dar legitimidade ao discurso da nação, do gênero, da classe. Nas palavras de De Certeau, o corpo é aquele “que leva os vivos a se tornarem sinais da unidade de um sentido”,⁸ ou seja, de uma identidade. Atualmente, em Atenas, informa o autor, os transportes coletivos se chamam *metaphorai*. Para ir ao trabalho ou voltar para casa, toma-se uma metáfora – um ônibus ou um trem.

O nosso corpo, de acordo com De Certeau, poderia igualmente ter esse belo nome: *metaphorai*. Todo dia, o corpo atravessa e organiza lugares; os seleciona e os reúne; com eles, com os lugares que o corpo atravessa, compõe frases e itinerários. É o corpo que estrutura a narrativa do espaço, selecionando, saltando, agrupando, criando limites, barreiras e fronteiras. Os relatos são metáforas do corpo inscrito pelas políticas conquistadoras, as mesmas que criaram leis para dominar a natureza. O exemplo mítico é *Robinson Crusóe*, que se esforça para pôr em seu texto o desconhecido que deixou a marca do pé na areia da página em branco de sua ilha. Outro exemplo: Dromio, o escravo, fala a seu senhor, Antífolo de Éfeso: “A pele do empregado é o pergaminho onde a mão do patrão escreve.” Shakespeare indicava,

⁶ DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 1982. p. 8-9.

⁷ DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 232.

⁸ *Ibidem*, p. 199.

desse modo, o lugar primordial da escrita e a relação de domínio que a lei mantém com seu súdito pelo gesto de “Ihe fazer a pele”.⁹

Não existem “homem negro, homem branco”. O que frequentemente é chamado de alma negra é um artefato do homem branco. Suas representações formam o palco da divisão entre corpo e alma que encena o artifício da identidade, uma divisão que atravessa a frágil pele – negra ou branca – da autoridade individual e social.¹⁰ A pele não é apenas o invólucro do corpo. Para a psicanálise contemporânea, tanto a pele (superfície do corpo) quanto o cérebro (superfície do sistema nervoso) se originam da mesma estrutura embrionária, o ectoderma.¹¹ A pele, portanto, estaria integrada ao sistema neurológico, fornecendo ao aparelho psíquico as representações do Eu, numa correspondência, sem exterioridade ou interioridade, entre o orgânico e o psíquico.

Já afirmava Hegel: “Somos biologicamente abertos ao mundo.”¹² Bourdieu toma isso em suas últimas consequências. É porque o corpo é exposto, posto em jogo no mundo, confrontado com o risco da emoção, da ferida, do sofrimento, por vezes da morte e, portanto, obrigado a levar a sério o mundo (e nada é mais sério que a emoção, que chega ao fundo dos dispositivos orgânicos), que se encontra em condições de adquirir disposições que são elas próprias abertura ao mundo, quer dizer, às próprias estruturas do mundo social em cuja forma incorporada elas são. A ordem social inscreve-se nos corpos através dessa confrontação permanente, mais ou menos dramática.¹³

Portanto, ao interrogarmos sobre a própria identidade, descobrimos que as fronteiras do Eu “estão perpetuamente em mudanças. [...] Elas variam *entre* os indivíduos e *no* mesmo indivíduo, segundo os momentos do dia ou da noite, segundo as fases da sua vida, e elas encerram conteúdos diferentes”.¹⁴ É neste *entre*, segundo Bhabha, que se pode questionar a identidade do sujeito cartesiano,

⁹ Ibidem, p. 231.

¹⁰ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998. p. 70.

¹¹ ANZIEU, Didier. *Eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989. p. 109.

¹² Apud BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalinas*. Oeiras: Celta, 1998. p. 118.

¹³ BOURDIEU, op. cit., p. 124.

¹⁴ ANZIEU, Didier. *Eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989. p. 102.

racional, pensante e consciente, soberano e homogêneo, fechado, coerente e permanente na sua subjetividade; identidade que culminou na carteira de identidade, que faz de cada indivíduo uma entidade que tem um nome, um sexo, um endereço e uma profissão e agora também uma etnia, que é cidadão de um país estrangeiro no outro.¹⁵ O indivíduo só pode ser definido na multiplicidade de interferências que estabelece com o mundo circundante. A pessoa constrói-se *na e pela* comunicação, com todas as potencialidades humanas: a imaginação, os sentidos, o afeto e não apenas com a razão. É isso o que permite falar de “abertura” da pessoa, abertura aos outros, abertura às diversas características do Eu.¹⁶

A ruptura com a concepção desse sujeito cartesiano esboça-se com os movimentos políticos dos anos 60 do século XX. O filme “Girl interrupted” [“Garota interrompida”], de James Mangold, 1999, conta a história de uma jovem que tomou um vidro de aspirina e um litro de Vodka, tentando suicídio. Susanna (Winona Ryder), filha de classe média, não “queimava sutiã”, naqueles conturbados fins da década de 60 (séc. XX), mas “não queria acabar como a mãe”. Vivia triste, tinha saltos no curso do tempo (viagens, delírios, crises de depressão), única da turma a não ir para a universidade. Internada num hospital psiquiátrico, ela foi diagnosticada como portadora de *borderline personality* [distúrbios das fronteiras da personalidade], uma psicopatia que afeta principalmente mulheres jovens, e que se manifestava por instabilidade na autoimagem, incerteza sobre metas, atitudes antissociais, ideias autodestrutivas e sexo casual. O descentramento do Eu – uma garota interrompida dos anos 60 – é o tema do filme. A cura, baseada nos paradigmas centrados na coerência do indivíduo, seria alcançada quando a paciente articulasse na fala, a razão de suas atitudes. Quando confessasse, conscientemente, seus segredos na transparência do Eu, ela teria alta do hospital e seria liberada do tratamento.

Os movimentos políticos dos anos 60 (séc. passado), o feminismo, as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os

¹⁵ MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 305-306.

¹⁶ *Ibidem*, p. 210.

movimentos revolucionários do Terceiro-Mundo, o Maio de 68, enfim, acompanham ou são acompanhados por uma ruptura epistemológica sobre o sujeito. Hall aponta os cinco marcos da teoria social e das ciências humanas ocorridas no pensamento, cujo impacto ocorre sobre o descentramento dos eixos identitários do século XIX e do sujeito cartesiano: (a) dentro da tradição marxista, as discussões sobre as relações sociais (modos de produção, exploração da força de trabalho, circuitos do capital) negaram a noção abstrata de homem; (b) a descoberta do inconsciente freudiano mostrou que a nossa identidade, a nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos que escapam da razão; (c) o trabalho dos linguistas mostrou que os significados e o simbólico são, inerentemente, instáveis; (d) Foucault, ao destacar o “poder disciplinar” e as relações entre poder e saber; (e) o impacto do feminismo, tanto como crítica teórica quanto como movimento social, questionando a clássica distinção entre o dentro e o fora, o público e o privado. Seu *slogan*: “O pessoal é político”, abriu a contestação política em arenas totalmente novas: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc. e colocou questões políticas e sociais às formas como nossa subjetividade e identidade são produzidas – homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas, etc. – na relação do “olhar” do Outro, num processo de identificação na diferença ou na semelhança, ou seja, em vez de falar da identidade, como uma coisa acabada, melhor seria falar de identificação e vê-la como um processo em andamento.¹⁷

Schreber, antigo presidente do Senado de Dresden, culto e inteligente, cuja profissão o preparara para fazer formulações claras, tinha passado sete anos como paranoico internado em várias clínicas, quando tomou a decisão de colocar por escrito com todos os detalhes o que ao mundo pareceria o seu sistema de delírio. *As memórias de um neuropata* (1903), na acepção de Canetti, é um dos documentos mais fecundos para se perceber como aquilo que parece ser o mais nítido está lá onde aparentemente se limita. “Eu também sou apenas um homem”, diz Schreber no início, “e por isso também estou sujeito aos

¹⁷ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997. p. 37-50.

limites do conhecimento humano”. E projeta para si, cinco futuras existências. E se metamorfoseia nelas. Mas, para desespero de Schreber, sua intenção de se fixar como mulher não durou muito tempo. Para quem se sente ameaçado, só pode fixar-se nas estrelas, as únicas coisas estáveis. O mundo está se desmoronando, “toda a humanidade tinha sucumbido”. Schreber se considerava o único *real* sobrevivente. Ele acreditava que as poucas figuras humanas que continuava vendo – seu médico, os enfermeiros do estabelecimento ou outros pacientes, por exemplo – eram simples aparências. Eram “homens rapidamente esboçados”,¹⁸ que somente lhe eram simulados para deixá-lo confuso. Vinham como sombras ou como imagens e se dissolviam outra vez; ele naturalmente não as levava a sério. Todos os verdadeiros homens tinham sucumbido. Deus, se quiser ser eterno, só pode ser nervos, alma. Se se torna corpo, perecerá. Se se aproximar dos vivos, poderá contaminar-se de corporeidade. Por isso, Deus gosta tanto de cadáveres.¹⁹

Arte e história

O corpo humano em si é um artifício, uma obra, criado, recriado e autocriado, e a dança é uma arte cuja fatura é o próprio corpo do bailarino – a moldura, o suporte, a linguagem estética, tudo está e é nele. A materialização artística da dança dá-se no corpo do bailarino, da bailarina. E abordar esse corpo dançante é preciso tomá-lo em cena e considerar a cena um texto em movimento que inscreve os bailarinos nos intervalos de fricção entre tempo e espaço.

O “texto” da dança é reescrito constantemente pelas ações do corpo nas suas relações espaciotemporais momentâneas. Na elaboração dessa dramaturgia corporal, conforme analisa Meyer,²⁰ a dança lida com movimentos que, por sua qualidade de abstração, não se pode mais do que suspeitar de sua significação. Embora, inevitavelmente a dança exale sentidos, não há mensagem preservada

¹⁸ Schreber apud CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. da UnB, 1983. p. 497-498.

¹⁹ CANETTI, op. cit., p. 483-497.

²⁰ MEYER, Sandra. Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. *Tubo de ensaios: experiências em dança e arte contemporânea*. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006. p. 47-48.

em se tratando do corpo, e a comunicação que se estabelece escapa da ordem linguística dos significantes. Na concepção de Pignatari, a dança é ícone em movimento, escritura corporal, singular ou coletiva, jogo de estruturação espacial pelo movimento, simbólico ou não simbólico e que envolve, pelo menos, três sentidos: audição, tato e visão. Sendo o movimento ao mesmo tempo efêmero e unipresente, sua percepção torna-se um desafio.²¹

Criação, intensidade, artifício e projeto biológico transitório são designações para se falar do corpo-passagem de informações e não de corpo-invólucro ou recipiente de uma substância pensante. A dança é o que melhor fala do corpo, escreve Valéry,²² em *A alma e a dança*. A dança celebra todos os mistérios da presença e da ausência, faz nascer, pela sutileza dos traços, pela divindade dos ímpetos, pela delicadeza das pontas paradas, uma criatura universal que não tem corpo nem rosto, mas tem dons, dias e destinos; tem uma vida e uma morte; e mostra que o desejo, uma vez criado, não conhece nem sono nem trégua. Na dança, o corpo parece estar à escuta de si próprio. “A dançarina tem algo de socrático, ensinando-nos a andar, a nos conhecer um pouco melhor.”²³ Seu corpo desenraizado, arranca-se sem cessar da própria forma; seus membros parecem querer disputar entre si a terra e o ar; sua cabeça parece ocupar o lugar de uma perna, e a perna, o lugar da cabeça. “Penso no poder do inseto, cuja inumerável vibração das asas segura indefinidamente a fanfarra, o peso, e a coragem!...”²⁴ Coisa sem corpo, a bailarina parece obedecer a figuras invisíveis; tudo parece que se desenha e vai embora; só resta pensar que a certeza é um jogo; dir-se-ia que o conhecimento encontrou seu ato; tudo ajuda a vida para que a vida nada conclua.

Não somos uma fantasia organizada?... E nosso sistema vivente não é uma coerência que funciona, e uma desordem atuante?... Os acontecimentos, os desejos, as idéias, não se intercambiam em nós do

²¹ PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê, 2004. p. 55.

²² VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 42.

²³ *Ibidem*, p. 28.

²⁴ *Idem*.

modo mais necessário e incompreensível? Que cacofonia de causas e de efeitos!...²⁵

A esse respeito, Deleuze, ao analisar a pintura de Francis Bacon, propõe uma curiosa relação entre o corpo e o osso: o corpo só se revela quando deixa de ser sustentado pelos ossos ou a carne deixa de recobrir os ossos, quando ambos existem um para o outro, em tensão, em confronto. O objetivo da arte é dar acesso ao corpo aquém da organização, à vida não estabilizada em órgãos diferenciados, à vida como força inorgânica sob força orgânica.²⁶ E em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari privilegiam o corpo sem rosto em detrimento da cabeça. “O rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma parte do corpo.” O corpo-devir é um corpo em luta contra a subjetividade hegemônica, contra a lógica binária/dualista ligada à reflexão clássica da “árvore-raiz em oposição ao rizoma”, feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado por intensidades. Somente intensidades passam e circulam. E o devir dançarino é a condição de todo devir. Deleuze diz que é preciso passar-se por um devir-dançarino para se mergulhar num processo de devir, pois o devir é dançarino.²⁷

A dança é uma arte cuja fatura é o próprio corpo do bailarino, mas esse corpo não funciona como uma moldura, um contorno, que aprisiona a arte, nem como suporte, um esteio, que a sustente de modo perene e a preserve para a posteridade. O corpo é a própria encarnação da arte. Matéria carnal artística que, nos intervalos de fricção entre tempo e espaço, numa cadeia de referências técnicas e estéticas (coreografia, cenografia, manequim, trilhas sonoras, densidade, arranjo das cenas), realiza a experiência criativa. Nem a linguagem de uma voz reduzida ao silêncio nem um rastro para se decifrar algo fora dele. Ou seja, a obra de arte, em sendo um documento artístico, não deve ser tratada como a linguagem de uma voz reduzida ao silêncio, um rastro para se decifrar algo fora dele. Aqui seguimos Haar que afirma:

²⁵ Ibidem, p. 35-36.

²⁶ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

²⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994. p. 17. v. 3.

A obra de arte não é, em princípio, esta capacidade que todos lhe reconhecemos de imediato, de remeter a outra coisa além de si mesma, a um outro mundo; ela é, antes de mais nada, um corpo, auto-referenciado, uma junção insubstituível e sutil, composta segundo a vocação de cada arte, de pedra, de cores, de sonoridades musicais ou de sonoridades verbais, de performances e movimentos. Esta organização tem uma dupla propriedade: a de mostrar-se a si mesma, como corpo, como espaço-tempo próprio, em sua imanência, e de suscitar, ao mesmo tempo, um sentido transcendente, um mundo, ou seja, um conjunto mais ou menos vasto de possibilidades de sua existência.²⁸

E, para abordar a obra de arte, é preciso primeiramente olhá-la com toda a atenção de que formos capazes; esperar que ela nos fale; abandonar qualquer pretensão a um sentido preestabelecido; e não contar com uma compreensão imediata. A seguir tentar descrevê-la, transformar em palavras o que ela expressa ou tenta expressar. Para isso, há que se ter um mínimo de conhecimento da técnica de arte, dos jogos de cores e formas, no caso da pintura; e de harmonia, partitura e sons, no caso da música.

O acontecimento artístico presta-se à chamada “revolução documental”, da qual nos fala Le Goff: “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou, segundo as relações de força que aí detinham o poder.”²⁹ Ou, ouvindo o próprio Foucault em *Arqueologia do saber*, o “documento já não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros”.³⁰

Assim, ao lado da análise do conteúdo explícito na obra, um objeto produzido por um autor, faz-se necessariamente a análise de seu discurso plástico, ou seja, o objeto é a própria fonte do historiador se tomado como um discurso produtor de sentido, o qual não pode ser separado de seu lugar e momento de produção, um discurso singular incrustado num discurso coletivo. Não se trata de entender a obra como reflexo do contexto e muito menos de considerar a história como

²⁸ HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaios sobre a ontologia das obras*. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000. p. 6.

²⁹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990. p. 545.

³⁰ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1995. p. 7.

pano de fundo para uma compreensão supostamente mais politizada da obra.

Trata-se de entender a produção artística como parte constitutiva do discurso estético, político ou cultural, do qual a obra de arte tem lugar não apenas pelas imagens intercaladas ou como simples procedimento retórico, mas como acontecimento histórico. E, como discurso, cuja articulação ou interdiscursividade proporciona a elaboração de tramas, nas quais o fato artístico nada mais é que um nó de relação, surgido e escolhido no cruzamento das redes discursivas. Ou seja, o produto artístico, na sua relação com os agenciamentos que territorializam desejos e subjetividades, institui um mundo que não é meramente físico, dado *a priori*, mas um mundo vivido, experimentado, investido, criado pelas várias formas de artifícios que imprimem o seu modo de ser.

A composição plástica, seja da literatura, das artes plásticas, da arquitetura, seja da música, do teatro ou da dança, institui um lugar privilegiado na investigação, e é ela própria o contexto, a realização, o acontecimento, a história que se quer contar. Arquitetura, artes plásticas, teatro, até a própria cidade, enfim, o fato artístico como produção e produto de um fazer artístico, é tanto acontecimento histórico quanto o seu próprio documento historiográfico. Tecer analogias entre dança e corpo é pensar que a “natureza” do primeiro termo (dança), como movimento reescrito na tensão entre tempo e espaço, é o que melhor fala do segundo (corpo), como artifício, intensidade, passagem, fluxo. Tanto a dança, celebração de mistérios, como o corpo, celebração de devires (não apenas o corpo do bailarino, onipresença efêmera, mas o corpo vivente), só se permitem apreender pelo conhecimento, numa pulsão narrativa, que deixe de fora uma perspectiva positivista.

Para o estudo da dança, desse corpo em cena, no ato da sua existência em palco, na sua *performance* efêmera e ao mesmo tempo fruto de uma construção e até de repetição, na dramaturgia desses corpos dançantes a formarem um texto a ser lido, é preciso olhar/ler a coreografia, a cenografia, o manequim, o movimento, as trilhas sonoras, as texturas, as densidades e os arranjos das cenas para acompanhar os processos de criação, as diferentes maneiras pelas quais os corpos

foram postos em movimento para conectar, interagir e compor uma obra. O resultado: uma poesia visual. Como um poema, a dança não morre por ter vivido; ambos são feitos expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabaram de ser: poema e dança, conforme as analogias tecidas por Paul Valéry.

Referências

- ANZIEU, Didier. *Eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalinas*. Oeiras: Celta, 1998.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. da UnB, 1983.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.
- _____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994. v. 3.
- DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaios sobre a ontologia das obras*. Trad. de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990.
- MACEDO, Helder. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MARTON, Scarlet. *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Discurso; Ijuí: Ed. da Unijuí, 2000.
- MEYER, Sandra. Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. *Tube de ensaios: experiências em dança e arte contemporânea*. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: M. Claret, 2004.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê, 2004.
- VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.