

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível Mestrado
Área de concentração: Estudos da Linguagem
Especialidade: Teorias do Texto e do Discurso
Linha de Pesquisa: Análises Textuais, Discursivas e Enunciativas

Alyne Rehm

CORPOS POSSÍVEIS

CORPO, DANÇA E ANÁLISE DO DISCURSO

Porto Alegre

2015

Qual é o corpo na/da/que dança?



Imagem 1



Imagem 6

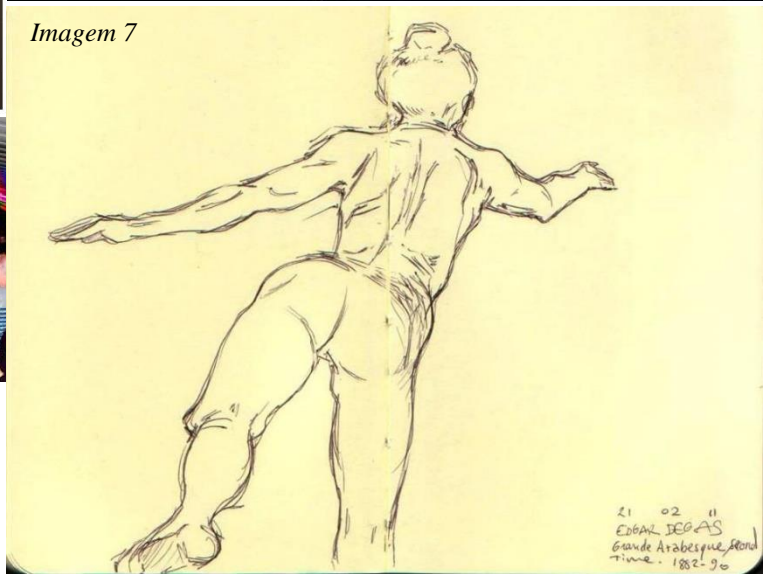


Imagem 7



Imagem 2



Imagem 3



Imagem 4



Imagem 8



Imagem 9



Imagem 5

Alyne Rehm

CORPOS POSSÍVEIS

CORPO, DANÇA E ANÁLISE DO DISCURSO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Rehm, Alyne
Corpos Possíveis: Corpo, Dança e Análise do
Discurso / Alyne Rehm. -- 2015.
163 f.

Orientadora: Maria Cristina Leandro Ferreira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Análise do Discurso. 2. Discurso. 3. Corpo. 4.
Dança. 5. Sentido. I. Leandro Ferreira, Maria
Cristina, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Alyne Rehm

CORPOS POSSÍVEIS
CORPO, DANÇA E ANÁLISE DO DISCURSO

Trabalho de conclusão de curso de Mestrado apresentado como requisito para obtenção de título de Mestre em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira

Aprovado em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Airtton Ricardo Tomazzoni dos Santos
(Pontifícia Universidade Católica/RS – PUCRS)

Profa. Dra. Freda Indursky
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)

Profa. Dra. Maria Thereza Veloso
(Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI)

Porque quem se prepara para dançar com o diabo não se pode preparar tornando-se mais lento ou mais rápido; como preparar dentro do nosso corpo gestos imprevisíveis, gestos espontâneos? Como preparar o surpreendente?

Gonçalo M. Tavares

Agradecimentos

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira, que me acolheu e me incentivou ao longo da pesquisa com cuidado, paciência e carinho.

À minha mãe, Lourdes Lima, que aos meus seis anos de idade matriculou-me em aulas de dança e, desde então, é minha plateia mais cativa.

Mais agradecimentos

À Profa. Dra. Freda Indursky e à Profa. Dra. Solange Mittmann, pelos ensinamentos e pelos desafios, sempre carinhosos.

Ao Prof. Dr. Airton Tomazzoni, pela criação e manutenção de projetos de dança na cidade de Porto Alegre, possibilitando a formação continuada em dança, assim como o meu retorno a ela.

Ao Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre e ao Coletivo Moebius, lugares de constante experiência, experimentação e constituição de sentidos acerca da dança, do corpo e de mim mesma.

Aos entrevistados na pesquisa, por me levarem por caminhos que não poderiam ser percorridos senão no momento das entrevistas.

Ainda à minha mãe, Lourdes Lima, e também à minha dinda, Nilma Jardim Rehm, por serem minha plateia mais fiel, me incentivando nas minhas escolhas.

Aos amigos, por todo apoio, por toda crença e por todas conversas sempre estimulantes e animadoras, em especial à Alexandra Castilhos, à Lilhana Belardinelli, a Ricardo Grzecca e à Sofia Vilasboas.

Ao Grupo de Pesquisa “Oficinas de AD: Conceitos em Movimento” (UFRGS), pela acolhida e pelas discussões e reflexões.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGLet/UFRGS), pelo aceite da minha proposta de pesquisa.

Ao CNPq, pela bolsa de mestrado que financiou esta pesquisa.

Aos homens enquanto seres históricos e simbólicos que somos, não nos basta falar para significar e nos significarmos. [...] entre muitas outras formas de processarmos a significação, dançamos.

Eni Orlandi

RESUMO

O corpo que dança e suas imagens provocam interpretações, suscitam sentidos. A Análise do Discurso (AD) de vertente francesa, proposta pelo filósofo Michel Pêcheux enquanto disciplina de interpretação, possibilita, pelos seus pressupostos teórico-analíticos, que pensemos em como se constitui o corpo enquanto materialidade significativa e os sentidos possíveis para o corpo na/da/que dança. A partir da constituição e da formulação de sentidos sobre a dança, sobre o corpo e sobre o corpo que dança, a presente pesquisa investiga os discursos que circulam acerca da questão *qual é o corpo na/da/que dança*. O trabalho busca compreender como imagens da dança e do corpo que dança vão se formando na medida em que se diz, em que se mostra, em que se dança, constituindo, assim, sentidos, sujeitos e corpos. Para tanto, são pensados quais conceitos da AD devem ser mobilizados para que se possa trabalhar com o corpo na/da/que dança como objeto analítico, dando acesso ao discurso. O corpus da pesquisa se constrói de forma experimental, constando de entrevistas aplicadas a dois grupos sociais de sujeitos. A partir disso, é possível observar i) a interpretação, atualizando os dizeres através do trabalho da memória discursiva; ii) a relação sujeito/corpo/sentido, por vezes, através da própria imagem do corpo; iii) as repetições e as rupturas entre *o corpo que deve* e *o corpo que pode* dançar. Assim, este trabalho observa os discursos possíveis a partir de imagens e de corpos possíveis que levam a sentidos possíveis, que levam a outros discursos, a outras imagens e a outros corpos, a outros sentidos, incessantemente, abrindo à reflexão acerca do que é possível a partir dessas observações.

Palavras-chave: Discurso, Corpo, Dança, Sentido.

RÉSUMÉ

Le corps qui danse et ses images provoquent des interprétations, suscitent des sens. Proposée par le philosophe français Michel Pêcheux comme discipline d'interprétation, l'analyse du discours permet, avec ses présupposés théorico-pratiques, de penser à la manière dont se constitue le corps en tant que matérialité signifiante et les sens possibles du corps sur la/de la/qui danse. Le présent travail part de la constitution et de la formulation de sens sur la danse, sur le corps et sur le corps qui danse pour analyser les discours s'interrogeant sur le *corps dans la/de la/qui danse*. Il vise à comprendre comment des images de la danse et du corps qui danse se forment au fur et à mesure de ce qui se dit, se montre et se danse, constituant ainsi des sens, des sujets et des corps. Pour ce faire, l'accent est mis sur les concepts de l'analyse du discours à mobiliser pour pouvoir travailler le corps dans la/de la/qui danse comme un objet analytique et avoir accès au discours. Le *corpus* de la recherche est expérimental et se compose d'entretiens appliqués à deux groupes sociaux de sujets. À partir de là, il est possible d'observer : i) l'interprétation, qui actualise les dires à travers le travail de la mémoire discursive ; ii) le rapport sujet/corps/sens, parfois par le biais de l'image même du corps ; iii) les répétitions et les ruptures entre *le corps qui doit* et *le corps qui peut* danser. En somme, ce travail observe les discours possibles à partir d'images et de corps possibles qui mènent à des sens possibles, lesquels conduisent à d'autres discours, à d'autres images, à d'autres corps et à d'autres sens, et ainsi de suite – et permet de penser sur ce qui est possible à partir de ces observations.

Mots-clés : Discours, Corps, Sens, Danse.

LISTA DE IMAGENS

<i>Imagem 1 – Auto-retrato, baseado no recorte discursivo 11 (RD11)</i> ¹	Capa
<i>Imagem 2 – Festa</i> ²	Capa
<i>Imagem 3 – Corpo ordinário, baseado no recorte discursivo 9 (RD9)</i> ³	Capa
<i>Imagem 4 – Espetáculo “The show must go on” (2001), Jérôme Bel</i> ⁴	Capa
<i>Imagem 5 – Foto de divulgação do espetáculo “Procedimento 21+1” (2014), Coletivo Moebius</i> ⁵	Capa
<i>Imagem 6 – Les Ballet Trockadero de Monte Carlo</i> ⁶	Capa
<i>Imagem 7 – Edgard Degas</i> ⁷	Capa
<i>Imagem 8 – Bailarina em arabesque 1</i> ⁸	Capa
<i>Imagem 9 – Bailarina em arabesque 2</i> ⁹	Capa
<i>Imagem 10 – A dançarina de Knossos, 1600 a.C.</i>	p. 53
<i>Imagem 11 – Dança bacante. Detalhe de um antigo vaso grego. 330-320 a.C.</i>	p. 54
<i>Imagem 12 – Le Ballet Comique de la Reine, século XVI</i>	p. 58
<i>Imagem 13 – Luis XIV, o Rei-Sol</i>	p. 59
<i>Imagem 14 – Novo Manual Completo da Dança</i>	p. 60
<i>Imagem 15 – O balé no teatro</i>	p. 61
<i>Imagem 16 – Loïe Fuller e Isadora Duncan</i>	p. 64
<i>Imagem 17 – Vaslav Nijinsky</i>	p. 65
<i>Imagem 18 – Merce Cunningham</i>	p. 67

¹ Foto: Alyne Rehm, 2015. Arquivo pessoal da autora.

² Imagem extraída da internet em algum momento anterior à pesquisa. Sem referência.

³ Imagem extraída da internet em algum momento anterior à pesquisa. Sem referência.

⁴ Disponível em <http://www.nytimes.com/2005/03/26/arts/dance/26jero.html> Acesso em 23/02/2015.

⁵ Foto: Douglas Jung, 2014. Arquivo pessoal da autora.

⁶ Disponível em http://www.nytimes.com/2004/12/29/arts/dance/29troc.html?_r=0 Acesso em 23/02/2015.

⁷ Imagem extraída da internet em algum momento anterior à pesquisa. Sem referência.

⁸ Disponível em <http://www.dance.net/topic/5335435/1/Arabesque-Dorm/ARABESQUE-COMPETITION.html&replies=3> Acesso em 23/02/2015.

⁹ Disponível em <https://danceswithfat.wordpress.com/2013/05/22/but-not-too-big/> Acesso em 23/02/2015.

<i>Imagem 19 – “The show must go on” (2001), de Jérôme Bel</i>	<i>p. 70</i>
<i>Imagem 20 – Frames extraídos do filme de animação “Fantasia” (1940), Walt Disney ..</i>	<i>p. 76</i>
<i>Imagem 21 – A dança como possibilidade de visualização da música</i>	<i>p. 78</i>
<i>Imagem 22 – O corpo que dança na mídia: sequência de frames extraídos do comercial de Listerine</i>	<i>p. 80</i>
<i>Imagem 23 – O corpo que dança na mídia: blog de dança</i>	<i>p. 82</i>
<i>Imagem 24 – O corpo que dança na mídia: folder de evento</i>	<i>p. 84</i>
<i>Imagem 25 – “Polaróides Made in Dance” (2013)</i>	<i>p. 97</i>
<i>Imagem 26 – Abou Ghraib</i>	<i>p. 98</i>
<i>Imagem 27 – Snoppy agradece pela dança à folha, corpo-dançante, que cai da árvore ...</i>	<i>p. 130</i>

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 – Esquema de conceitos mobilizados durante a pesquisa</i>	p. 24
<i>Figura 2 – Esquema I de formações imaginárias</i>	p. 102
<i>Figura 3 – Esquema II de formações imaginárias</i>	p. 103
<i>Figura 4 – Lugar social e lugar discursivo</i>	p. 106
<i>Figura 5 – Relação entre formação social e formação discursiva</i>	p. 108
<i>Figura 6 – Quadro conceitual de sujeitos</i>	p. 119
<i>Figura 7 – Sujeito discursivo</i>	p. 119
<i>Figura 8 – Nó borromeano do sujeito discursivo</i>	p. 120
<i>Figura 9 – Nó borromeano do corpo discursivo</i>	p. 122
<i>Figura 10 – Banda de Moebius sujeito/corpo</i>	p. 124
<i>Figura 11 – Quadro comparativo da linguagem na perspectiva da Linguística e na perspectiva da AD</i>	p. 129
<i>Figura 12 – Possível FD da Dança</i>	p. 145
<i>Figura 13 – Formações discursivas da Dança</i>	p. 147

SUMÁRIO

EM BUSCA DE UMA SINOPSE	17
I. Enredando áreas: quando o Mas fez-se E	17
II. Os nós da Análise do Discurso	19
III. Enredando-se nos nós	23
1. SELECIONANDO O ELENCO	25
1.1 A leitura do arquivo	25
1.2 A constituição do corpus	30
1.3 Corpus experimental: uma questão de formação discursiva?	35
2. NA SALA DE ENSAIO: CONSTITUIÇÃO, FORMULAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE SENTIDOS	38
2.1 Os sentidos do corpo na história	40
2.2 Os sentidos do corpo na dança	51
2.2.1 E fez-se a dança	51
2.2.2 E instituiu-se a dança	56
2.2.3 E dançou-se de tudo	63
2.3 Os sentidos do corpo no século XXI: o corpo na/da/que dança na mídia	71
3. TODA SALA TEM ESPELHO?	88
3.1 O olhar	89
3.1.1 A imagem do corpo	90
3.1.2 A memória discursiva da imagem	93
3.1.3 O já-lá da imagem do corpo na/da/que dança	95
3.2 Formação social e formação ideológica	99
3.3 Formação imaginária e formação discursiva	101
4. CORPOS POSSÍVEIS	110
4.1 Pensar o sujeito para pensar o corpo	110
4.1.1 O sujeito à luz da psicanálise: o real do corpo	111
4.1.2 O sujeito à luz da análise do discurso: o atravessamento da linguagem e a interpelação ideológica	116
4.2 Corpo discursivo, uma possibilidade	121
4.2.1 Corpo na/da/que dança: materialidade significativa	121
4.2.2 Dança no/do/pelo corpo: discurso	125
5. SENTIDOS POSSÍVEIS	133
5.1 A presença ausente da memória discursiva	134
5.2 O funcionamento do sujeito no discurso: formações discursivas	144

A DANÇA CONTINUA	150
REFERÊNCIAS	153
OBRAS CONSULTADAS	160
ANEXOS	162
ANEXO I – Roteiro da entrevista.....	162
ANEXO II – Modelo da autorização de gravação da entrevista.....	163

EM BUSCA DE UMA SINOPSE

Você encontra um corpo, você descobre um corpo, de repente o corpo se encontra lá, destacado da pessoa, da palavra, do contexto, dos sentidos, da história, da paisagem. Nesta catástrofe, um corpo é sempre estranho e estrangeiro com sua opacidade inatingível, inexaurível, irreduzível.

Kuniichi Uno

Assim como a sinopse de um espetáculo busca não só situar o espectador em relação ao que ele assistirá mas também despertar o interesse quanto ao que será assistido, vivido, compartilhado entre artistas e espectadores durante alguns momentos, busco, nesta introdução, expor como se deu o encontro entre a Análise de Discurso (AD) e a Dança, situando meu espectador de dança quanto à AD e meu leitor de AD quanto à dança, mas também busco alguma coisa além da teoria e da análise. Um além impossível de dizer, impossível de não dizer; impossível de dançar, impossível de não dançar. Ao longo do trabalho, articulo as duas áreas num movimento teórico-analítico, observando a constituição, a formulação e a circulação dos sentidos do corpo na/da/que dança enquanto materialidade significante. E, ao fim, espero ter um único público: artistas tão afetados pela Análise do Discurso quanto eu e analistas do discurso tão apaixonados pela Dança quanto eu. Se, por vezes, minhas colocações parecerem por demais introdutórias, é porque ainda tateio, como quem experimenta os primeiros movimentos de uma dança, maravilhada e enredada, o dispositivo teórico da AD e o campo da Dança. Essas duas áreas não se esgotam em si, tampouco esse trabalho encerra a relação entre elas. Muito pelo contrário. Estes são só apontamentos do que é possível.

I. Enredando áreas: quando o Mas fez-se E

Há cinco anos voltei a dançar depois de um longo período parada. Em 2012, ingressei no Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre¹⁰ (GED), no qual permaneci por dois anos.

¹⁰ O Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre é um projeto de formação continuada em dança vigente desde 2007, idealizado e dirigido por Airton Tomazzoni. O projeto é realizado pelo Centro de Dança com recursos da Secretaria Municipal de Cultural da Prefeitura de Porto Alegre.

Lá, além das aulas práticas de diversas modalidades de dança, tive aulas teóricas de História da Dança com o Prof. Dr. Airton Tomazzoni. Desde então, uma questão me persegue, de forma que esta pesquisa vem ao encontro de e de encontro a uma das minhas muitas inquietações. Afinal, *qual é o corpo na/da/que dança?*

Mas antes de voltar a dançar, e mesmo antes de ingressar no mestrado, eu sabia que em algum momento buscaria trabalhar com corpo, com dança e com Análise do Discurso (AD), pois, durante a graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a AD me foi apresentada através de algumas disciplinas que cursara com quem viria a ser minha orientadora na pós-graduação. Nada mais justo, afinal, foi durante as aulas da Profa. Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira, por volta dos anos de 2009/2010, enquanto eu me debatia querendo voltar à dança, *mas* tendo que terminar a graduação em Letras, que eu começava a perceber a possibilidade de uma aproximação entre minha paixão – a Dança – e minha área de atuação na época – as Letras.

O ano de 2012, ano em que ingressei no GED, foi também o ano em que resolvi estudar para ingressar no mestrado. Decidida a pesquisar o corpo na/da/que dança enquanto materialidade discursiva pelos pressupostos teóricos da AD, ainda que sem saber muito bem o que isso quisesse dizer, procurei aquela que despertara em mim a vontade de enveredar por este caminho sem volta. Sem volta porque, já durante a escrita do projeto para ingresso no mestrado, descobri que já não se tratava mais de uma paixão, mas de duas.

Ao ingressar no mestrado no início de 2013, iniciando formalmente os estudos em AD, ao mesmo tempo em que aprofundava os estudos em dança como integrante do GED pelo segundo ano, foi se confirmando o pressuposto de que as fronteiras entre as duas áreas eram permeáveis. E então o *mas* fez-se *e*.

Não era mais preciso me debater entre a vontade de querer voltar a dançar e a necessidade de escrever um trabalho de conclusão de curso, tão distante dessa vontade. A Dança caíra na rede da Análise do Discurso. Ou o contrário. O importante é que, dessa vez, ainda que aparentemente tão distintas, eu trabalharia com minhas duas áreas, agora ambas de atuação, concomitantemente. Porque assim é a Análise de Discurso.

II. Os nós da Análise do Discurso

O quadro teórico da AD se desenha no final da década de 1960 na França, quando o filósofo Michel Pêcheux reúne à sua volta psicanalistas, historiadores e linguistas com o objetivo de estudar as ideias sobre sujeito, ideologia e língua. No contexto político e filosófico em que surge a AD,

a história entra como resultante de uma série de situações *de interações reais ou simbólicas*. E trazia consigo uma marca teleológica, progressista, evolucionista. Apagava-se dela, portanto, qualquer vestígio de conflito incontornável, de contradição. Da *língua*, o que se esperava era que refletisse uma parte dessas interações simbólicas, o que só se tornava possível por sua natureza transparente e estável. Já o *inconsciente* era considerado, [...] nas palavras de Pêcheux, como a *não-consciência* que se manifestava negativamente em algum setor da atividade do sujeito, em decorrência [de] determinações biológicas e/ou sociais (LEANDRO FERREIRA, 2011a, p. 89, grifos da autora).

Desestabilizando esses conceitos, a história com que vai trabalhar a AD é marcada pelo conflito; a língua, pelo equívoco; e o sujeito, pela falta. Pensando a relação entre língua e ideologia de forma materialista, a AD se configura como uma teoria materialista dos sentidos, onde a questão do sujeito é nodal.

Assim, a referência às problemáticas filosóficas e políticas, suscitadas nos anos de 1960, forma a base concreta, transdisciplinar, da AD sobre a questão da construção de uma aproximação discursiva dos processos ideológicos, trabalhando a não-transparência da língua (PÊCHEUX, 2012a [1984]).

Quando Eni Orlandi traz a Análise do Discurso para o Brasil, em meados dos anos de 1970, ela diz que a AD é uma disciplina que se faz no entremeio. E entender esse entremeio é de suma importância. Falar em entremeio é falar em contradição. Nas palavras da própria Orlandi (1999),

se a Análise do Discurso é herdeira de três regiões do conhecimento – Psicanálise, Linguística, Marxismo – não o é de modo servil e trabalha uma noção – a de discurso – que não se reduz ao objeto da Linguística, nem se deixa absorver pela Teoria Marxista e tampouco corresponde ao que teoriza a Psicanálise. Interroga a Linguística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a

historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele (p. 20).

Assim, a AD se constitui em uma relação contraditória, naquilo que a psicanálise questiona à história e à linguística, que a história questiona à psicanálise e à linguística e que a linguística questiona à psicanálise e à história. Mas esses questionamentos não são formas de costura entre as disciplinas, e sim maneiras de observar o funcionamento da ideologia (ORLANDI, 1996a). A AD não está contida nem na história, nem na linguística, nem na psicanálise. E vice-versa. Ela se faz na contradição da relação com a história, com a linguística e com a psicanálise, mantendo pontos de contato e conservando as especificidades de cada uma, já que “uma disciplina de entremeio é uma disciplina não positivista, ou seja, ela não acumula conhecimentos meramente, pois discute seus pressupostos continuamente” (*op. cit.*, p. 23).

A língua de que trata a linguística é diferente da que trata a AD. Conforme Leandro Ferreira (2011a), “na Análise do Discurso, a língua é tomada em sua forma material, enquanto ordem significante capaz de equívoco, de deslize, de falha, ou seja, enquanto sistema sintático passível de jogo que comporta a inscrição dos efeitos linguísticos materiais na história para produzir sentidos” (p. 91). Assim, ainda conforme a autora, a língua passa de um sistema autônomo, abstrato e fechado, onde tudo que é extralinguístico fica de fora, para ser aceita como relativamente autônoma, passível de rupturas, perturbações e mal-entendidos, incorporando o extralinguístico. A ideia de língua como código ou como instrumento de comunicação também não serve à AD, pois pressupõe que o sentido seja dado *a priori*, sendo ideologicamente neutro, enquanto, na AD, “a língua passa a ser trabalhada como lugar material de realização dos processos discursivos, onde se manifestam os sentidos” (*idem*).

Mas a materialidade da língua não garante o acesso à sua ordem, sendo preciso intervir a materialidade da história. Assim, com a entrada da história, podemos falar em equívoco, podemos falar em ideologia, na necessidade de interpretação que não é consciente. É pela ideologia que o indivíduo é interpelado em sujeito, de forma que a ideologia é constitutiva do sujeito. Desse modo, o sujeito estabelece relações de sentido pela língua porque a história intervém, ou seja, o sujeito estabelece uma determinada relação com a história ao constituir sentidos que se materializam na língua.

Do encontro com a psicanálise, a partir da leitura de Lacan, há uma reconfiguração da noção de sujeito dentro da AD. Entretanto, Pêcheux adverte que as ordens discursiva e psicanalítica não coincidem nem se sobrepõem.

De acordo com Malidier (2003), o discurso parece, em Pêcheux, um “verdadeiro nó”, pois

[o discurso] não é jamais um objeto primeiro ou empírico. É o lugar teórico em que se intrincam literalmente todas as grandes questões [de Pêcheux] sobre a língua, a história, o sujeito. A originalidade da aventura teórica do discurso prende-se ao fato que ela se desenvolve no duplo plano do pensamento teórico e do dispositivo da análise de discurso, que é seu instrumento (p. 15-16).

Desse modo, Pêcheux esteve simultaneamente ao lado da teoria do discurso e da análise do discurso.

Assim, o objeto teórico da AD é o discurso, conceituado por Pêcheux (2010b [1969]) como “efeito de sentido entre locutores” (AAD-69) e, inicialmente, o objeto de análise é a língua. Mas por permitir que haja movimento pela teoria e na teoria, outros objetos podem ser analisados pela perspectiva da AD. Neste estudo, me proponho a observar o corpo na/da/que dança enquanto materialidade discursiva, enquanto objeto de análise, à luz dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso francesa proposta por Michel Pêcheux, buscando “a possibilidade de significar onde o sentido ainda não faz sentido” (ORLANDI, 2004), buscando, também, manter as relações entre sujeito, linguagem e ideologia, pois para que novos objetos sejam analisados é preciso que as relações entre inconsciente, ideologia e linguagem, propostas por Pêcheux, não se percam.

Olhar para o discurso da dança pela perspectiva do discurso pêcheutiano, tendo o corpo enquanto materialidade significativa, é possível porque a análise se apresenta anteriormente à teoria, visto que não existe uma teoria discursiva pronta, instrumento para a análise. “[...] é porque o analista tem um objeto a ser analisado que a teoria vai se impondo” (ORLANDI, 2003, p. 10). Também é possível olhá-lo enquanto materialidade significativa porque ele é constituído historicamente, entre a língua e a ideologia, e por isso podemos olhar os sentidos que se produzem nele e a partir dele.

O corpo, enquanto objeto de reflexão, é de natureza histórico-social. Ou seja, falar sobre o corpo, especificamente sobre o corpo na/da/que dança, é interpretar esse corpo a partir de determinados lugares sociais e discursivos, de determinadas formações imaginárias, ideológicas e discursivas, de determinadas memórias, em determinadas condições de produção. Mas a interpretação não é transparente. Ao mesmo tempo que se diz, não se diz. Ao mesmo tempo

que se mostra, não se mostra. Ao mesmo tempo que se dança, não se dança. O discurso é da ordem da incompletude. Algo falta, algo falha.

Como bem diz Veloso (2012),

considerando a incompletude do sujeito, dos sentidos e do simbólico na linguagem, a mesma rede discursiva que assujeita os sujeitos a sentidos que lhes são anteriores lhe possibilita ruptura e deslocamento, permite ainda que o não feito possa irromper no já existente e, conseqüentemente, possibilite outra interpretação (p. 41).

Para a AD, o indivíduo, ao ser interpelado pela ideologia, passa a ser sujeito, de forma que podemos dizer que a discursivização sobre o corpo na/da/que dança é ideológica, pois parte de sujeitos. Sujeitos inseridos em formações ideológicas, sociais, discursivas. Sujeitos enredados em redes de memória. Falar sobre o corpo na/da/que dança é constituir sentidos e sujeitos simultaneamente. É mesmo constituir o próprio corpo, a própria dança, o próprio corpo na/da/que dança, que significa e é significado.

Conforme Pêcheux (2009 [1975]), todo discurso é ideológico, e seus sentidos estão determinados pelas condições de produção sócio-históricas em que se encontra inscrito. Assim, ao dizer sobre o corpo na/da/que dança, o sujeito interpreta, em um *gesto de interpretação*¹¹, histórica, política e ideologicamente esse corpo. Orlandi (1996a), traz a interpretação como vestígio do possível, sendo lugar próprio da ideologia e materializada pela história. A interpretação “se dá de algum lugar da história e da sociedade e tem uma direção, que é o que chamamos de política. Dessa forma, sempre é possível apreender a textualização do político no gesto de interpretação” (p. 18-19). Ou seja, o gesto de interpretação constitui sentidos a partir da formação discursiva na qual o sujeito se insere. O discurso acerca do corpo na/da/que dança recebe seus sentidos da formação discursiva em que se produz, sendo a partir do discurso do sujeito que o analista pode verificar a formação discursiva na qual esse sujeito se insere. Desse modo, a formação discursiva não pode ser verificada *a priori*, antes do sujeito produzir seu discurso. Além disso, de acordo com Orlandi (1996a), “a matéria significante – e/ou a sua percepção – afeta o gesto e interpretação, dá uma forma a ele” (p. 12). Isso significa que o sujeito não é indiferente à materialidade, pois as especificidades dela intervêm na constituição dos sentidos. Para pensar, então, o corpo na/da/que dança enquanto materialidade significante

¹¹ Entender a interpretação enquanto gesto é entendê-la como ato no nível simbólico, sendo o espaço simbólico marcado pela incompletude. Daí a decorrência da interpretação como vestígio do possível. (ORLANDI, 1996a).

é preciso olhar para as especificidades desse corpo na/da/que dança, bem como da própria dança e dos lugares/espacos/materialidades onde o encontramos circulando.

III. Enredando-se nos nós

A análise será empreendida a partir da observação de um *corpus experimental* que resulta do questionamento dirigido a dois grupos de sujeitos: questões sobre dança e sobre o corpo em relação à dança foram feitas a sujeitos inseridos em dois grupos sociais distintos. O que os sujeitos que, de alguma forma, em algum momento, tem e/ou tiveram seus corpos expostos a um treinamento formal em dança e os sujeitos que não expuseram seus corpos a um treinamento formal em dança têm a dizer sobre o que lhes é perguntado? Partindo destas observações, além da minha questão inquietante inicial – *qual é o corpo na/da/que dança?* –, outras questões surgiram: *Quais sentidos circulam acerca do corpo na/da/que dança? Como esses sentidos são constituídos? Como eles se repetem? Existe espaço para ruptura?*

Para que se possa trabalhar com o corpo na/da/que dança como objeto de análise, dando acesso ao discurso, estruturo o trabalho em cinco capítulos. O primeiro, “Selecionando o elenco”, trata das questões de *arquivo* e de *corpus*, assim como da questão do *corpus experimental* produzido para esta pesquisa. O segundo, “Na sala de ensaio: constituição, formulação e circulação de sentidos”, traz alguns sentidos do corpo na História e na História da Dança, em particular. Esse capítulo estabelece, ainda, a interface da Dança com a Mídia e com a Análise do Discurso, de forma a observar como os sentidos são constituídos, formulados e como e onde são postos em circulação na contemporaneidade. No terceiro capítulo, “Toda sala tem espelho?”, o olhar é abordado. O olhar que recai sobre as imagens, imagens do corpo na/da/que dança, instando o sujeito à interpretação. Ainda no terceiro capítulo são abordados alguns conceitos pertinentes ao quadro teórico da Análise do Discurso, os quais são mobilizados ao longo deste trabalho, como formação ideológica, formação social, formação imaginária, formação discursiva. O quarto capítulo, “Corpos possíveis”, propõe a constituição do corpo na/da/que dança enquanto materialidade significativa a partir da observação do sujeito na perspectiva discursiva. Sob a mesma perspectiva, pensa a Dança estruturada como linguagem. No quinto capítulo, “Sentidos possíveis”, são apresentadas as análises do *corpus* desta pesquisa, constituído a partir de recortes discursivos extraídos das entrevistas. Entre a descrição e a

interpretação dos recortes discursivos são estabelecidas relações entre Dança e Análise do Discurso em vista de observar os sentidos que se constituem acerca do corpo na/da/que dança.

Para que se compreenda o movimento teórico-analítico com que os recortes discursivos apresentados serão trabalhados, trago, em seguida, o esquema de conceitos mobilizados durante esta pesquisa (*Figura 1*), esquema que será requisitado ao longo da análise com diferentes articulações, conforme elas se façam necessárias para o melhor entendimento de determinadas noções em determinados momentos.

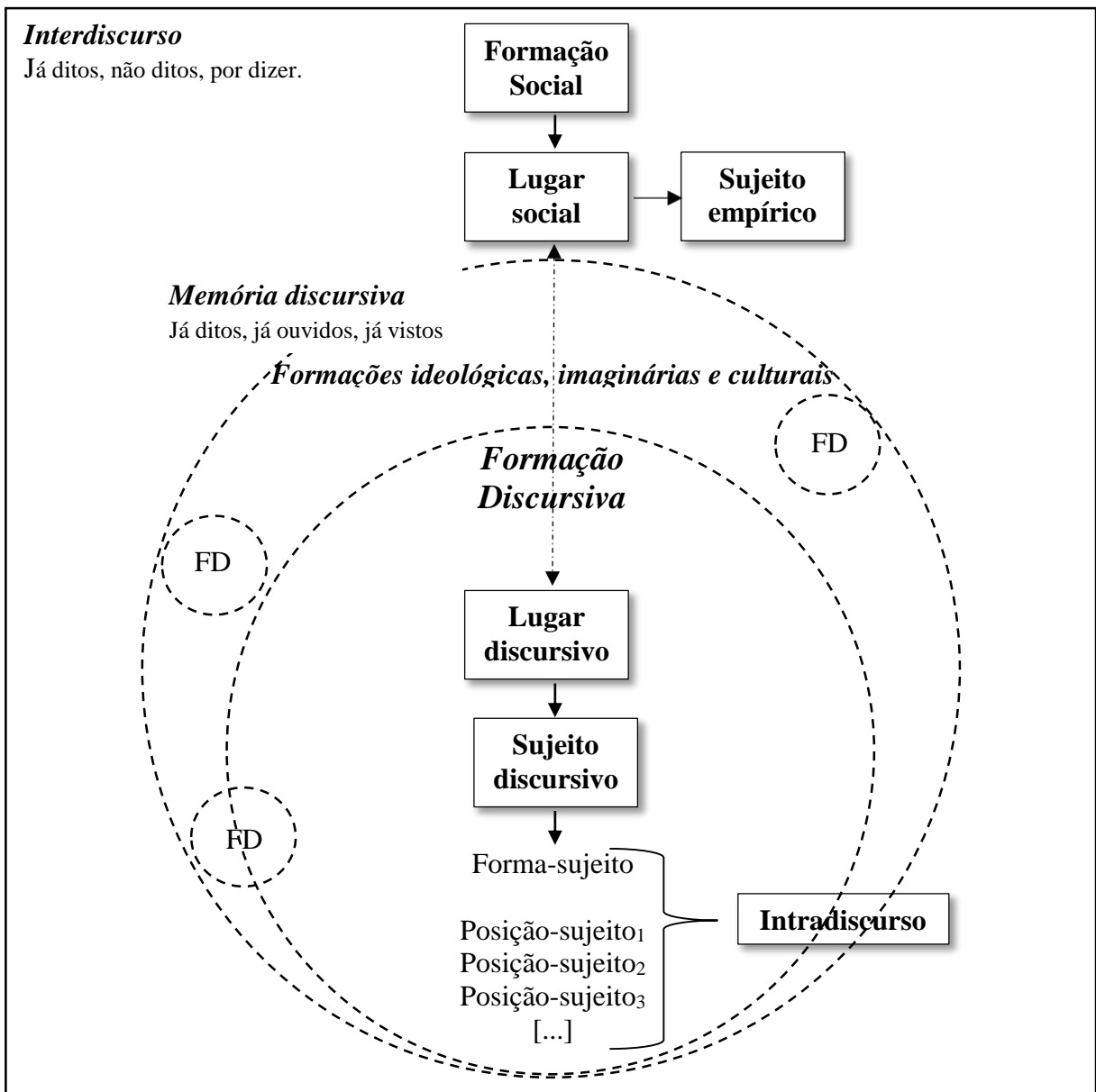


Figura 1: Esquema de conceitos mobilizados durante a pesquisa

1. SELECIONANDO O ELENCO

Porque a nova ordem imposta após a desordem estabelecida poderia outra vez transformar-se em uma outra desordem que, desta vez, não sei nem sabíamos se conseguiríamos transformá-la em ordem novamente.

Caio Fernando Abreu

Neste capítulo, três pontos serão trabalhados: *a leitura do arquivo*; *a constituição do corpus*; e *o corpus experimental: uma questão de formação discursiva?* Eles foram escolhidos para serem abordados no capítulo inicial deste trabalho por serem conceitos fundamentais que abrem a discussão para pensarmos a dança e o corpo na/da/que dança. O conceito de *arquivo* permite que possamos buscar possibilidades de constituição dos sentidos da dança e do corpo na/da/que dança. A abordagem das noções de *corpora de arquivo* e *corpora experimentais*, possibilita que possamos entender a escolha em se trabalhar com um *corpus experimental* e o processo na construção desse corpus. E, por fim, a partir do *corpus experimental*, podemos começar a pensar a noção de formação discursiva.

Os *arquivos* que utilizo nesta pesquisa para pensar a dança e o corpo na/da/que dança se encontram, em sua maioria, em livros, em trabalhos acadêmicos (artigos, dissertações, teses) e na mídia (publicidade, filmes, internet), visto que diferentes materialidades discursivas compõem o arquivo da dança. Já o *corpus*, produzido especificamente para este trabalho, se constitui de entrevistas das quais extraí recortes discursivos para a análise. Ambos, arquivo e corpus, são construções políticas e sócio-históricas. Ao relacionar *arquivo* e *corpus*, descrição e interpretação funcionam simultaneamente, bem como teoria e análise. Ao olharmos para os recortes discursivos, podemos observar que eles funcionam em relação às memórias sobre a dança e sobre o corpo na/da/que dança, encontradas em múltiplas materialidades, e vice-versa.

1.1 A leitura do arquivo

Ao falarmos em *arquivo*, comumente pensamos em documentos e em acervos. Podemos pensar em arquivos privados, que criamos e armazenamos dentro de nossos computadores, de

nossos celulares, ou em nossas pendrives, como arquivos de fotos ou de quaisquer outros documentos, separados em álbuns ou em pastas. Podemos também pensar em arquivos públicos disponíveis para pesquisa na grande rede de computadores, a Internet, ou distribuídos em grandes gaveteiros metálicos, fichados, numerados, catalogados. Museus e bibliotecas também são locais que guardam arquivos. Arquivos privados e arquivos públicos. Arquivos que criamos e arquivos que pesquisamos. Arquivos históricos e jurídicos. Arquivos físicos e virtuais. Arquivos acessíveis por um clique e arquivos ao alcance das mãos. Ou ainda arquivos que não são/estão disponíveis, que não são/estão acessíveis. Arquivos enquanto documentos e arquivos enquanto espaços que armazenam documentos. Podemos pensar nessa lista porque cada um dos itens citados nela é pertinente à nossa época, fazendo parte do nosso imaginário, como bem aponta Mittmann (2008), “cada época constrói seu imaginário de arquivo” (p. 117).

Jacques Derrida (2001) propõe que “não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo”, mas “pela palavra “arquivo” – e pelo arquivo de uma palavra tão familiar” (p. 11). A partir dessa proposta, o autor nos diz que

arkhê designa ao mesmo tempo *começo* e *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico (*idem*, grifos do autor).

A partir do que lemos, podemos pensar na estabilização da palavra arquivo, bem como nos sentidos que se estabilizam pela constituição de arquivos. Ainda que se pense em diferentes possibilidades, existe uma tendência a pensar o arquivo como lugar onde se organizam e se guardam determinados documentos, quaisquer que sejam suas naturezas. Isso se deve justamente ao segundo princípio apresentado por Derrida (2001), princípio que traz consigo a ideia de *lugar de ordem e de comando*. Conforme o autor, a palavra arquivo remete ao *arkhêion* grego, espaço ou casa dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam e que tinham o poder de *interpretar* os arquivos. Os arquivos eram reunidos, organizados, conservados e disponibilizados apenas para quem estivesse autorizado a acessá-los (p.12-13). Quem os reúne e organiza, quem os seleciona, “já estabelece, impondo sua ótica os recortes que comporão o arquivo” (SARGENTINI, 2008, p. 110). Ou seja, o arquivo não é neutro e pensar a forma como ele é constituído e disponibilizado é pensar o político e o sócio-histórico.

Já para Michel Foucault (1969), conforme aponta Sargentini (2008),

a constituição do arquivo está intrinsecamente relacionada a noção de enunciado ou, ainda, ao sistema de enunciabilidade. A noção de arquivo, concebida inicialmente por M. Foucault no interior de um quadro teórico que apresenta a arqueologia como um método de análise, ressalta que a análise arqueológica desenvolve-se pautada em sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos e coisas – *São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de arquivo* (FOUCAULT, 1986 [1969], p.148) (p. 105).

Para Foucault (2004 [1969]), o arquivo não trata da “soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade perdida” (p. 148); ele não trata, tampouco, das instituições. O arquivo, para o autor, é a lei do que pode ser dito, assim como é ele que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, mas que também não se inscrevam em uma linearidade sem ruptura. É o arquivo que permite que as coisas ditas se agrupem em figuras distintas, se agrupem umas com as outras em relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas. O autor chamará de *arquivo*

não a totalidade de textos que foram conservados por uma civilização, nem o conjunto de traços que puderam ser salvos de seu desastre, mas o jogo das regras que, em uma cultura, determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua permanência e seu apagamento, sua existência paradoxal de acontecimentos e de coisas. Analisar os fatos de discurso no elemento geral do arquivo é considerá-los não absolutamente como documentos (de uma significação escondida ou de uma regra de construção), mas como monumentos: é – fora de qualquer metáfora geológica, em nenhum assinalamento de origem, sem o menor gesto na direção do começo de uma *archè* – fazer o que poderíamos chamar, conforme os direitos lúdicos da etimologia, de alguma coisa como uma arqueologia (FOUCAULT 2008 [1968], p. 95).

Assim, os métodos “da Arqueologia foucaultiana chegam, por seu lado, a tratar explicitamente o documento textual como um monumento. Isto é, como um vestígio discursivo em uma história, um nó singular em uma rede” (PÊCHEUX, 2012a [1984], p. 285). O arquivo enquanto documento não é descritível em sua totalidade, pois não há como apreendê-lo. É mesmo pelo arquivo enquanto monumento que se pode pensar um projeto arqueológico, pois o arquivo é o próprio corpo da arqueologia.

Apesar de contemporâneo a Pêcheux, Foucault trata o arquivo de uma forma diferente, pois embora ele fale de discurso, ele o faz de outra maneira, relacionando diretamente o arquivo aos enunciados sem tocar na questão ideológica.

Voltando a Derrida (2001), ao trazer a questão dos arquivos atuais e virtuais, o autor questiona “em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve diretamente no próprio corpo? Por exemplo, segundo uma *circuncisão*, em sua letra ou em suas figuras?” (p. 8, grifo do autor). Partindo das colocações de Derrida, podemos nos questionar *no que se transformam os arquivos de dança e de corpo na/da/que dança quando se inscrevem diretamente no próprio corpo-dançante? Que efeitos de sentido eles produzem?*

Mas antes de ir além nessas questões, Pêcheux (1994 [1982]), no artigo “Ler o arquivo hoje”, estabelece uma distinção entre a leitura literária e a leitura científica para pensar a divisão social de leitura do arquivo. O autor reconhece os literatos como os profissionais da leitura de arquivo que praticam uma leitura própria, singular e solitária, construindo seu próprio mundo de arquivos. Eles “produzem gestos de leitura, seja pela forma ‘espontânea’ de leitura do material a ser analisado, seja pelo modo como constroem o arquivo (modo de apreensão e seleção dos documentos)” (SARGENTINI, 2008, p.108). Já os cientistas “envolvem-se com a organização de dados e, por extensão, de alguma forma, com a gestão da memória coletiva” (*idem*). A leitura científica apaga o sujeito leitor e garante uma prática de leitura “consagrada ao serviço de uma igreja, de um rei, de um Estado ou de uma empresa” (PÊCHEUX, 1994 [1982], p. 57).

Com isso, conforme Pêcheux (1994 [1982]), o arquivo, na perspectiva da AD, é entendido como “campo de documentos disponíveis e pertinentes sobre uma questão” (p. 57). De forma que para pensarmos no que se transformam os arquivos de dança e de corpo na/da dança quando se inscrevem diretamente no próprio corpo-dançante e que efeitos de sentido estes arquivos produzem, antes, precisamos nos questionar: *O que se tem disponível enquanto arquivo de dança, de corpo na/da/que dança? Quem o disponibiliza? De que forma? Onde?*

Referente à pertinência e à disponibilidade dos documentos, as autoras Romão, Leandro Ferreira e Dela-Silva (2011), partindo da concepção pêcheutiana de arquivo, questionam, acerca da gestão/constituição de um determinado arquivo, para quem são/estão pertinentes e disponíveis, em que condições sócio-históricas e ideológicas (p. 13). As autoras também apontam que na constituição/consolidação de um arquivo muitos outros são silenciados.

Além disso, a reunião de determinados arquivos carrega em si o efeito de evidência, como se aquela reunião fosse tudo o que houvesse para se saber sobre determinada questão. Assim, é como se o arquivo fosse fechado, sem possibilidade de ser modificado. Mas o arquivo “não é um simples documento onde se encontram referências” (GUILLAUMOU & MALDIDIER, 1994 [1986], p. 163-164), como datas, locais, nomes próprios; “ele permite uma leitura que traz à tona dispositivos e configurações significantes” (*idem*). Tampouco o arquivo se encerra em si mesmo. Como aponta Solange Mittmann (2008),

o arquivo não é reflexo passivo de uma realidade porque nenhum discurso é. Ao contrário, se todo discurso nasce da relação de forças, do conflito, também a organização dos discursos em arquivo e a discursivização desse arquivo serão necessariamente conflituosos. Por outro lado, para que o processo de arquivamento funcione e o próprio arquivo seja reconhecido como tal, é necessário que o conflito inerente à sua construção (pois que é inerente à ideologia, à história) seja esquecido, da mesma forma que o funcionamento da ideologia precisa ser esquecido para que funcione (p. 118).

Entre a materialidade da língua e a materialidade da história, o arquivo traz consigo as ilusões de fechamento, de completude e de transparência. Desse modo, Roudinesco (2006) alerta sobre o risco de se atribuir valor total ao arquivo, cedendo a ele, pois “se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo, transformado em saber absoluto, espelho de si” (p. 9). A autora alerta também sobre o risco de negação do arquivo, que leva à “soberania delirante do eu”, de forma que “a ausência de arquivo é tanto um vestígio do poder do arquivo quanto o excesso do arquivo” (p. 10).

O arquivo é, então, uma construção política e sócio-histórica, e sua leitura deve ser feita levando esses pontos em consideração, levando em conta seu funcionamento em uma determinada formação social. A partir disso, olhar para os arquivos disponíveis sobre dança e sobre o corpo na/da/que dança exige que se considere a opacidade do arquivo e sua historicidade. Dessa forma, o arquivo pode ser tomado como “lugar de observatório”, já que ele envolve “tanto as materialidades sob investigação, como um modo de observar seu funcionamento e mudança no seio de uma sociedade” (ROMÃO, LEANDRO FERREIRA e DELA-SILVA, 2011, p. 16).

Enquanto lugar de observatório, podemos pensar ainda a relação entre arquivo e corpo proposta por Leandro Ferreira (2011b), na qual o arquivo é lugar de observatório para “o corpo como lugar de visualização do sujeito e da cultura que o constitui. O corpo que olha e que se expõe ao olhar do outro. O corpo que se expõe e que busca se tornar inescrutável, inapreensível” (p. 177). Relação pertinente ao se observar o corpo na/da/que dança, pois temos o próprio corpo como arquivo.

O conceito arquivo, bem como a instituição arquivo, ainda que abordados de diferentes formas pelos autores antes citados, envolve questões de ordem política, histórica e social. Desse modo, pensar o que *se tem disponível enquanto arquivo de dança, de corpo na/da/que dança, quem os disponibiliza, de que forma, onde*, é pensar como a dança e o corpo na/da/que dança intervêm no político, no histórico e no social. A disponibilização desses arquivos, bem como sua circulação, confere efeitos de sentido do que é dança e de quais são os corpos na/da/que dançam. E, conforme alerta Sargentini (2008), “nem o excesso nem a falta do arquivo devem ser objetivos do analista” (p. 110).

Ligada à noção de *arquivo*, encontramos a noção de *corpus* enquanto dizeres pertinentes sobre um mesmo tema, conceito ou acontecimento, podendo ser encontrado em diferentes materialidades.

1.2 A constituição do corpus

A noção de *corpus* ocupa um lugar de importância desde o início da AD, “já que se trata de aplicar um método definido a um conjunto de textos, ou ainda de sequências discursivas retiradas por processo de extração ou isolamento de um campo discursivo de referência” (SARGENTINI, 2011, p. 284). Nesse primeiro momento, final dos anos 60 e início dos 70, o conjunto de textos ou de sequências discursivas tangia ao discurso político, respondendo a critérios de exaustividade, representatividade e homogeneidade. Entretanto, posteriormente, a homogeneidade se apresentará como um problema às análises, já que ela não engloba o exterior, as condições históricas de produção. Faz-se, assim, necessária a reconfiguração do conceito de *corpus*, e mesmo do conceito de discurso, à luz do materialismo histórico, resultando em que “os corpora devem, então, ser analisados considerando que se inscrevem no interior de determinadas condições de produção, definidas em relação à história das formações sociais”

(*ibidem*, p. 285), pois “o laço que liga as significações de um texto às suas condições sócio-históricas, não é secundário, mas constitutivo das próprias significações” (PÊCHEUX *apud*¹² SARGENTINI, 2011, p. 285). Com isso, a noção de corpus aproxima-se da noção de formação discursiva, não sendo mais possível falar em homogeneidade.

Como uma banca examinadora que seleciona um determinado tipo de corpo com determinadas habilidades para um espetáculo, o analista de discurso seleciona um determinado tipo de corpus para sua análise. Esse corpus, conforme propõe Courtine (2009 [1981]) a partir da aproximação do conceito de formação discursiva em Foucault¹³ e em Pêcheux, tem como princípio de estruturação a noção de “forma de corpus”. Assim, o corpus não é um “conjunto de sequências discursivas, estruturado segundo um plano definido em relação a um certo estado das [condições de produção] do discurso” (*op. cit.*, p. 54); mas sim “uma operação que consiste em realizar, por meio de um dispositivo material de uma certa forma [...] hipóteses emitidas na definição dos objetivos da pesquisa” (*idem*). Desse modo, o corpus não é dado *a priori*, mas construído paralelamente à análise, sendo concluído apenas no final do procedimento.

Dentre as “formas de corpus” que Courtine (2009 [1981]) apresenta, estão o *corpus de arquivo*, extraído de um arquivo existente, e o *corpus experimental*, produzido. Vejamos como o autor define esses dois *corpora*:

Os *corpora* [...] são de dois tipos [...] em AD: ou *corpora de arquivo* (constituídos a partir de materiais preexistentes, como aqueles com os quais, por exemplo, os historiadores são confrontados) ou *corpora experimentais* (que equivalem à produção de sequências discursivas por locutores colocados em uma situação experimental definida). [...] Os estudos realizados dividem-se de maneira quase igual em dois conjuntos: os *corpora de arquivos* foram constituídos de maneira clássica a partir da seleção de uma palavra-polo cujos contextos de frase são sistematicamente levantados num campo discursivo restrito e submetido ao tratamento AAD [...]; os *corpora experimentais* são constituídos de sequências discursivas produzidas em situação

¹² A citação a Pêcheux, conforme referência bibliográfica de Sargentini (2011), encontra-se em “PÊCHEUX, Michel. “La sémantique et la corpore saussurienne”. In: _____. *L'inquietude du discours*. Textes choisis par Denise Maldidier. Paris, Cendres, 1990.” (SARGENTINI, 2011, p. 291), tendo sido traduzida pela própria autora.

¹³ É em Foucault (2004 [1969]), no livro *A Arqueologia do Saber*, que o termo “formação discursiva” aparece pela primeira vez. O autor o define como sistema de regularidades e de dispersão, articulando-o junto a um corpus heterogêneo, em constante construção, já que apoia-se no conceito de enunciado. Conforme podemos ler em Foucault, “um enunciado pertence a uma formação discursiva, como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo. Mas enquanto a regularidade de uma frase é definida pelas leis de uma língua, e a de uma proposição pelas leis de uma lógica, a regularidade dos enunciados é definida pela própria formação discursiva. A lei dos enunciados e o fato de pertencerem à formação discursiva constituem uma única e mesma coisa; o que não é paradoxal, já que a formação discursiva caracteriza-se não por princípios de construção mas por uma dispersão de fato, já que ela é para os enunciados não uma condição de possibilidade, mas uma lei de coexistência, e já que os enunciados, em troca, não são elementos intercambiáveis, mas conjuntos caracterizados por sua modalidade de existência” (FOUCAULT, (2004 [1969], p. 135).

experimental como respostas a uma questão, a uma instrução, à produção de um curto resumo de texto... (p. 77, grifos meus).

O *corpus* desta pesquisa se constitui de recortes discursivos (RDs) extraídos de entrevistas aplicadas a dois grupos de sujeitos em situação experimental questionados sobre dança e sobre o corpo na/da/que dança. Os sujeitos entrevistados foram, anteriormente às entrevistas, divididos em dois grupos sociais: i) os sujeitos que, de alguma forma, em algum momento de suas vidas, tem e tiveram seus corpos expostos a um treinamento formal em dança, sendo, assim, alocados no Grupo Social da Dança (GSD); e ii) os sujeitos que não expuseram seus corpos a um treinamento formal em dança em nenhum momento de suas vidas, alocados, por sua vez, no Grupo Social da não-Dança (GSnD). O que esses sujeitos, independentemente de terem ou não sido expostos a quaisquer tipos de treinamentos formais em dança, têm a dizer sobre o que lhes é perguntado?

As entrevistas foram nomeadas entrevistas por mera formalidade. Tratava-se, na maioria das vezes, de uma conversa bastante informal onde eu inseria perguntas relativas à dança e ao corpo na/da/que dança entre algumas xícaras de chá ou de café em alguma confeitaria ou cafeteria do Centro, do Bonfim ou da Cidade Baixa, em Porto Alegre/RS. À medida que a conversa acontecia, as questões se encaixavam. Assim, ainda que eu tivesse um roteiro com as perguntas a serem feitas (*Anexo I*), nunca se seguiu uma mesma ordem de questionamento. Além do espaço público dos cafés, algumas entrevistas aconteceram no espaço privado das casas ou dos ambientes de trabalho dos entrevistados. A escolha do local sempre partiu dos entrevistados.

O primeiro passo, antes das entrevistas, foi a elaboração das questões a serem feitas durante a conversa, mantendo presente a preocupação de que elas não tivessem o “*caráter indutor de uma instrução e da natureza homogeneizante de uma situação experimental*” (COURTINE, 2009 [1981], p. 79, grifos do autor). Com isso, foram elaboradas algumas questões versando sobre dança e sobre o possível corpo na/da/que dança, buscando uma neutralidade ilusória, pois nelas já havia um sujeito posicionado: eu, a entrevistadora, ao elaborar as questões já marcava o meu lugar social e o meu lugar discursivo, inserindo-me em algumas formações discursivas e não em outras, devido à escolha de certas perguntas e não de outras. A solução para que as questões não induzisse a determinadas respostas, homogeneizadas, se deu através da desordem: era durante a entrevista que as perguntas se

ordenavam, conforme a própria conversa entre os interlocutores, entrevistadora e entrevistado, permitisse/solicitasse. Assim, a desordem estabelecia novas ordens.

O passo seguinte foi pensar a seleção dos sujeitos a serem entrevistados. Os únicos critérios para a seleção eram: i) buscar alguma variedade entre as atividades desenvolvidas pelos entrevistados, fossem elas profissionais e/ou pessoais; e ii) buscar que os entrevistados não soubessem de antemão do que se tratava a entrevista para que não antecipassem suas respostas. Então, selecionei sete sujeitos para cada grupo social. Do GSD fizeram parte uma bailarina de técnica clássica; uma bailarina e professora de dança contemporânea; uma atriz e graduanda em dança; uma bailarina e professora acadêmica do Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS (DAD/UFRGS); um aluno regular de aulas de dança; um ator que faz aulas de dança; e uma bailarina. E o GSnD foi composto por uma professora de história do ensino fundamental da rede pública; uma graduanda em artes visuais e artista visual; uma funcionária pública aposentada; um professor de ciências sociais do ensino médio da rede pública; um desenhista; um publicitário; e um advogado.

Após a seleção, passei aos convites. Para minha felicidade, sorte, boa vontade dos meus convidados, ou uma combinação dos fatores mencionados, todos aceitaram ser entrevistados para a pesquisa, sendo comunicados de que eu não poderia antecipar nada sobre a entrevista para que ela acontecesse da forma mais espontânea possível. Confirmado o aceite, agendávamos o encontro, nos encontrávamos em local determinado pelo entrevistado e começávamos com a assinatura de um termo de autorização de gravação e de utilização da entrevista (*Anexo II*). A conversa iniciava com um pedido de apresentação, a qual eu não definia por pessoal e/ou profissional. A escolha por abordar a apresentação por um viés ou por outro, ou, ainda, mesclando ambos, partia dos entrevistados. Essa foi a forma que encontrei para que cada um dos meus entrevistados falasse um pouco de si, de suas atividades – fossem elas pessoais ou profissionais. A partir das escolhas que os entrevistados faziam para se apresentar, eles já começavam a marcar suas posições-sujeito no discurso, inserindo-se em determinadas FDs.

Durante as primeiras conversas com os entrevistados, incorri em um erro: pensei em inserir os sujeitos discursivos em duas FDs distintas, como eu vinha pensando mesmo antes de realizar as entrevistas. Seriam elas a FD da Dança e a FD da não-Dança. Isso devido às falas produzidas pelos entrevistados: os sujeitos do GSD iniciavam suas falas com enunciados que reportavam à dança, enquanto os sujeitos do GSnD falavam sobre dança apenas quando questionados.

Entretanto, enquanto as entrevistas se desenrolavam com sujeitos de ambos os grupos, percebi que eu buscava brechas para encaixar minhas questões tanto no GSD quanto no GSnD. Questões como: *para você, o que é dança? para você, qual o corpo na/da/que dança? para você, todos os corpos podem dançar todas as danças ou existem diferentes tipos de corpos para diferentes tipos de danças? você assiste à alguma coisa de dança?*, entre outras, diluídas em meio à conversa e a questões que não faziam parte do meu roteiro, mas que surgiam conforme cada conversa acontecia. As respostas nunca eram as mesmas, por mais que as palavras se equivalessem. Observei, então, que as respostas que eu recebia de sujeitos de dentro do mesmo grupo social para uma mesma pergunta podiam ser completamente diferentes e até divergentes, enquanto respostas de sujeitos de diferentes grupos sociais se correspondiam. Era preciso considerar outra, ou outras FD(s), pensadas em relação aos discursos que os sujeitos estavam produzindo, aos sentidos que eles estavam construindo para a dança e, sobretudo, para o corpo na/da/que dança, independentemente dos lugares sociais que ocupavam.

A solução encontrada foi a de entrevistar todos os quatorze selecionados para, somente após a produção dos discursos, após a constituição de sentidos, poder refletir acerca da inserção desses sujeitos em determinadas FDs, pois, conforme Orlandi (1999),

ao dizer, o sujeito significa em condições determinada, impelido, de um lado, pela língua e, de outro, pelo mundo, pela sua experiência, por fatos que reclamam sentidos, e também por sua memória discursiva, por um saber/poder/dever dizer, em que os fatos fazem sentido por se inscreverem em formações discursivas que representação no discurso as formações ideológicas (p. 35).

Portanto, tornou-se necessário considerar que cada sujeito significa a dança e o corpo na/da/que dança a partir de formações ideológicas e sociais determinadas. Ouvir diferentes sujeitos vindos de diferentes lugares sociais, inseridos em diferentes formações ideológicas, dizendo ou não-dizendo devido à filiação à determinada formação discursiva, poderia constituir um corpus heterogêneo. Partindo da leitura de Zoppi-Fontana (2005), o corpus é o “resultado de um processo de construção contemporâneo ao processo analítico, que considera o funcionamento da memória discursiva como princípio de legibilidade dos enunciados” (p. 4). Ou seja, o corpus se constitui na medida em que a análise é elaborada, de forma que supor um *corpus experimental* com respostas variadas pelas escolhas igualmente variadas dos sujeitos a serem entrevistados não passava mesmo de uma ilusão.

Assim, o *corpus* fez-se bastante rico. Dos quatorze sujeitos entrevistados, dez entrevistas foram selecionadas devido à repetição ou à ruptura dos discursos em relação às próprias entrevistas, assim como em relação aos discursos vigentes. Entretanto, privilegio alguns trechos das entrevistas em detrimento de outros devido à organização do material a ser analisado, de forma que, das dez sequências discursivas escolhidas – as entrevistas –, extraio treze recortes discursivos – fragmentos das entrevistas. Como meu objetivo é observar os discursos acerca do corpo na/da/que dança, recortar as entrevistas em trechos onde os entrevistados constroem sentidos quanto a essa questão especificamente, comparando onde os dizeres se repetem e onde rompem, pode me levar ao funcionamento discursivo.

1.3 Corpus experimental: uma questão de formação discursiva?

O arquivo da dança, com seus corpos-dançantes, é composto de diferentes materialidades discursivas, verbais e não-verbais. Textos, imagens estáticas e em movimento, inscritos na instância da arte ou deslocadas para o esporte, para a medicina, para a publicidade. “As novas tecnologias disponíveis na atualidade apresentam-nos transformações relativas ao modo de circulação e à quantidade do material possível de ser arquivado” (SARGENTINI, 2008, p. 111). E como aponta Pêcheux (1994 [1982]), a circulação não é aleatória, pois ela afeta o modo de leitura do arquivo. Assim, observar o movimento da circulação é propor um modo de leitura de arquivo (SARGENTINI, 2008). Com isso, dentre tantas opções para observar *como* se constituem os dizeres acerca do corpo na/da/que dança, qual seria o *corpus* a ser trabalhado nessa pesquisa? Observar um corpus já existente extraído do arquivo disperso da dança ou observar recortes discursivos extraídos de um corpus produzido especificamente para este trabalho?

Como anunciado na introdução, ainda que em alguns momentos de teorização alguns arquivos existentes sejam apontados, a análise parte da observação de um *corpus experimental* obtido a partir do questionamento a dois grupos de sujeitos sobre a dança e sobre o corpo na/da/que dança. Este *corpus experimental*, conforme define Courtine (2009[1981]), “equivale à produção de sequências discursivas por locutores colocados em uma situação experimental definida” (p. 77). No caso, questões sobre a dança e sobre o corpo em relação à dança foram

feitas a sujeitos pertencentes a dois grupos sociais distintos, ocupando diversos lugares sociais, sendo o Grupo Social da Dança (GSD) e o Grupo Social da não-Dança (GSnD).

Num primeiro momento, cheguei a supor que os sujeitos questionados estariam inseridos em duas FDs distintas. Suposição que partia da ideia de que uma parte dos entrevistados submeteu seus corpos a um treinamento formal em dança e outra parte não. Essa suposição foi reforçada, como apresentado anteriormente, pelas escolhas que os sujeitos faziam para se apresentarem, pois os sujeitos do GSD iniciavam suas falas apresentando-se como bailarinos, coreógrafos, estudantes, alunos ou professores de dança, ou seja, marcavam o seu lugar social em relação à dança já em seu primeiro enunciado, enquanto os sujeitos do GSnD falavam sobre dança apenas quando questionados.

Entretanto, eu só poderia afirmar que eram duas FDs distintas *a posteriori*, após as análises, visto que as FDs não são transparentes, de forma que não podem ser previstas. Eu não poderia dizer, antes das entrevistas, em que FD o sujeito entrevistado estava inserido. Até mesmo porque uma FD não é homogênea; uma FD é atravessada por vários discursos e por várias outras FDs.

Durante as entrevistas, encontrei dizeres muito próximos entre sujeitos pertencentes aos dois grupos: sujeitos pertencentes ao GSD e sujeitos pertencentes ao GSnD que compartilhavam sentidos muito próximos quanto ao corpo na/da/que dança, assim como encontrei sentidos muito diferentes dentro do mesmo grupo. E isso veio ao encontro da minha suspeita de que eu não poderia inserir os entrevistados em FDs antes das entrevistas. Eu não poderia falar em uma FD da Dança e em uma FD da não-Dança, pois a FD a qual o sujeito se filia só pode ser identificada no intradiscorso.

Então, melhor seria identificar, no momento anterior às entrevistas, dois grupos sociais: o GSD, composto por sujeitos que submetem e submeteram seus corpos a um treinamento formal em dança; e o GDnD, composto por sujeito que não submetem ou submeteram seus corpos a um treinamento formal em dança, ainda que dancem informalmente.

Respondendo à pergunta-título desta sessão, *Corpus experimental: uma questão de formação discursiva?*, o *corpus experimental* trata de dois grupos sociais integrados por sujeitos que falam de diferentes lugares sociais inseridos em FDs igualmente diferentes e que, por vezes, se cruzam, ora se aproximando, ora se afastando, independentemente do grupo social que integram e dos lugares sociais de onde falam. Dessa forma, falar em *corpus experimental* não é falar em formação discursiva, ao menos não antes dos discursos serem produzidos e

analisados, pois é preciso que os discursos sejam produzidos para que o trabalho da memória discursiva seja observado e, assim, possibilite a observação das formações discursivas.

Pensando a questão dos lugares sociais de onde os sujeitos falam, também passou a ser pertinente pensar as condições de produção em que estes discursos eram produzidos, pois “*é impossível analisar um discurso como um texto*, isto é, como uma sequência linguística fechada sobre si mesma, [sendo] necessário referi-lo ao *conjunto de discursos possíveis* a partir de um estado definido de condições de produção (PÊCHEUX, 2010b [1969], p. 78, grifos do autor).

2. NA SALA DE ENSAIO: CONSTITUIÇÃO, FORMULAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE SENTIDOS

Vou direto às minhas ideias e lhes digo sem nenhuma preparação prévia que a dança, na minha opinião, não se limita a ser um exercício, um entretenimento, uma arte ornamental nem uma atividade social qualquer; trata-se de coisa séria e, em certos aspectos, algo de muito venerável. Toda época que entendeu o corpo humano, ou teve pelo menos algum sentido do mistério desta organização, de seus recursos, de suas limitações, de suas combinações de energia e sensibilidade, não apenas cultivou, como reverenciou a dança.

Paul Valéry

Na contemporaneidade, o velho e o novo convivem das mais variadas formas nos mais diversificados espaços. O velho manual de dança com descrições minuciosas de cada passo a ser dado um após o outro e as tradicionais aulas ministradas em escolas especializadas em determinadas modalidades de dança convivem ao lado de blogs com dicas de dança e de vídeos conhecidos como tutoriais no melhor estilo DIY¹⁴ contendo aulas de dança de variados estilos para serem praticadas no espaço privado do quarto ou da sala de casa ou no espaço público de praças e de parques, entre outros. Os dizeres sobre a dança e sobre o corpo na/da/que dança foram descentralizados. Ainda assim, eu danço porque tenho aulas em uma escola, porque assisto àquele videoclipe daquele artista ou àquele tutorial no YouTube ensinando como dançar ou àquele filme *de* dança ou *com* dança e repito os passos. Os dizeres sobre a dança e sobre o corpo na/da/que dança foram descentralizados, mas “eu” só danço porque alguém, ou alguma coisa, me diz que eu danço; porque copio, repito, reproduzo. Aquele corpo dança porque ele é forte, leve e virtuoso; ou, ao contrário disso tudo, porque todos os corpos dançam, porque basta querer dançar. A sala de ensaio está em qualquer lugar, ao alcance de todos que disponham das ferramentas necessárias ou da liberdade necessária, podendo ser prática por qualquer sujeito com qualquer corpo que se disponibilize a. Será mesmo?

Eni Orlandi, em *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso* (1996b) propõe três tipos de discurso: o lúdico, o polêmico e o autoritário. Para que possamos distinguir

¹⁴ DIY é a abreviação de Do It Yourself (do inglês faça você mesmo) e refere-se à prática de fabricar, preparar ou produzir algo por conta própria em vez de comprar ou pagar por um produto pronto/industrializado ou por um serviço/trabalho profissional.

os três tipos de discurso, precisamos levar em conta os participantes do discurso, assim como os processos parafrástico e polissêmico (ORLANDI, 1996b, p. 15). O discurso lúdico, segundo a autora, “é aquele em que o seu objeto se mantém presente enquanto tal [isto é, enquanto objeto, enquanto coisa] e os interlocutores se expõem a essa presença” (*idem*), resultando, assim, em uma *polissemia aberta*, na multiplicidade dos sentidos. Já o discurso polêmico é aquele que “mantém a presença do seu objeto, sendo que seus participantes não se expõem, mas ao contrário procuram dominar o seu referente, dando-lhes uma direção, indicando perspectivas particularizantes pelas quais se o olha e se o diz” (*idem*), resultando na *polissemia controlada*: polissemia e paráfrase estão em equilíbrio, ainda que um equilíbrio tenso, existindo a possibilidade de mais de um sentido. O discurso autoritário, por sua vez, é aquele em que “o “referente” está ausente, oculto pelo dizer; não há realmente interlocutores” (*idem*), resultando na *polissemia contida*, ou seja, com forte tendência à paráfrase, o discurso autoritário impõe um só sentido.

A polissemia, na AD, se define como multiplicidade de sentidos, como o diferente, como fonte. Já a paráfrase se define como diferentes formulações para o mesmo sentido, como o mesmo, como matriz. Entretanto, formas diferentes de dizer significam diferentemente. O mesmo nunca é o mesmo. Para a AD, a repetição já significa diferentemente, pois o processo discursivo já foi modificado. No caso dos recortes discursivos (RDs) trabalhados nesta pesquisa (analisados mais a frente, no Capítulo 5), ainda que se digam as mesmas coisas, que se repitam as mesmas coisas, os sujeitos não são os mesmos, as condições de produção não são as mesmas, de forma que os sentidos não são os mesmos. Então, por mais que se diga o mesmo, é o mesmo significando diferentemente, pois a paráfrase permite que o mesmo sentido seja produzido de diferentes formas. E também diferentes sentidos se apresentam, já que, pela polissemia, eles sempre são possíveis. Paráfrase e polissemia são limites tensos da abertura do simbólico.

O corpo em situação de dança é uma unidade significativa. Há valores artísticos, culturais, sociais e ideológicos presentes não só na dança, mas nos corpos na/da/que dançam, pois há o contexto sócio-histórico, a situação que é constitutiva da dança, na qual este corpo na/da/que dança está colocado, de forma que um não poderia existir sem o outro (ainda que existam danças sem corpos necessariamente humanos em situação de dança). Não se trata, portanto, somente da dança ou somente do corpo na/da/que dança, mas da relação que se estabelece na qual deve ser observado o que se dança, como se dança, em que situação, onde, por quem/pelo que.

Os discursos acerca da dança, do corpo e do corpo na/da/que dança se constituem através de filiações e de rupturas em diferentes formações discursivas que compõem formações ideológicas. A *constituição* do discurso, é da ordem do interdiscurso. Já a *formulação* do discurso é da ordem do dizer, do intradiscurso; é nela “que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde)” (ORLANDI, 2012b, p. 9). Assim, é no dizer que o discurso é *formulado* e, quando formulado, atravessado pela constituição – já que não há intradiscurso que não seja atravessado pelo interdiscurso, não há dizer que, em sua materialização, não trabalhe a atualização da memória. Materializado, o discurso é posto em *circulação*, trajeto dos dizeres. Os meios pelos quais o discurso circula nunca são neutros. É preciso observar o funcionamento quanto aos sentidos que são produzidos, repetidos, apagados, renovados. *O que se diz? O que domina? O que se repete? O que se apaga? O que rompe?*

A seguir, as percepções do corpo através da história e da história da dança serão apresentadas com o objetivo de, mais uma vez, olharmos o corpo social em busca do corpo discursivo, através da imagem do corpo. Pensar de que forma olhar para o corpo na história, pelo que nos contam filósofos, antropólogos, psicanalistas, historiadores, coreógrafos, nos ajuda a entender o funcionamento dos discursos que circulam hoje acerca de qual é o corpo na/da/que dança, da constituição (interdiscurso) à formulação (intradiscurso) desses sentidos e desses corpos na/da/que dançam.

2.1 Os sentidos do corpo na história

O corpo tem sido objeto de pesquisa de diversas disciplinas sob as mais variadas perspectivas, e, cada qual, a cada tempo, significando esse corpo de um modo. Ao longo da história, encontramos registros do corpo biológico, do corpo fisiológico, do corpo antropológico, do corpo sociológico, do corpo estético, do corpo religioso, do corpo histórico, do corpo psicanalítico, entre tantos outros. Nesses registros, cada disciplina atribui diferentes sentidos ao corpo. Sentidos evidentes, transparentes.

Ao observar o corpo enquanto objeto de estudo, a partir da eleição de alguns momentos históricos e de seus respectivos exemplos, lanço sobre ele um olhar bastante panorâmico através dos séculos. Assim sendo, numa breve retomada ocidental, podemos observar como fatores

políticos, econômicos, sociais e culturais influenciaram e influenciam a formulação e a circulação dos diferentes sentidos sobre o corpo.

Por se aproximarem ou por se afastarem do corpo discursivo que busco a partir da observação dos discursos acerca dos corpos na/da/que dançam, alguns nomes são apontados, bem como suas asserções sobre o corpo.

-x-

Para Hanna (1972), “os homens, em sua preocupação de se distinguirem dos outros animais, reconhecem que, assim como os outros animais, eram feitos de carne e osso; mas descobriram uma distinção no fato de que somente eles [os homens] tinham alma, espírito” (p. 27). Ou seja, é pelo traço característico da mente, do espírito que o homem se diferencia dos demais animais, sendo nisso que se apoiam teologias e filosofias tradicionais: “o homem é corpo e alma, é carne e espírito” (*idem*).

Exemplo disso está na filosofia grega, onde algumas ideias sobre corpo e sobre alma surgem, permanecendo por muito tempo. Para Sócrates (470-399 a.C.) o corpo, substância material, deve ser instrumento da alma, substância específica imaterial. Os cuidados dispensados ao corpo não devem ultrapassar os empreendidos à alma. Muitas das reflexões de Sócrates serão apresentadas no texto platônico *Fédon*, que estabelece a dualidade entre corpo e alma que atravessa os tempos na cultura ocidental.

Platão (429-347 a.C.), através da narrativa dialógica da morte de Sócrates, reflete, em *Fédon*, sobre a disjunção corpo e alma, duas substâncias autônomas independentes, sendo a própria morte – e a tranquilidade de Sócrates frente à morte que se apresenta – o ponto de partida para tal reflexão. O filósofo, assim como Aristóteles, despreza os prazeres corporais em detrimento da sabedoria, entendendo que os prazeres do corpo impedem o homem de atingir o conhecimento necessário à virtude. A alma está relacionada ao divino, ao eterno e ao imaterial, enquanto as questões do corpo são desdenhadas. Para Platão, o corpo, lugar de sentidos e sensações, não passa da prisão da alma, fonte das perturbações, obstáculo à investigação filosófica e à sabedoria. Entretanto, ainda em *Fédon*, o corpo também é fonte de conhecimento, existindo a possibilidade de conjunção entre corpo e alma: “o homem pode captar coisas pelos sentidos do corpo, mas [...] tais percepções apreendidas não são dignas de confiança”

(ARAÚJO, 2009, p. 88). Para Platão, o corpo é inferior à alma, pois, ainda que ele seja um lugar de percepções, é só pela alma que se pode chegar ao saber.

Já para Aristóteles (384-322 a.C.), corpo e alma estão em harmonia, estão em um processo conjunto, não podendo separar-se, já que, “na maioria dos casos, a alma nada sofre sem o corpo” (ARISTÓTELES *apud* ARAÚJO, 2010, p. 93). O filósofo entende a alma como o princípio animador de todos os seres vivos, diferenciando os seres animados dos inanimados. A alma é o princípio de organização do corpo e está em relação constante com ele. Para Aristóteles, “se se pode afirmar que tudo que a alma sofre ou faz, não a faz sem o corpo, também se pode afirmar que o corpo também sozinho nada faz, visto que é a alma o seu princípio animador, sendo ela causa e princípio do corpo que vive” (*idem*). Assim, mais do que pensar em realidades distintas, Aristóteles pensa na unidade que corpo e alma podem constituir.

Mas a dicotomia platônica corpo/alma persiste e avança pela Idade Média, período em que os valores da Igreja se sobrepõem aos da Ciência e aos da Filosofia, impondo ao sujeito suas regras morais, o que equivale a dizer que o sujeito medieval é interpelado pela religião:

Qualquer que tenha sido o desprezo que o cristianismo medieval nutria pelo corpo, “esse abominável revestimento da alma”, segundo Gregório Magno, o homem medieval vê-se obrigado – e não apenas pela sua própria experiência de vida, mas também pelos ensinamentos da Igreja – a viver na dualidade corpo/alma. Cada parte do corpo, cada sintoma carnal é um sinal simbólico que remete para a alma. É através do corpo que se concretiza a salvação ou a condenação, ou melhor, a alma atinge o seu destino através do corpo (LE GOFF, 1989, p. 13).

Dentre os discursos de repressão, censura e controle da Igreja sobre o corpo, está aquele diz que é preciso renunciar ao corpo (sinônimo de carne, de prazer e de pecado) para que a salvação seja atingida. Empregar flagelos ao corpo (jejum, abstinência, autoflagelações) como forma de purificar a alma é uma prática comum da época. Qualquer corporeidade que contrarie os preceitos da Igreja é passível de punição, até mesmo com a morte.

Calcado no pensamento racional do Iluminismo, René Descartes (1596-1650) separa o corpo do pensamento com o cogito cartesiano “penso logo existo”, sendo o corpo mero invólucro da essência humana, uma organização autônoma – um mecanismo, assim como os relógios – nomeada corpo-máquina, enquanto o pensamento vincula-se à própria existência do homem. O homem é uma substância (*res cogitans*) que nada tem a ver com a substância do corpo (*res extensa*). Entretanto, a existência do ser humano se dá pela união entre substâncias,

já que o homem está inserido no corpo. Descartes diz que “[ele/homem] é uma substância cuja essência ou natureza reside unicamente em pensar e, que para existir, não necessita de lugar algum nem depende de nada material, de modo que [ele], isto é, a alma, pela qual [ele é] o que [ele é], é totalmente diversa do corpo” (DESCARTES *apud* BARRENECHEA, 2011, PDF, p. 10). Corpo e alma compõe o homem, mas o homem é alma, independentemente do corpo, o qual, por sua vez, aprisiona a alma. O corpo é apenas uma extensão da alma, uma “metáfora de uma máquina de funcionamento perfeito, que corresponde aos comandos e impulsos do homem, de modo eficiente e contínuo” (LEANDRO FERREIRA, 2013, p. 101).

Contra-pondo-se a Descartes, Baruch Espinosa (1632-1677), diz que “grande parte de nossos erros deriva de não conceituarmos corretamente as coisas” (SANTOS, 2009, introdução, sem indicação de página). Assim, ele se põe a fazê-lo, “corrigindo seus antepassados, [...] especialmente Descartes” (*idem*), redefinindo alguns conceitos filosóficos para, só então, aplicá-los a suas teses. Apesar de seu vocabulário assemelhar-se ao de Descartes, Espinosa vai de encontro ao cartesianismo, concebendo o corpo enquanto objeto da mente e a mente enquanto consciência do corpo: “ninguém poderá compreender a Mente humana de maneira adequada; ou seja, distinta, se não conhecer primeiramente de maneira adequada a natureza de nosso Corpo” (ESPINOSA *apud* SANTOS, 2009, p. 29). Se para Descartes existiam duas substâncias – a *res cogitans* e a *res extensa* –, para Espinosa existe uma única – Deus –, fundamentando o paralelismo corpo/alma:

Tudo o que o intelecto infinito pode perceber como constituindo a essência de uma substância, tudo isto pertence a só e única substância; e, conseqüentemente, que a substância Pensamento e a substância Extensão são uma só e única substância, que se compreende tanto por um modo quanto por um atributo. Da mesma maneira, um modo da Extensão e sua ideia, são uma só e mesma coisa, mas expressa de duas maneiras (*Ibidem*, p. 266).

A partir do entendimento de Deus como Natureza (*Deus sive Natura*), o corpo ganha caráter divino, eliminando qualquer sentido religioso, assim como o dualismo corpo/alma. Não é pelo conhecimento da mente que conhecemos o corpo; tampouco a mente se sobrepõe ao corpo. Conforme Santos (2009) expõe, para Espinosa

Deus é o todo da Natureza onde o homem está inserido, nada lhe é negado; ele é uma total positividade; uma total afirmação de ser. Já do corpo, pode ser negada uma série de coisas existentes na Natureza; logo,

ele possui bem menos realidade (ou perfeição). No entanto, ele é Deus mesmo, um de seus infinitos modos ou modificações (p. 264-265).

O corpo existe tal qual nós o sentimos, pois sentir é uma ação do corpo, correspondendo à parte ou à expressão de Deus. Para o filósofo, pensamento e corpo encontram-se simultaneamente no homem, já que Deus dá existência tanto ao que é físico quanto ao que não é. O mundo espiritual não se sobrepõe ao material – e isso custou a acusação de ateísmo a Espinosa.

O que Espinosa apresenta de novo é a oposição ao cartesianismo corpo/alma. Entretanto, ao dizer que as coisas precisam ser conceituadas corretamente, o autor concebe o corpo *a priori*.

A disjunção platônica, a conjunção aristotélica, o dualismo cartesiano, o paralelismo espinosano são formas diferentes de se olhar para o corpo conforme mudam os tempos. Já na Idade Moderna, o pensamento humanista do Renascimento confere uma percepção racional, científica ao corpo. “Os renascentistas acreditavam que o ser humano fazia parte da natureza. O corpo, ficava assim, diluído como instrumento natural” (LEANDRO FERREIRA, 2013, p. 101). Em meio à representação do corpo enquanto belo, perfeito, como a própria natureza, é na passagem da Idade Média para a Idade Moderna que encontramos a origem do sistema capitalista. Passa-se do assujeitamento religioso ao capitalista. O capitalismo, enquanto nova forma de assujeitamento, reflete também o/no corpo. Conforme Orlandi (2007),

[...] a interpelação do sujeito capitalista – o sujeito da contemporaneidade – faz intervir o direito, a lógica, a identificação. Nela não há separação entre exterioridade e interioridade, ainda que, para o sujeito, essa separação continue a ser uma evidência sobre a qual ele constrói, duplamente, sua ilusão: a de que ele é origem de seu dizer (logo ele diz o que quer) e da literalidade (aquilo que ele diz só pode ser aquilo) como se houvesse uma relação termo a termo entre linguagem/pensamento/mundo (p. 12).

O sujeito tem a ilusão de que a origem do que diz está em si e de que o que ele diz não pode ser dito de outra forma. Assim, o corpo também é o que é e não pode ser de outro jeito. Ele é “dessacralizado, ou seja, já não é mais algo proibido de se manipular” (LEANDRO FERREIRA, 2013, p. 101). Ele não é mais mera representação da natureza. O exterior passa a ser revelador do interior.

No final do século XVI e na primeira metade do XVII, conforme aponta Courtine (2013), os estudos fisiognomônicos visavam a classificar o corpo por sua aparência: fisionomia, rosto, expressão. O discurso fisiognomônico, constituído entre saberes populares e eruditos, funciona como “modos de emprego do olhar sobre o corpo” (p. 74). A partir do olhar de um observador, o corpo humano é observado, regulado e homogeneizado em sua exterioridade, em sua superfície, como revelador de sua interioridade: determinadas características físicas corresponderiam a características psicológicas.

Se até a primeira metade do século XVII os almanaques sobre o corpo objetivavam instruir seus leitores acerca das fisionomias e de seus reflexos psicológicos, a partir da segunda metade do mesmo século até meados do XIX, o objetivo passa da instrução ao entretenimento: o corpo enquanto espetáculo. Mas não se trata de retratar um corpo qualquer, um corpo comum, um corpo ordinário; eles ilustravam o corpo monstruoso. Apresentados em feiras de variedades na Europa – e, posteriormente, na América do Norte –, os corpos deformados ganham caráter espetacular.

Ao final do século XIX, indo na contramão do pensamento que privilegia o aspecto racional, consciente ou espiritual do homem, deixando de fora o aspecto corporal, carnal do ser humano, o filósofo alemão Friederich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) valoriza o corpo enquanto fio condutor para a compreensão de todas as questões humanas, pois se questiona se “até hoje a filosofia de modo geral não terá sido apenas uma interpretação do corpo e uma má compreensão do corpo” (NIETZSCHE, 2001, p. 2). O filósofo propõe que o corpo responda por ele mesmo, e não mais pela alma, pois “o corpo é um pensamento mais espantoso que a antiga alma” (NIETZSCHE, 2008, p. 65). Assim, Nietzsche apresenta uma nova concepção de subjetividade, uma subjetividade que é carnal, onde o essencial do humano é constituído por suas forças vitais, afetivas, instintivas. A experiência da vida é uma experiência corporal, de forma que o homem não precisa mais torturar-se por estar preso à alma, à igreja, à religião.

Conforme aponta Barrenechea (2011), Nietzsche considera como conceitos vazios (fantasias, ficções, ídolos, fábulas) todas as noções que tangem à substancialidade *interna* no homem, como as noções de alma, razão, eu, consciência, sujeito. Para o filósofo, o homem é corpo e nada mais: “eu sou todo corpo e nada além disso; e a alma é somente uma palavra para alguma coisa do corpo” (NIETZSCHE, 1998, p. 5). Podemos em ler em Barrenechea (2011) que,

na ótica nietzschiana, o corpo é um permanente jogo de forças, de instintos em relação; trata-se de uma luta entre afetos, sentimentos, entre impulsos que se encontram num constante embate, numa incessante mudança. O pensamento considerado racional, dito consciente, é apenas um resultado, um fruto desse jogo total de forças corporais inconscientes, não racionais: “é apenas *uma certa relação dos instintos entre si* [...] a atividade do nosso espírito ocorre, em sua maior parte, de maneira inconsciente e não sentida por nós (NIETZSCHE, 2001, p. 333)” (PDF, p. 9).

Nietzsche critica as concepções que desvalorizam o corpo e o dualismo que divide o homem em corpo e alma. Ele questiona, ainda, as “noções da modernidade que sustentam que o homem estaria constituído por uma substância subjetiva: um cogito ou coisa pensante” (*idem*). O filósofo propõe uma concepção de homem a partir da carne, dos instintos, dos sentidos, não se tratando apenas do sujeito, mas da subjetividade, a qual trata do homem concreto e de suas emoções, seus sentimentos, seus instintos, suas sensações.

Com a psicanálise, partindo da leitura de Fernandes (2011), temos que, atualmente, na clínica psicanalítica, o corpo é “apontado como fonte de frustração e sofrimento, constituindo-se como meio de expressão do mal-estar contemporâneo” (p. 16). O que não deveria ser novidade para a psicanálise, pois, apesar de passar por um período de menor importância à psicanálise pós-freudiana, a autora mostra como Freud já trazia o corpo para suas reflexões.

Por um lado, Freud emprega diversos termos, seguindo para tanto o uso semântico: assim, corpo remete, em alemão, a uma distinção que o uso francês do termo encobre. O Corpo é, com efeito, Körper, o corpo real, objeto material e visível que ocupa um espaço e pode ser designado por uma certa coesão anatômica. Mas é também Leib, ou seja, o corpo tomado em seu enraizamento, em sua própria substância viva, o que não pode passar sem uma conotação metafísica: não é apenas um corpo, mas o Corpo, princípio de vida e de individuação. Por fim, o corpo nos remete ao registro do somático (somatisches), adjetivo que, justamente, nos permite evitar os efeitos dos dois outros substantivos ao descrever processos determinados que se organizam segundo uma racionalidade e a própria determinável. Tal é o leque revelador de registros, que vai dos processos somáticos à corporalidade, passando pela referência ao corpo (ASSOUN *apud* FERNANDES, 2006, p. ix).

Na virada do século XIX para o XX, Sigmund Freud (1856-1939) se exprime em relação ao corpo utilizando uma grande variedade de termos que ressoam nas problemáticas clínicas e nos desenvolvimentos teóricos do discurso freudiano sobre o corpo. Entretanto, não se pode tratar o corpo como um conceito psicanalítico específico. Ao romper com os saberes de sua época, Freud distingue o corpo biológico do corpo psicanalítico. Com o estudo das históricas e

dos sonhos, Freud aborda o corpo como erógeno ou libidinal. Ele propõe a passagem do corpo auto-erótico e fragmentado ao corpo unificado pelo narcisismo, donde advém a ideia do corpo que só se torna sexualizado por oferecer-se ao olhar do outro (SANTAELLA, 2004, p. 142-143). Em decorrência, temos o conceito de pulsão, que, mais adiante na teoria freudiana, resulta na segunda tópica e no surgimento do eu corporal.

A partir do estudo da histeria, ao descobrir que a fala afeta o corpo, Freud afirma que o corpo psicanalítico se distingue do organismo biológico (corpo estudado pela medicina), pois ele é o lugar onde se inscrevem tanto o psíquico quanto o somático.

Se o corpo da histérica se afasta do corpo da anatomia, ele se aproxima, no entanto, de um corpo representado a partir de uma linguagem popular e não científica. Essa diferença, entre o corpo científico e o corpo popular, evidenciada de forma exemplar pelo fenômeno da conversão histérica, inaugura a distinção entre o corpo biológico e o corpo psicanalítico (FERNANDES, 2006, p. xi).

Freud afirma que o corpo da histérica não pode ser definido apenas por sua anatomia, devendo ser levada em conta a condição da representação corporal presente no imaginário social. Não se trata mais de um corpo-organismo, mas de um corpo-sujeito. Ou melhor: não se trata mais *apenas* de um corpo-organismo, mas de um corpo-sujeito, pois um não exclui o outro. Em Freud, o corpo é biológico e orgânico, mas não só. Ele é psíquico. E tanto a natureza orgânica e biológica do corpo participa dos processos psíquicos quanto o contrário.

Enquanto o corpo biológico obedece às leis da distribuição anatômica dos órgãos e dos sistemas funcionais, constituindo um todo em funcionamento, isto é, um organismo, o corpo psicanalítico obedece às leis do desejo inconsciente, constituindo um todo em funcionamento coerente com a história do sujeito (*idem*).

Dentre os conceitos que Freud trabalha ao tratar de corpo, está o de pulsão, “um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, como um representante dos estímulos que provem do interior do corpo e alcançam a alma” (FREUD, 2006a, p. 117). O corpo é o *palco* onde se desenvolve o jogo das relações entre psíquico e do somático *ao mesmo tempo* que é “*personagem* integrante da trama dessas relações” (FERNANDES, 2011, p. 42, grifos meus). Assim, a pulsão é esse conceito-limite entre o psíquico e o somático, colocando o corpo ao mesmo tempo como fonte da pulsão e como finalidade, lugar ou meio da satisfação pulsional,

é essa fronteira permeável entre o anímico e o somático, que se origina no organismo e atua sobre o psiquismo. A passagem da dispersão para a unidade implica a passagem do autoerotismo ao narcisismo, já que a pulsão é uma força constante e o corpo pulsional é a matéria-prima para a construção do corpo narcísico.

Outro conceito importante para o entendimento do corpo na teoria freudiana é o conceito de *eu*, instância corporal e projeção de uma superfície, objeto externo – percebido como uma unidade, como algo que está no mundo – e objeto interno – construído psiquicamente e que recebe estímulos de dentro do próprio corpo. O corpo é, ao mesmo tempo, matéria e representação. Lemos em Freud (2006b), que o *eu* é a projeção mental da superfície corporal: “o eu em última análise deriva das sensações corporais, principalmente das que se originam da superfície do corpo. Ele pode ser assim encarado como uma projeção mental da superfície do corpo, além de [...] representar as superfícies do aparelho mental (p. 39, nota de rodapé). O *eu* deriva do corpo, por isso é corporal. Entretanto, ele não é apenas corporal, pois organiza e articula os processos psíquicos, de forma que ele é, ao mesmo tempo, a superfície do corpo e a projeção mental dessa superfície.

Já no século XX, Antonin Artaud (1896-1948) propõe o Corpo sem Órgãos (CsO) ao perceber que um corpo pode ser vivo sem ser necessariamente orgânico, distinguindo-se do corpo-organismo cartesiano. Artaud coloca a colonização do corpo em questão através do seu “teatro da crueldade”. Para ele, colonizar é conquistar, dominar e aniquilar. Acometido pela esquizofrenia e pela paralisia, o autor “descobre um estranho autômato que é seu próprio corpo [...] um corpo colonizado.” (UNO, 2012, p. 109). Enquanto autômato, este corpo dominado, automatizado pela história e pelas instituições não sabe o que pode, sendo preciso desfazer a ligação corpo/mente há tanto firmada para que se descubra a verdadeira potência do corpo. “O corpo é o corpo/ ele está só/ e não precisa de órgão/ o corpo nunca é um organismo/ os organismos são os inimigos do corpo” (ARTAUD *apud* DELEUZE & GUATTARI, 2010 [1972/1973], p. 21).

As percepções de Artaud fomentaram os estudos de Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), que, opondo-se à religião e à psicanálise freudiana, no texto “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos”, encontrado em *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3* (2004 [1980]), defendem que o corpo deve ser experimentado, experienciado e não interpretado. O CsO “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (p.9).

Ainda entre os pesquisadores contemporâneos, pode-se observar que o estudo do corpo sobrepõe-se, em certa medida, ao da alma/mente. Para Marcel Mauss (1872-1950), em seu ensaio antropológico sobre “As técnicas do corpo” (1934/1935), o corpo é abordado como fato social total. Mauss diz que o homem não é o produto do seu corpo, já que ele produz seu próprio corpo em interação com os outros através da imersão social no universo simbólico da sua cultura. Ou seja, o corpo, para o autor, não é uma fatalidade nem uma natureza. O corpo é um objeto de construção social, cultural e individual (MALYSSE, 2002). Conforme aponta Mauss, as técnicas corporais são transmitidas e adquiridas culturalmente, variando conforme o período histórico e a localização geográfica.

Para Michel Foucault (1926-1984), o corpo está em relação ao exercício do poder, sendo nas relações de poder-saber que ele se constitui, objeto de forças em constante combate: “o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 1999 [1975], p. 29).

Segundo Revel (2005), Foucault, através de suas análises, visa compreender a passagem de uma concepção do poder em que se trata o corpo como uma superfície de inscrição de suplícios, de penas e castigos, de enclausuramento a uma outra que, ao contrário, busca formar, corrigir e reformar o corpo. Do controle social do corpo, até final do século XVIII, à gestão da racionalização e da rentabilidade do trabalho industrial pela vigilância do corpo como força de trabalho surgida no início do século XIX.

Foi um problema de corpo e de materialidade - uma questão de física - que proporcionou a grande renovação da época: nova forma de materialidade tomada pelo aparelho de produção, novo tipo de contato entre esse aparelho e o que o fez funcionar; novas exigências impostas aos indivíduos como forças produtivas [...] é um capítulo na história do corpo (FOUCAULT, 1997 [1973-1974], p. 41).

Com isso, Foucault desenvolve suas análises pensando tanto as estratégias e as práticas por meio das quais o poder modela cada indivíduo desde a escola até a usina, ou seja, uma verdadeira “física do poder”, uma anátomo-política, uma ortopedia social, quanto a gestão política da vida, ou seja, uma bio-política, não se tratando mais de vigiar e punir os corpos dos indivíduos, mas de gerir esses corpos enquanto população através de programas de saúde, saneamento, etc. Já quando começa a estudar a sexualidade, o corpo, para o autor, representa um foco da resistência ao poder, uma outra vertente da bio-política (REVEL, 2005).

Ainda no século XX, outro nome significativo ao estudo do corpo é o de Jean-Jacques Courtine. Desde seu trabalho sobre o discurso político (1981), o autor tem pensado o corpo enquanto objeto de estudo em relação ao discurso, à imagem e à memória.

O corpo é entendido como uma construção histórico-social por meio do qual delinea-se o [seu] auto-governo (COURTINE, 1993) e desvelam-se tantos modelos de beleza quanto o que pode ser tomado como doentio, diabólico ou monstruoso no verdadeiro de determinada época (COURTINE, 2002; 1996a, 1996b) em relação ao corpo físico na contemporaneidade (GREGOLIN, 2008, p. 30).

Assim, pensando uma semiologia histórica¹⁵, Courtine trabalhará com a história do corpo a partir do visual, de forma que as transformações técnicas dos meios audiovisuais incidem diretamente nas imagens do corpo, repercutindo nas representações do sujeito.

Courtine (2011), aponta que “o século XX é que inventou teoricamente o corpo” (p. 7). Invenção que surgiu da psicanálise, quando Freud observa as histéricas e constata que o inconsciente fala através do corpo – constatação que levou a desenvolvimentos acerca da imagem corporal; passou pela fenomenologia de Merleau-Ponty como encarnação da consciência e como pivô do mundo; pela antropologia de Marcel Mauss e sua noção de técnica corporal. Assim, “o corpo foi ligado ao inconsciente, amarrado ao sujeito e inserido nas formas sociais da cultura” (p. 8). Faltava relacioná-lo à linguística, relação que ocorre a partir da década de 60 através de protesto e manifestações populares, pois, se “o discurso e as estruturas estavam estreitamente ligados ao poder, [...] o corpo estava ao lado das categorias oprimidas e marginalizadas: as minorias de classe, de raça, de gênero pensavam ter apenas o próprio corpo para opor ao discurso do poder, à linguagem para impor o silêncio aos corpos” (p. 9).

Cabe destacar que o século XX é um período histórico em que ocorrem diversas mudanças políticas, econômicas, sociais, culturais, artísticas, tecnológicas, as quais afetam diretamente o sujeito e seu corpo. Essas mudanças repercutem ainda hoje, no século XXI: duas grandes guerras mundiais; avanços técnicos e científicos nas mais variadas áreas: cinema, medicina, moda/beleza, imprensa/comunicação; saneamento, água, esgoto, higiene; psicanálise, filosofia, antropologia, arte. Avanços esses que se deram rapidamente se

¹⁵ Courtine trata por semiologia histórica a conjunção entre a perspectiva discursiva e aportes teóricos advindos da história cultural, da antropologia histórica e da semiologia. O termo, cunhado pelo autor, tange à perspectiva adotada em sua própria obra, na qual o discurso não diz respeito apenas ao verbal, mas também a imagens. A semiologia histórica busca historicizar discursos sem subtrair-lhes a dimensão semiológica, isto é, sem reduzi-los ao verbal (BRAGA, 2012).

comparados aos de outros períodos históricos, permitindo-nos observar corpos, assim como práticas corporais, os mais diversos, do início do século XX ao início do século XXI.

2.2 Os sentidos do corpo na dança

Visto este panorama sobre o corpo, é chegado o momento de observar o corpo na dança, o corpo da dança, o corpo que dança. Conforme alerta Britto (1999),

a história é normalmente vista como um processo de ordenação cronológica das coisas e acontecimentos, regido por uma lógica linear causal, enquanto a dança, como a “linguagem do indizível”, produto da subjetividade e cuja efemeridade impede qualquer tipo de abordagem mais precisa (p. 37).

Entretanto, olhar para a história da dança por uma perspectiva discursiva não tange ao acúmulo de informações ordenados por datas, visando estabilizar verdades absolutas. Muito pelo contrário. Olhar para a história da dança pelo viés da Análise do Discurso tange à historicidade. Ou seja, a exterioridade interna, aquilo que é constitutivo à dança e aos corpos na/da/que dançam. Assim, tenho como objetivo, agora, observar como o corpo na/da/que dança é percebido ao longo dos tempos. *Quais discursos circulam acerca dos corpos na/da/que dançam, seja em cena ou fora dela? Onde circulam?*

2.2.1 E fez-se a dança

As primeiras danças de que se tem relatos são as *danças ritualísticas*. Ainda que não existam muitos registros sobre a dança na Era Paleolítica, acredita-se que elas cumpriam, assim como os desenhos rupestres – inclusive desenhos do homem paleolítico dançando –, um caráter ritualístico: celebração, fertilidade, iniciação, caça, invocação à natureza, já que “propiciar espíritos benfazejos, exorcizar forças maléficas, atrair a energia dos astros originaram rituais primitivos que tinham na dança uma de suas manifestações” (PORTINARI, 1989, p. 18).

No Egito, a dança estava diretamente relacionada à religião, tendo caráter sagrado. Ela estava associada ao deus Bes, seu inventor, e à deusa Hathor, sua patrona, representados em papiros e no interior das pirâmides por desenhos e pela palavra *hbij*, que significa, ao mesmo tempo, dançar e estar contente. Na época de cheia do Nilo, os sacerdotes entravam no templo de Osíris, deusa que ensinara o ofício da agricultura, acompanhados de músicos e de dançarinas que repetiam todo um cerimonial repleto de gestos e dizeres bastante formais e com forte presença feminina:

Diversos tipos de registros levam a crer que a dança egípcia era severa, angulosa, com alguns movimentos acrobáticos como a ponte: pés e mãos apoiados no solo sustentam o corpo arqueado. As imagens raramente indicam saltos. O acompanhamento musical era feito por sistro, flauta, tambor. A participação feminina predominava, pelo menos no que se refere à dança religiosa. Desenhos, altos-relevos, estátuas mostram dançarinas frequentemente aos pares, sobressaindo entre o grupo de instrumentistas (*op. cit.*, p. 22).

Mas além de sua relação com o culto, a dança no Egito também servia à aristocracia, entretendo os faraós. Ela afetava, ainda, outros povos que entravam em contato com os costumes egípcios. Assim, a dança no Egito é tanto artística quanto religiosa.

Saindo do Egito e entrando em Creta, temos que “uma pintura mural de Knossos foi simplesmente chamada pelos arqueólogos de “a dançarina”” (PORTINARI, 1989, p. 24), uma pintura datada de cerca de 1600 a.C. que traz “uma moça, com o braço esquerdo dobrado, o direito estendido para frente, cabelo esvoaçando por cima dos ombros como quem rodopia depressa” (*idem*).



Imagem 10: A dançarina de Knossos, 1600 a.C.¹⁶.

Pelo período a que essa pintura foi vinculada, convencionou-se atribuir a essa dança um caráter lúdico. E esse era um dos aspectos da dança grega: a dança teatral. Ela se origina a partir da tragédia, que, por sua vez, se origina do culto a Dionísio. Apesar do culto dionisíaco ser original e predominantemente feminino, quando se trata de teatro, por volta dos séculos VI e V a.C, a figura feminina é excluída e apenas homens podem participar de qualquer atividade pública, relegando às mulheres à função de procriar. O teatro clássico grego, além de excluir as mulheres – refletindo a divisão entre homens e mulheres na estrutura social –, era concebido segundo ideais de beleza, de harmonia e de perfeição. Apesar de abordar aspectos humanos, o homem aparece com a capacidade de enfrentar os deuses de igual para igual, tomando seu destino em suas próprias mãos. A tragédia envolvia música, canto e dança. Enquanto os atores transmitiam as emoções do texto apenas pela voz, o coro falava, cantava e dançava. A dança coral denomina-se *emmeleia*. Ela acompanhava as ações da peça, representando-as de maneira bastante formal com movimentos previamente marcados. Por volta do século III a.C., as danças passam a ser executadas de forma mais livre, sem vinculação direta com o texto da tragédia. Isso refletiu diretamente no seu desaparecimento, em meados do século II a.C.. Mas nem só de tragédia viveu o teatro grego. Na comédia, a dança que encontramos denomina-se *kordax*, e, ainda que dependesse da ação, não podendo ser livremente improvisada, não estava presa ao texto; já na sátira, encontramos a *sikinnis*, uma dança que remetia ao ato sexual, mais uma vez, dançada apenas por homens (PORTINARI, 1989).

¹⁶ Disponível em <http://minoancorner.tumblr.com/post/102078671612/dancing-girl-fresco-1600-1450-bc-knossos>
Acesso em 12/03/2015.

Mas só os homens dançavam na Grécia? Por ser uma sociedade agrícola, foi na Grécia que se originaram os ritos de fertilidade como tentativas de controle da natureza. Por volta de 500 a.C., os homens atenienses dançavam publicamente em rituais ou em comemorações, enquanto as mulheres só podiam dançar em espaços privados (em templos ou em casa) devido ao calor corporal, o qual era determinado ainda no útero: fetos bem aquecidos nasceriam machos, enquanto fetos carentes de aquecimento nasceriam fêmeas¹⁷ (SENNETT, 2010, p. 41). Embora homens e mulheres participassem da *Panathenaia*¹⁸, para as mulheres gregas, eram reservadas duas danças ritualísticas nas quais elas tomavam o espaço público: a *Tesmoforesia*¹⁹ e a *Adonia*²⁰.



Imagem 11: Dança bacante. Detalhe de um antigo vaso grego. 330-320 a.C.. Museu Britânico, Londres²¹.

¹⁷ O conceito de calor corporal associado ao sexo não foi inventado pelos gregos. Antes deles, os egípcios relacionavam os ossos ao masculino e o tutano ao sêmen do homem; a carne ao feminino e a gordura ao sangue frio da mulher (SENNETT, 2010, p. 41).

¹⁸ Maior de todas as manifestações simbólicas de Atenas (SENNETT, 2010, p. 71).

¹⁹ Rito de fertilidade presidido por Deméter, deusa da terra, conduzido por mulheres, que consistia em adubar o solo, iniciado ainda na primavera através do abate de porcos, seguido do enterro da carne para que, apodrecendo, ela fertilizasse a terra. No final do outono, no primeiro dia do ritual, as mulheres desenterravam os restos das carcaças e as cobriam com sementes, passavam a noite juntas e, no dia seguinte, plantavam as carcaças com as sementes simbolizando a história de Deméter. Durante os dias do ritual, as mulheres tomavam as ruas da cidade, expondo seus corpos, pois, pelo ritual, elas estavam autorizadas a expô-los (SENNETT, 2010, p. 72-76).

²⁰ Rito que resgatava o mito de Adônis, celebrando o apetite sexual das mulheres e libertando-as do confinamento de suas casas. O ritual consistia em plantar sementes de alface que germinavam rapidamente em jarros no telhado de casa em julho. Assim que os brotos surgissem, as mulheres paravam de regar e fertilizar as plantas, para que secassem, representando a morte de Adônis. A partir disso, as mulheres saíam do espaço privado de suas casas e vagavam pelo espaço público em busca de prazer, mas somente durante a noite (SENNETT, 2010, p. 76-83).

²¹ Disponível em <https://www.pinterest.com/pin/345440233893851864/> Acesso em 23/02/2015.

Há ainda um terceiro aspecto quanto à dança na Grécia que tange à educação. Corpo e espírito deveriam se encontrar em harmonia, correspondendo ao ideal de perfeição, segundo os preceitos platônicos. Mas não era qualquer corpo que representava esse ideal, e sim um corpo esbelto e bem torneado, praticante de esportes e da arte da dança, uma dança disciplinante/disciplinadora e com harmonia de formas, como era o caso da *embateria*, ginástica rítmica que conferia aos soldados espartanos resistência e agilidade. Em Atenas “só se considerava educado o homem que, além de política e filosofia, soubesse também tocar algum instrumento, cantar e dançar” (PORTINARI, 1989, p. 34).

Já em Roma, dois cortejos dançantes de bases religiosas eram bastante populares por volta de 700 a.C., marcando as festividades das *saturnais*²² e das *lupercais*²³. Entretanto, com um gosto particular para o grotesco, os romanos levam a dança às arenas: “criminosos, escravos rebeldes, loucos eram jogados na arena com túnicas embebidas num preparado cuja combustão podia ser provocada à distância” (PORTINARI, 1989, p. 37). Entre gritos e aplausos, a multidão esperava que eles dançassem à exaustão, até que suas roupas pegassem fogo e eles queimassem como tochas humanas. Além do entretenimento grotesco, os romanos apreciavam o teatro. Dessa apreciação originou-se a pantomima, gênero teatral que se vale apenas de gestos, movimentos e expressão corporal para transmitir o enredo. Por se realizar na instância do não-verbal, a pantomima contorna a censura e aborda assuntos que, com e pelo verbal, não poderiam ser tocados. A partir da oficialização do cristianismo, por volta de 300 d.C., a pantomima entra em declínio, pois a igreja a julga indecente. Mas ela já havia deixado marcas que seriam resgatas tempos mais tarde, no balé de ação do século XVIII.

²² Festa realizada no solstício de inverno, entre 21 e 25 de dezembro, em homenagem ao deus Saturno, onde mulheres dançavam em casa e nas ruas para que o frio não destruísse as sementes plantadas. Após a incorporação do cristianismo, os cristãos, perseguidos pelos romanos, passaram a celebrar o nascimento de Jesus na mesma época do ano para não chamar a atenção dos romanos (PORTINARI, 1989, p. 36).

²³ Festa realizada no solstício de verão, em meados de fevereiro, durante três dias em que todas as demais atividades da cidade cessavam e homens e mulheres de todas as camadas sociais se mascaravam para dançar e cantar pelas ruas da cidade. A dança das *lupercais* se caracteriza por gestos improvisados fortemente obscenos. Diversos historiadores acreditam estar nas *lupercais* as origens do carnaval (PORTINARI, 1989, p. 37).

2.2.2 E instituiu-se a dança

A Idade Média, compreendida entre os séculos V e XV, costuma ser definida como a idade das trevas. O poder civil é substituído pelo poder religioso. A igreja tolera algumas danças, mas condena a grande maioria delas, em parte porque elas advêm de ritos pagãos. Entre os séculos XI e XII, foi observado um fenômeno entre os camponeses: eles cantavam e dançavam até o êxtase, lançando-se ao chão aos gritos, atrapalhando as celebrações religiosas durante os funerais, ignorando qualquer proibição cristã. As *danças macabras*, ou *danças da morte*, como foram nomeadas, podiam durar dias, ou mesmo semanas, em procissões que atravessavam vilarejos, sendo praticadas pelos mais variados corpos: homens, mulheres, crianças, jovens, idosos. Dançavam para exorcizar a morte que se abatia sobre a população com a alcunha de peste negra ou para celebrar o fato de ainda estarem vivos.

Mas outra dança circulava entre os camponeses ainda no século XII. Dançada aos pares com vivacidade, a ronda camponesa (*haute danse*) é levada por artistas viajantes às cortes feudais. Entretanto, ao chegar nos feudos, a dança precisa ser adaptada para ser dançada por nobres que tem outra forma de se vestir e outras maneiras de agir: suas vestimentas são mais pesadas do que as dos camponeses e sua educação não permite rodopios e saltos livremente.

A dança cheia de vivacidade dos camponeses passa a uma dança lenta e solene (*basse danse*) dos nobres. Isso acontece ao longo de toda a Idade Média, como aponta Portinari (1989):

O que se verifica durante os séculos medievais continuará ocorrendo depois também. As danças nascem de manifestações populares, livremente improvisadas ao som de instrumentos rústicos. São posteriormente absorvidas pelas classes dominantes que se adaptam então para execução em recintos fechados, com indumentárias pesadas, e de acordo com o que se considera um tom mais refinado. A espontaneidade inicial é substituída assim por floreios nos passos, postura estudada, movimentação codificada. Esse processo determina a necessidade de mestres que vão começar a aparecer nas cortes renascentistas (p. 55-56).

No século XV, as *quadrilhas*, dançadas animadamente em pares pelos camponeses, se destacaram, ao ponto de adentrarem aos castelos na França e na Itália, dando origem às *danças da corte*. É no mesmo período que surge um dos meios de constituição e de circulação de sentido sobre dança conhecido e utilizado até hoje: os manuais de dança. Eles buscam “mostrar a relação da dança com o comportamento e condutas sociais” (TOMAZZONI, 2009, p. 80).

Numerosos, surgidos no século XV e ainda vigentes na bibliografia de história da dança²⁴, os manuais de dança registram lições em diferentes períodos e em diferentes sociedades, ensinando como se deve dançar e se portar socialmente. Assim, a dança passa a ser símbolo de classe social.

As danças populares, que já vinham sendo metrificadas e apropriadas pelas cortes europeias, encontravam, ao longo do século XV, o meio para registrar e difundir o saber da dança: os manuais. Com isso, firma-se a figura de um novo profissional nas cortes europeias: o mestre de dança, responsável por ensinar a métrica e os passos corretos para se dançar. Um ofício de grande prestígio e importância na época. Ao mestre, não cabia mais apenas criar coreografias, mas também registrá-las e ensiná-las, ou seja, ao mestre não bastava criar e executar a dança, tinha também que ser um bom professor (*op. cit.*, p. 81).

Quando dentro dos castelos, a dança perde seu caráter popular, passando por uma higienização para ser aceita nos salões da corte. Improvisações e liberdade de movimentos são substituídas pela métrica, pela sistematização dos movimentos e pela educação dos corpos. Conforme Tomazzoni (2009), o corpo que dança passa do nômade ao metrificado. A educação não se restringe ao corpo, pois, para ter acesso aos manuais de dança, era preciso saber ler e escrever. Com isso, a dança passa a ocupar um lugar social específico, o da aristocracia letrada.

Marcando lugares sociais, a dança da corte exibia relações de poder:

Desde que a dança foi para os castelos e ganhou status de divertimento da corte, esteve sempre colada à noção de beleza. *Dançar, para os nobres, significava reconhecer-se no outro que dançava à frente*, sempre com a preocupação de apresentar a mais bela imagem deles mesmos. E essa era uma dança que se inaugurava ao mesmo tempo como sendo de salão e artística, sem fronteiras definidas. Assim, o tão famoso balé da corte, cujas apresentações se davam nos salões, era uma espécie de metáfora das relações políticas e sociais de uma trama bem ajustada na hierarquia (PEREIRA *apud* TOMAZZONI, 2009, p. 101, grifos meus).

²⁴ Nessa pesquisa foram utilizados manuais de dança, livros que contam a história da dança como Portinari (1989) e Silva (2005). Há, ainda, outro grande referencial acerca da dança ocidental: o livro *História da dança no ocidente*, de Paul Bourcier (2001). Entretanto, optei por pesquisar sobre a dança em Portinari, e não em Bourcier, por se tratar de uma jornalista brasileira, conferido, assim, o olhar de uma mulher, brasileira, que ocupa o lugar social de jornalista, a este trabalho.

A partir do século XVI, em meio a mestres, a manuais e à dança da corte, institui-se o balé da corte. O *Ballet Comique de la Reine*²⁵ surge sob encomenda da rainha Catarina de Médicis ao mestre Balthasar de Beaujoyeux para a celebração do casamento de sua irmã e tem como intérpretes a elite da corte. Enquanto alguns nobres dançavam, outros assistiam à uma dança coreografada, registrada e ensinada pela figura do mestre. O corpo na/da/que dança, assim como o corpo que ensina, é o corpo de uma determinada classe social: o corpo da classe dominante.



Fig. 398.—Representation of a Ballet before Henri III. and his Court, in the Gallery of the Louvre.—Fac-simile of an Engraving on Copper of the “Ballet de la Roynne,” by Balthazar de Beaujoyeux (folio, Paris, Mamert Patisson, 1582.)

Imagem 12: *Le Ballet Comique de la Reine*, século XVI. À esquerda, libretto de Beaujoyeux para o balé²⁶; à direita, a apresentação do balé²⁷.

Mas foi no reinado de Luis XIV que o balé da corte atingiu seu apogeu. Apaixonado pela dança, o Rei-Sol²⁸ cria a Académie Royale de Danse²⁹, em 1661, em Paris/França, visando à formação teórica e prática de profissionais para o balé.

²⁵ Balé Cômico da Rainha.

²⁶ Disponível em <https://www.pinterest.com/pin/116319602849115948/> Acesso em 23/02/2015.

²⁷ Disponível em <https://www.pinterest.com/pin/116319602849116015/> Acesso em 23/02/2015.

²⁸ Em 1653, no Ballet de la Nuit (Balé da Noite), Luis XIV representa o Sol, astro principal do sistema solar e da monarquia absolutista do século XVI.

²⁹ Academia Real de Dança.



Imagem 13: Luis XIV, o Rei-Sol³⁰.

Em 1713, nos últimos momentos do reinado de Luis XIV, é criada a École de l' Académie Royale de Danse³¹, espaço onde a técnica clássica de dança é ensinada rigidamente: “é estabelecido um conjunto de conhecimentos de dança que, se seguidos, permitem a construção de um corpo dançante ideal, buscando o projeto estético do balé” (TOMAZZONI, 2009, p. 86). Com a École, bastava o desejo de querer dançar somado ao perfil adequado. Se num primeiro momento o que separava os que podiam e os que não podiam dançar determinado tipo de dança era o lugar social, num momento posterior essa separação se dava por uma questão física. O pensamento vigente da época é o cartesianismo, o corpo-máquina e, quiçá, o balé não fuja à regra: os corpos passam a receber treinamento físico, no qual a forma se sobrepõe ao conteúdo, baseando-se na repetição e na regularidade em busca do virtuosismo. Foi na École, com Pierre Beauchamps, que as cinco posições básicas do balé, entre outras posições e movimentações, estabeleceram-se, vingando até hoje inclusive na linguagem, pois as denominações surgiram na França e sempre foram ensinadas em língua francesa.

Podemos depreender dos manuais, assim como da Académie Royale de Danse e da École de l' Académie Royale de Danse, que não só os corpos na/da/que dançam repetiam

³⁰ Disponível em <https://www.pinterest.com/pin/296674694176591923/> Acesso em 23/02/2015.

³¹ Escola da Academia Real de Dança, transformando-se, mais tarde, na Ópera de Paris.

posições, posturas, dizeres, mas que os discursos acerca da dança buscavam a transparência através da repetição de regras.

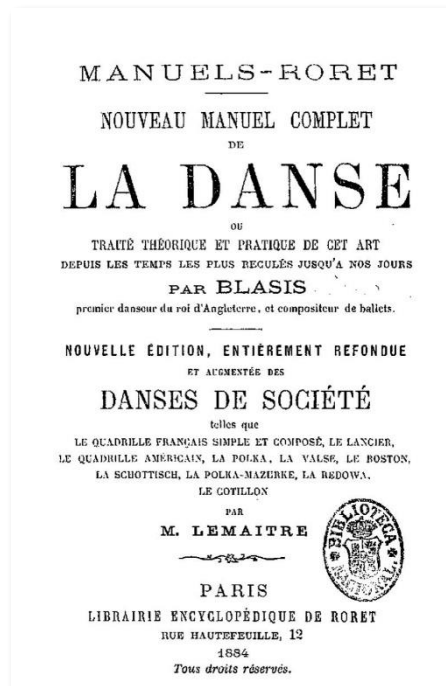


Imagem 14: “Novo Manual Completo da Dança”, tratado teórico e prático dessa arte, 1884, Paris³².

Ainda no século XVIII, o Rei-Sol desloca as apresentações dos palácios para os teatros, marcando a transição da dança como divertimento para a dança como espetáculo, abrindo ao público os teatros do Palais Royal e do Petit Bourbon. Pouco a pouco os nobres param de dançar para somente assistir às apresentações.

³² Disponível em <http://danca-de-salao-maristela-zamoner.blogspot.com.br/2013/05/seria-o-manual-de-danca-de-dias.html> Acesso em 29/01/2015.

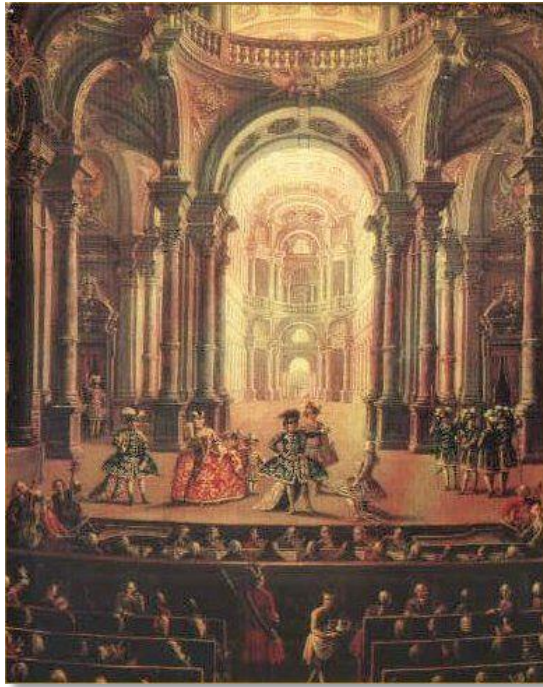


Imagem 15: O balé no teatro³³.

Com a profissionalização da dança, instituída também por Luis XIV, surgem normas e nomenclaturas que são seguidas até hoje. Nesse momento, tem-se registro das primeiras mulheres dançando balé. Entretanto, a figura masculina ainda impera.

O discurso reformador do século XVIII não omite a presença da dança. Noverre, refletindo acerca da composição dos balés, questiona o que se tem feito enquanto dança até então. Suas “cartas sobre a dança”, publicadas desde 1760, ganham diferentes interpretações até a contemporaneidade, mas, sem dúvida, seus escritos reformaram o balé. A partir deles é instituído o *ballet d’action*³⁴:

uma obra coreográfica cujo desenrolar se baseia em movimento dramático, exprimindo a relação entre os personagens. [Noverre] explicava que, para ser reconhecida como uma verdadeira arte, a dança deveria tornar-se expressiva. Daí a sua defesa da pantomima a fim de provocar emoção, projetando as paixões humanas (PORTINARI, 1989, p. 72).

Assim, a pantomima é incorporada à dança, representando e provocando emoções; o casamento entre música e dança deve ser perfeito; e cenário e figurinos devem estar em perfeita

³³ Disponível em <https://www.pinterest.com/pin/296674694176273443/> Acesso em 23/02/2015.

³⁴ Balé de ação.

harmonia. Tudo em busca de unidade. Os corpos na/da/que dançam, por sua vez, ganham lateralidade e maior possibilidade de movimentações devido ao descarte das máscaras e aos figurinos mais leves e sem tantos adereços. “De rosto à mostra os bailarinos precisam cuidar mais da expressão. Já não bastava rodopiar e saltar com destreza. Impunha-se transmitir uma interpretação” (*op. cit.*, p. 74).

Findada a Idade Média, a dança teatral reflete o romantismo que a Renascença traz consigo, predominando o sentimento sobre a razão. Portinari (1989) esclarece que “os deuses olímpicos do ballet de corte cederam lugar aos príncipes e sílfides das lendas medievais. [...] Moldado segundo o gosto da burguesia, nova classe dominante, o ballet romântico entrou em cena” (p. 80). Dentro e fora dos teatros, a valsa se destaca, promovendo transformações de comportamento:

A rígida etiqueta da corte de Luis XIV impediria que um homem enlaçasse uma mulher pela cintura e saísse rodopiando com ela no salão. Mas o tempo era outro. Um descendente do Rei-Sol havia sido decapitado em praça pública. O turbilhão revolucionário e as guerras napoleônicas refletiram-se sobre os costumes. A derrubada da monarquia absoluta pôs em voga o conceito de liberdade individual como bem supremo. O romantismo é filho dessa liberdade [...] (*Ibidem*, p. 83).

Se até então a forma era predominante, agora o conteúdo assume o papel principal. A imaginação se sobrepõe à lógica, deixando para trás a mitologia e abrindo espaço a toda sorte de temas românticos e sua característica impossibilidade de concretização do amor. Nesse momento, a figura feminina está em destaque, e o uso das sapatilhas de ponta é indispensável: elas criam a ilusão de que as bailarinas não tocam o chão, vencendo “a matéria para personificar o ideal romântico” (*Ibidem*, p. 88), inalcançável, inatingível, irrealizável. Assim, os balés conjugam iluminação, cenários e figurinos em uma atmosfera fantástica e fantasiosa, etérea, configurando a escola clássica de balé, que desponta através dos balés narrativos.

Do corpo ritualístico ao comemorativo. Do corpo em êxtase ao treinado. Do movimento catártico ao pantomímico. Do império do masculino ao do feminino. Ainda que com o progresso de recursos cênicos e técnicos, das cavernas aos luxuosos castelos e teatros, o que encontramos é um corpo representando emoções, sentimentos, estados da alma. Mas, enquanto espetáculo, o corpo não dá conta de representar tudo o que uma ou outra narrativa se proponha, de forma fechada, havendo a necessidade, para isso, nos balés das cortes do século XVI, da inserção de

poetas que explicam o que será dançado. O mesmo acontece nos balés românticos do século XIX, quando libretos contam ao público sobre o que exatamente a obra versará (TOMAZZONI, 2007, p.171), não sendo um ou outro movimento, ou o possível entendimento dos mesmos, que torna compreensível aquilo que os corpos em cena manifestam, por mais representativa que a movimentação possa ser.

2.2.3 E dançou-se de tudo

Mas nem só de espetáculos requintados e da dança de salão vive o século XIX. Enquanto as cortes apreciavam graciosas peças de balé, montadas e executas com rigidez, o povo se deleitava com um outro tipo de espetáculo: o *vaudeville*. Surgido ainda no século XVIII, na Europa, o *vaudeville* abriga todo e qualquer tipo de apresentação, se caracterizando pela grande variedade de atrações que reunia: música (da clássica à popular), dança (do balé ao canção), teatro, circo, ilusionismo, hipnose, literatura, exposição de aberrações, número com animais. Mas foi nos Estados Unidos, por volta de 1880, que o *vaudeville* ganhou notoriedade, trazendo à tona a dançarina americana Loïe Fuller (1862-1928). Aparecendo e desaparecendo entre tecidos esvoaçantes e luzes coloridas projetadas sobre seu corpo em movimento no trabalho intitulado *Serpentine*, apresentado em Paris, Loïe inaugurou não apenas uma nova forma de movimentar-se, mas uma nova forma de colocar-se em cena. As luzes coloridas que a artista utilizava faziam parte de sua pesquisa, sendo desenvolvidas por ela mesma, causando grande impacto no público tanto pelo caráter inovador quanto pela disposição da plateia, que se encontrava no escuro – outra novidade para a época. “Velocidade, luz, cor são os agentes da arte de Loïe Fuller” (SUQUET, 2011, p. 512). As luzes e as cores se transformam em movimento no corpo da artista, que, por sua vez, transforma a percepção de corpo em movimento, influenciando a dança do século XX.

Na transição do século XIX ao XX, começa a despontar um outro tipo de dança, indo de encontro ao formalismo clássico. Em meio à 1ª Grande Guerra Mundial, a “um mundo governado por máquinas, no qual o ser humano se debate em busca de novas relações consigo mesmo e com a sociedade” (PORTINARI, 1989, p. 133), falar de mundos fantásticos e fantasiosos não parecia fazer sentido. Devido às mudanças sócio-históricas da época, era preciso falar da condição humana. Para tanto, “a coreografia moderna desenvolveu-se a partir

da criação individual de cada artista, com algumas características comum a todos” (SILVA, 2005, p. 96). Pés descalços, uso do centro do corpo, uso do chão, relação com a natureza, relação com o próprio corpo, o corpo em relação consigo mesmo e em relação ao mundo, busca pelo movimento natural, dramatização. Unindo técnica e prática, essas são algumas das características trabalhadas na *dança moderna*, que surge pela “contestação e pela rejeição do rigor acadêmico e dos artifícios do ballet” (PORTINARI, 1989, p. 133).



Imagem 16: À esquerda, Loïe Fuller e seus estudos sobre a luz teatral³⁵; à direita, Isadora Duncan de pés descalços e túnica esvoaçante, e as ondas do mar³⁶.

Nesse mesmo período, Freud avança nos estudos sobre a pulsão, estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, manifestando o inconsciente, enquanto, na dança, artistas buscam o movimento involuntário. Exemplo dessa busca na dança é Isadora Duncan (1878-1927), que se desfaz das sapatilhas e dos figurinos pesados para dançar a liberdade, entendida, aqui, como oposição ao balé. “Minha primeira ideia sobre a dança me veio pelo ritmo das ondas do mar. Eu procurava imitar seu movimento e ritmo” (DUNCAN *apud* PORTINARI, 1989, p. 136). Descalça e envolta em túnicas transparentes, ela rompe com formas preestabelecidas, buscando dançar a natureza em seu fluxo a partir de inspiração na tradição helênica, relacionando-se com estados interiores. Pensando que o corpo deve sentir-se

³⁵ Disponível em <https://www.pinterest.com/pin/475059460664805673/> Acesso em 23/02/2015.

³⁶ Disponível em <https://www.pinterest.com/pin/516506650984546116/> Acesso em 23/02/2015.

livre para criar, Isadora busca tanto nas ações cotidianas e nos movimentos do corpo quanto nos sentimentos o mote de sua dança, libertando a dança e o corpo que dança.

Freud e o inconsciente; Einstein e a possibilidade de novas dimensões no espaço e no tempo. Teorias que abalaram o início do século XX. A arte não foi indiferente a elas. Na Rússia, “reunidos em associações e clubes, intelectuais, músicos, pintores discutiam sobre novas formas de expressão, rejeitando códigos obsoletos” (PORTINARI, 1989, p. 107). O russo Vaslav Nijinsky (1889-1950), utilizando movimentos que em nada correspondem ao balé acadêmico, abala a dança de sua época. Dançando “numa meia ponta alta, às vezes quase em ponta” seu objetivo não era “conseguir uma leveza romântica mas realçar o seu próprio peso e ligação à terra” (HOMANS, 2012, p. 346). Em 1912, Nijinsky coreografa *L’après-midi d’un faune*, baseado no poema homônimo de Mallarmé.

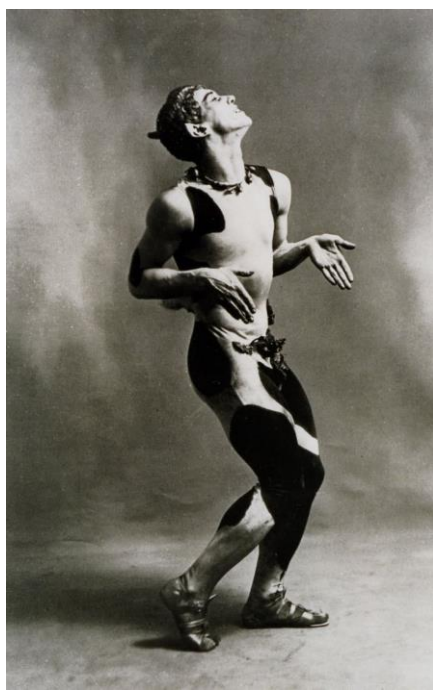


Imagem 17: Vaslav Nijinsky em *L’après-midi d’un faune*, 1912³⁷.

O bailarino conta a história de um fauno que observa uma ninfa banhando-se à beira de um rio, o que o deixa sexualmente excitado; ao percebê-lo, ela foge, mas deixa cair um lenço, o qual o fauno apanha e, sobre ele, masturba-se até atingir um orgasmo. Mas a temática não foi o único ponto que desagradou público e crítica. Em pouco mais de 10 minutos de duração – algo em torno de 12 minutos –, o espetáculo apresenta um antivirtuosismo através da

³⁷ Disponível em <https://www.pinterest.com/pin/531284087266731621/> Acesso em 23/02/2012.

movimentação angulosa, bidimensional, lateral, de movimentos abruptos e tensos – os quais são inspirados em pinturas de antigos vasos gregos –, e da falta de expressão facial dos bailarinos, os quais foram proibidos por Nijinsky de representar qualquer emoção. Estava tudo na coreografia, segundo o próprio coreógrafo. Ao contrário dos balés em voga, *L'après-midi d'un faune* trata da introversão, do egocentrismo e do frio físico. Todas questões pertinentes ao seu criador e que, expostas enquanto balé, escandalizam e abalam as estruturas da dança.

Muitos outros nomes significativos à dança poderiam ser referidos nesse momento da *dança moderna*: Ruth St Dennis (1879-1968), Ted Shawn (1891-1972), Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958), Lester Horton (1906-1953), José Limón (1908-1972), Anna Halprin (1920-), Kurt Jooss (1901-1979), François Delsarte (1811-1871), Émile Jacques Dalcroze (1865-1950), Mary Wigman (1866-1973), Rudolf von Laban (1879-1958), entre outros. Entretanto, mais do que listar a importância de cada um, cabe aqui dizer que, ainda que cada um desses nomes revele contribuições ímpares à dança que ecoam ainda hoje, na *dança moderna*, por mais que se negue o academicismo da escola clássica, estará presente um corpo bastante virtuoso. Ainda podemos observar movimentos correspondendo a emoções, sentimentos, estados da alma, como ocorria nas danças primitivas, nas danças gregas, nas danças camponesas, nos balés. Entretanto, se até a *dança moderna* observamos um corpo somente representativo, a partir dela encontramos um corpo expressivo.

Alguns artistas, por volta dos anos 40, começam a dissociar o corpo das emoções, como é o caso de Merce Cunningham (1919-2009), nome que podemos chamar de vanguarda pós-modernista. Vanguarda não só por abandonar a dramaticidade da *dança moderna*, buscando o movimento pelo movimento, em si mesmo, cotidiano. A dança é baseada nos movimentos do corpo do bailarino e não mais em emoções ou em estados da alma do intérprete ou do coreógrafo, mesmo que, em Cunningham, a dança ainda seja bastante formal. Vanguarda porque já em Cunningham elementos de balé serão trabalhados ao lado de elementos da dança moderna, assim como a criação a partir do acaso, da ausência de enredo e de emoções. Os deslocamentos no espaço não significam, não há uma narrativa, assim como não há correspondência entre cenário, música e coreografia: “são criações realizadas em separado, segundo os mesmos princípios do acaso e, muitas vezes, só se encontram na estreia do espetáculo” (PORTINARI, 1989, p. 80). Balé, dança moderna, gesto cotidiano. Para Cunningham, dança é movimento no tempo e no espaço e tudo pode ser dançado, pois tudo é movimento.

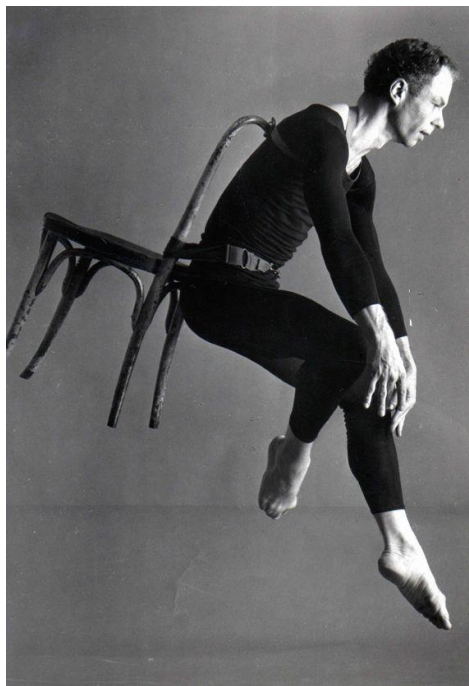


Imagem 18: Merce Cunningham, 1958³⁸.

Nos anos 50, em Nova Iorque, começam a acontecer os *happenings* (apresentações de caráter único, que não se consegue repetir), e nos anos 60 a dança rompe com os padrões academizantes de antes. A *dança pós-moderna*, designada ainda como nova dança ou espaço-dança, comporta a criação a partir do acaso, da improvisação, de movimentos naturais e cotidianos, de scores, de brincadeiras infantis, de esportes e ginásticas, do circo, da integração com as artes visuais, com a música e com o teatro. Além disso, a *dança pós-moderna* estabelece relações para a dança que repercutem ainda hoje na dança que nos é contemporânea, como a relação com o espaço, com as outras artes, com o público. Referente aos espaços ocupados pela dança, não só os locais de apresentação se tornam outros, deslocados dos teatros; os locais de ensaio também passam a ocupar novos espaços, como sala de museus, pátios de escolas e até mesmo auditórios de igrejas.

Esse foi o caso da Judson Dance Theatre, companhia que une efetivamente todas as artes e onde surge a dança de tarefas – grande influência até hoje –, que consiste na execução de tarefas cotidianas realizadas em cena de forma espontânea e não virtuosa. Na maioria das vezes, o processo está acima do resultado, o trabalho é desenvolvido por qualquer um que queira dançar, e as apresentações não demandam grandes produções. Pela Judson passaram nomes

³⁸ Disponível em <https://www.pinterest.com/pin/329185053987655800/> Acesso em 23/02/2015.

como Merce Cunningham (1919-2009), Twyla Tharp (1941-), Trisha Brown (1936-), Steve Paxton (1939-), Yvonne Rainer (1934-), Lucinda Childs (1940-), entre outros.

Num primeiro momento, na década de 1960, o foco da *dança pós-moderna* estava em como o corpo se movimenta, e não mais em dançar para representar, expressar ou interpretar alguma coisa, qualquer que seja. Se o balé carregava consigo marcas políticas interessantes aos monarcas e à burguesia, agora os ideais políticos do povo eram dançados pelos artistas enquanto o próprio povo: “estava em cena a contestação. Dançou-se pois para protestar contra a guerra no Vietnã, contra o racismo, contra o sexismo, contra o establishment. E para celebrar a paz, o amor livre, o culto do corpo” (PORTINARI, 1989, p. 161).

Já nos anos 70, alguns valores se invertem. Ainda que a busca pelo movimento espontâneo siga, o resultado passa a importar tanto ou mais que o processo, os bailarinos leigos são substituídos por bailarinos bem treinados, refletindo numa movimentação virtuosa, e os espetáculos são bem produzidos.

New vaudeville, bricolagem, interdisciplinaridade são termos comumente associados à dança da década seguinte (anos 80), na qual se observa um novo virtuosismo e uma grande experimentação entre as mais diferentes linguagens fora da dança. Além da pesquisa do movimento pelo movimento, outros recursos passam a ser utilizados, como o psicológico e o narrativo. É o momento em que o *butô* e a dança-teatro ganham visibilidade. Aqui podemos destacar Pina Bausch (1949-2009) com sua dança-teatro original e contraditória que aborda sadomasoquismo, espiritualidade, antropofagia e a própria vida de seus bailarinos, atores-dançarinos, “que não precisam esconder barriga saliente, costas arqueadas, pernas cabeludas, óculos de míope” (PORTINARI, 1989, p. 166).

Se os anos 80 foram o tempo de se pesquisar fora da dança, os anos 90 foram o tempo de se consolidar tudo o que se havia pesquisado fora e dentro da dança, onde os mais variados estilos de dança convivem, produzindo resultados os mais diversos. De 1990 para cá, o movimento, a capacidade de improvisação, o comportamento humano e suas relações, continuam sendo mote da dança contemporânea, com ou sem narrativa, podendo ela, quando presente, ser fragmentada, linear ou mesmo subliminar.

Na dança *pós-moderna*, passa-se pelo corpo relaxado, sem virtuosismos, apenas sendo ele mesmo dos anos 1960, pelo corpo treinado e novamente virtuoso dos anos 1970 e 1980, e chega-se aos múltiplos corpos dos anos 1990.

Entre tantos nomes que poderiam ser apresentados no que tange à dança pós-moderna, como Steve Paxton (1939-) e sua dança contato improvisação, Pina Bausch (1940-2009) e sua dança-teatro, eu gostaria de trazer o coreógrafo francês Jérôme Bel (1964-) e seu espetáculo *The show must go on*.

The show must go on, estreou em janeiro de 2001, no Théâtre de la Ville, em Paris, com em torno de 20 corpos em cena, significando-se e sendo significados durante 90 minutos ao som de hits, em sua maioria conhecidos do público, dividindo as opiniões da plateia: uma parte saiu do teatro com um sorriso no rosto, enquanto, outra parte, contrariada com o que acabara de assistir, exigia reembolso. Desde sua estreia, *The show must go on* tem percorrido o mundo, recebendo críticas, prêmios e, atualmente, integrando o repertório do Ballet da Ópera de Paris.

Durante algum tempo, nada acontece no palco, que se encontra vazio, tomado pela escuridão. O que preenche o espaço são as músicas. Um disc jockey (DJ) está sentado na frente da ribalta, com um leitor de CDs e um console de iluminação, permitindo ao público, ao longo do espetáculo, o contato com dezoito canções pop conhecidas. Com esse setlist de músicas facilmente identificáveis pela plateia, Bel inscreve-se na contramão da dança contemporânea, que comumente opta por não fazer uso de música, trabalhando com o conceito de sons ou mesmo com a ausência deles, ou por compor suas próprias trilhas para seus espetáculos a partir do trabalho em parceria com músicos e compositores locais. E ele vai além: ao som dessas músicas reconhecíveis pelo público, Bel coloca os corpos em cena a reproduzir fisicamente aquilo que as músicas dizem, levando ao pé da letra cada canção, como num jogo de mímica, uma grande ironia à dança contemporânea. Se Bowie propõe “let’s dance!”, os corpos aceitam o convite e dançam; se Tina Turner sugere um dançarino particular, o DJ abandona seu posto e dança ao som de “Private Dancer”, enquanto todos os outros dançarinos abandonam o palco, deixando-o completamente sozinho em sua dança particular num palco absolutamente escuro com apenas um foco de luz; quando Celine Dion canta “My Heart Will Go On”, música tema do filme “Titanic”, todos os dançarinos, em duplas, incorporam uma cena bastante familiar do filme; e se Roberta Flack mata a todos suavemente com sua canção, “[...] killing me softly with his song [...]”, todos os corpos quedam suavemente e acabam inertes no chão. E, indo além, não só os corpos obedecem às músicas; ao tocar “Yellow Submarine”, apenas uma luz amarela sai do alçapão localizado no centro do palco, o qual se encontra completamente escuro e vazio; quando ouvimos “La Vie en Rose”, todo o teatro é tomado por uma iluminação rosa. Podemos dizer que, assim como os corpos, as luzes também dançam?

São essas as escolhas musicais de Jérôme Bel para este espetáculo: uma trilha sonora pop, na qual estão conhecidas canções de David Bowie, Nick Cave, John Lennon, George Michael, The Beatles, Edith Piaf, The Police, Queen, Tina Turner, e mais. Mesmo para um público jovem, dificilmente “Come Together”, dos Beatles, ou “Every Breath You Take”, do grupo The Police, ou ainda “Let’s Dance”, de David Bowie, não são reconhecidas.

O público também reconhece que no palco estão corpos diferentes daqueles costumeiramente encontrados em espetáculos de dança: não são corpos treinados, bem desenhados, fortes, virtuosos, que saltam, rolam, que sustentam e são sustentados, que se rasgam como em um número acrobático; apesar de ser um espetáculo de dança, ali se encontram corpos comuns, corpos que poderiam muito bem estar sentados nas poltronas na plateia, ao lado da nossa poltrona de espectador, já que Bel borra a fronteira entre palco e plateia, não só quando alinha os bailarinos na borda do palco e os coloca a observarem o público, causando grande constrangimento naqueles que estão confortavelmente numa posição de observador e, surpreendentemente, passam a uma posição de observados, mas simplesmente quando escolhe os corpos que escolhe para lá estarem: corpos humanos dentro daquilo que de mais simples³⁹ o corpo humano possa ser.



Imagem 19: Os diferentes corpos em *The show must go on* (2001), de Jérôme Bel⁴⁰.

³⁹. Aqui, opto por falar em *simples* e não em *natural* retomando a discussão levantada por Marcel Mauss (2003 [1934/1935]) em seu artigo “As Técnicas do Corpo”, onde temos que tudo é aprendido pelo corpo. Assim, um corpo não tem um movimento natural, por exemplo, ou mesmo uma postura natural, visto que o natural não existe. Tudo o que o corpo executa são técnicas por ele aprendidas. No caso de *The show must go on*, o simples está tanto naquilo em que os corpos mostram em cena (dançar, caminhar, abraçar – isso tudo foi construído, aprendido pelo corpo), quanto na própria estrutura do corpo.

⁴⁰ Disponível em <https://www.pinterest.com/pin/52952486865767769/> Acesso em 23/02/2015.

Fora do espaço cênico, o que pode ser observado é o recorrente “agrupamento dos corpos” já que desde a pré-história até os dias de hoje encontramos registros de homens e mulheres dançando em grupos, com seus corpos juntos – a exemplo das *quadrilhas* do século XV –, ou separados – como nas *danças macabras* datadas do mesmo período. Segundo apontamentos do historiador Paul Ory (2011), a dança do século XX, até a década 60, é predominantemente uma dança de casais, normalmente ocorrida em espaços fechados (com exceções como as festas folclóricas e os concertos musicais), acompanhada de música e de tratos sociais como desinibição, euforia, excitação. A partir da década de 1960, sob influência do cinema e da cultura rock, os corpos se afastam, e o que antes era uma dança compartilhada por dois corpos muito próximos passa a ser uma dança individual. Nos anos de 1990 as *raves* atingem seu ápice, como num retorno às danças macabras: se no século XV se dançava contra a opressão da Igreja, no século XX se dança contra a opressão do Estado. A dança segue seu caráter catártico.

-x-

Relego várias outras danças – folclóricas, religiosas, de rua, jazz, de salão, sapateado, butô, etc. – para seguir em frente. Registro que a dança não se encerra nessa apresentação, tanto no que foi exposto quanto no que não foi. O que apresentei é apenas um recorte dentro da história da dança, no qual busco pontos de ancoragem para pensar o corpo na/da/que dança, pois, como diz Courtine (2011), “a história do corpo faz pouco caso das fronteiras, sejam elas nacionais ou disciplinares” (p. 11).

2.3 Os sentidos do corpo no século XXI: o corpo na/da/que dança na mídia

Nas seções anteriores deste capítulo (2.1 e 2.2), tratei de observar quais sentidos circulam acerca do corpo, da dança e do corpo na/da/que dança desde os primeiros registros até os dias atuais. Neste momento, trago a circulação desses sentidos na mídia, sobretudo no século XXI.

Até o século XIX, a circulação de sentidos sobre dança encontrava-se concentrada naqueles que ensinavam a dança, fossem eles manuais, mestres ou professores. A partir do século XX, além dos meios de circulação citados, entram no circuito locais de formação em dança, como escolas livres e universidades, assim como trabalhos acadêmicos (artigos, teses e dissertações) e a mídia. Nesses meios, tanto no século XIX quanto no XX, o discurso produzido pode ser entendido como transmissão de informação e pode adquirir estatuto de cientificidade devido à legitimidade do saber daquele que diz (escritores, artistas, publicitários, cineastas, professores, mestres e doutores). Eles estão autorizados a dizer, e aqueles que assistem a espetáculos ou a comerciais, que frequentam/estudam em locais de formação – seja em aulas práticas ou teóricas, seja lendo trabalhos acadêmicos –, estão autorizados a reproduzir o que viram, ouvirem, aprenderam. Estamos falando de um discurso predominantemente autoritário, apresentado por Eni Orlandi (1996b), referido no início deste capítulo.

Em contrapartida, o século XXI, devido à amplitude dos meios de circulação de sentidos, dá espaço aos discursos lúdico e polêmico, ainda que o discurso autoritário se faça presente, pois os discursos nunca são puros.

-x-

Em *Lições de dança no baile da pós-modernidade: corpos (des)governados na mídia*, Tomazzoni (2009), analisa lições de dança configuradas na mídia a partir de um corpus constituído por filmes, videoclipes, blogs, sites, revistas, jornais, brinquedos eletrônicos, programas de televisão, entre outros, e de que forma estas lições interferem na formação dos sujeitos dançantes⁴¹. Partindo da apresentação de ocorrências de dança⁴² no espaço midiático⁴³, o autor observa como a mídia interfere na construção da dança e dos corpos que dançam na contemporaneidade.

⁴¹ Com base em Foucault, Tomazzoni (2009) define que os *sujeitos dançantes* têm por princípio uma vontade de saber que estabelece estratégias de poder e também se estabelece a partir de estratégias de poder; uma vontade de saber dançar, de entrar na dança, de saber se portar frente às danças, de saber como a dança pode ajudar no resgate social (TOMAZZONI, 2009, p. 55).

⁴² Airton Tomazzoni (2009) utiliza o termo *ocorrências de dança* para descrever comerciais de televisão, cenas de filmes, vídeos do YouTube, notícias de jornais, entre outras materialidades que tratam de dança na mídia. A partir da descrição, o autor, “mais do que sintetizar [...] as diferentes inserções que a dança passa a ganhar no cenário midiático, **[procura] traduzir a sensação de como este universo chega a [ele]: de maneira múltipla, contínua e imbricada**” (TOMAZZONI, 2009, p. 17, grifos do autor).

⁴³ Airton Tomazzoni (2009) toma por *espaço midiático* filmes, videoclipes, blogs, sites, revistas, jornais, brinquedos eletrônicos, programas de televisão, entre outros.

A midiaticização da dança causa um efeito de acessibilidade, pois diferentes corpos de diferentes idades aparecem dançando diferentes ritmos em diferentes tempos e espaços. Além disso, a mídia invade os espaços públicos e privados, bastando ligar a televisão ou andar pelas ruas para ser interpelado por um comercial ou por um outdoor em que aparecem corpos dançando. Entretanto, apesar do efeito de que qualquer corpo pode dançar, a mídia espetaculariza e glamouriza a dança e quem dança (TOMAZZONI, 2009, p. 15), estabelecendo quais corpos podem dançar quais danças em quais espaços:

A mídia vem se estabelecendo como instância privilegiada na prescrição dos corpos que são autorizados a entrar na dança, das danças que devem ser dançadas, das expectativas e desejos desses corpos que dançam. E não só dos corpos que dançam, como também dos corpos que não dançam, mas gostariam de dançar, ou ainda, dos corpos que não dançam, mas são convocados a dançar (*Ibidem*, p. 19).

Tomazzoni (2009) destaca que diferentes mídias estabelecem diferentes linguagens, entendendo por linguagem “o uso de um conjunto de sinais ou de sistemas de significação para representar coisas e trocar significados a respeito delas” (DU GAY *apud* TOMAZZONI, 2009, p. 62). Segundo o autor, o que é veiculado, bem como a forma que é veiculado, encaminham “o universo semântico da dança midiaticizada”, havendo “marcas da produção, significados que são organizados por quem produz” (*idem*). A imagem da dança e dos corpos na/da/que dançam que a mídia oferece pode tanto “possibilitar experimentações estéticas a um público que anteriormente não tinha as condições de produção e veiculação que a mídia criou”, quanto criar um imaginário construído em cima de “produções rasteiras, coreograficamente, tanto em termos de execução de dança, quanto no entendimento do que a dança deve e pode ser, muitas vezes beirando a banalização absoluta” (TOMAZZONI, 2011, p. 72). E ainda: “a mídia tanto se vale de estratégias de lições de dança que historicamente vêm marcando a humanidade, como estabelece modos de agir nas mais diversas esferas da vida de cada sujeito” (*Ibidem*, p. 109). Dessa forma, ainda que possibilite a um grande público ter acesso à dança, por vezes a mídia repete discursos autoritários, enquanto discursos pedagógicos, sobre a dança e sobre o corpo na/da/que dança. Nesse sentido, se podemos dizer que a mídia é lugar de interpretação, ela rege a interpretação para imobilizá-la, produzindo o mesmo, em diferentes variações e combinações (ORLANDI, 1996a, p. 16).

Pensando a mídia, temos que um dos meios de circulação de sentidos nos séculos XX e XXI é o cinema. Ele registra, “com o auxílio de uma câmera, corpos que se relacionam em um

espaço” (BAECQUE, 2011, p. 481), fornecendo pistas para uma história do corpo. Entretanto, não são os corpos que lá estão, mas representações que contam histórias. Monstruosos, sedutores, imortais, ideais. O cinema mudo dá continuidade às exposições de corpos monstruosos da Belle Époque, oferecendo aos espectadores ávidos de espetáculos corporais, corpos excepcionais: filmes sobre monstros, sobre criminosos, sobre atletas culturistas e sobre pornografia (*idem*). Esses corpos extraordinários, que fogem ao comum e são espetacularizados, estão desaparecendo, já que os espetáculos estão sendo proibidos. Através do cinema, eles continuam. Em seguida, foi a vez do burlesco, gênero sem linearidade narrativa que expõe o corpo a todo tipo de peripécias: saltos, giros, cambalhotas, mímica, dança, acrobacia, teatro. O corpo é o único instrumento do artista e o lugar onde a obra acontece (*op. cit.*). O corpo em cena garante a narrativa do filme, já que “o corpo do personagem passa por todos os momentos de uma ideia” (*op. cit.*, p. 487), lutando contra a realidade da vida.

Com o advento do áudio, a dança ganha espaço no cinema. Tomazzoni (2009) nos diz que

a estreita relação entre dança e cinema se estabeleceu quase junto com o nascimento da sétima arte, ainda no final do século XIX, em experimentos de Thomas Edison (EUA), George Méliès e os Irmãos Lumière (França), e dos Irmãos Skladanowsky (Alemanha). Do seu nascimento aos musicais de Hollywood, de fenômenos como o da moda discoteca, com *Embalos de Sábado à Noite (Saturday Night Live)*, à recente “febre” de dança em filmes como *Chicago* ou *HairSpray*, o cinema fez uma verdadeira revolução no modo de produzir, circular e consequentemente de se perceber essa produção, com possibilidades de se assistir a bailarinas dançando sob o ponto de vista do piso do salão de baile ou de assistir apenas a seus pés e pernas movendo-se (como fez o diretor Busby Berkeley já na década de 30), ou ainda, em coreografias todas embaralhadas pelos cortes e montagem. O tempo o espaço e o próprio corpo se fragmentam e se reconfiguram, em uma complexa mudança de percepção (p. 37, grifos meus).

O cinema, materialidade heteróclita e multifacetada, envolve diversas linguagens: textual, musical, imagética e, também, dançante. Ele dispõe, ainda, de múltiplos recursos de filmagem, de montagem e de edição dos filmes, revolucionando o modo de produzir e de circular sentidos, o que implica diferentes formas em que a dança e o corpo na/da/que dança chegam aos espectadores. Os filmes podem abordar a dança como tema central (filmes *de* dança), ou podem incluir cenas de dança ao longo da sua trama (filmes *com* dança).

Enquanto filmes de dança, os musicais hollywoodianos, utilizando recursos tecnológicos, até a década de 50, vão de encontro às criações de dança. Se a dança busca criar

a partir da realidade social em que se insere admitindo diversos corpos, os musicais exibem corpos ágeis, que tudo podem, num ambiente de sonho e fantasia. É possível subir pelas paredes, voar, ser visto de um ângulo que o teatro, por exemplo, não permitiria. A partir da década de 50, os musicais passam a apresentar roteiros realistas, que tangem à sociedade da época. Já nos anos 60, os musicais começam a desaparecer. Mas dança não desaparece do cinema, apenas não é mais o tema central das produções cinematográficas.

Voltando uma década, no filme de animação longa-metragem *Fantasia* (1940), produzido pela Walt Disney Pictures, encontramos mais do que a ideia de que qualquer corpo pode dançar. Sob a proposta de animar com imagens determinadas músicas, os desenhistas do estúdio colocam toda a sorte de coisas a dançar: cores, texturas, luzes; mares revoltos, vulcões rompendo em lavas, flocos de neve se transmutando em minúsculas bailarinas. Vemos desde pequenas fadas, comumente encontradas nas obras de balé do Rei Sol, dançando ao som de Tchaikovsky, até avestruzes, hipopótamos, elefantes e jacarés dançando com tutus e em sapatilhas de ponta embaladas por Ponchielli. O que observamos em *Fantasia* é de que forma os artistas do estúdio Walt Disney Pictures interpretam as músicas escolhidas para o filme através de imagens. Imagens que nem sempre correspondem a corpos humanos e, ainda assim, dançam.



Imagem 20: Frames extraídos do filme de animação Fantasia (1940), Walt Disney.

Retomando a história da dança, a década de 1940 é marcada pelo rompimento de alguns valores em relação ao corpo na/da/que dança, dentre eles de que qualquer corpo pode dançar, independentemente de treinamento anterior ou mesmo de um ideal estético. E isso pode ser observado no filme *Fantasia*, quando mais do que corpos humanos dançam. Ainda assim, existe uma forte relação com a música, não importando qual a constituição desses corpos na/da/que dançam, todos dançam em correspondência direta à música. “O Universo da Dança e o Universo da Música tem relações íntimas sentidas por todos, mas ninguém apreendeu até agora seu mecanismo, nem mostrou sua necessidade” (VALÉRY, 2012 [1938], p. 30).

Durante as entrevistas realizadas para a constituição do corpus deste trabalho, a correspondência direta entre música e dança se fez presente em alguns discursos. Antecipo alguns recortes discursivos:

RD1: *a minha relação com a dança é essa de festa, mais assim [...] eu tô toda hora no carro batucando, por exemplo... ã... ouvindo música... então **minha relação com a dança é essa... é escutando música, batucando, acompanhando com a mão, coisa assim... e em festa... que daí tem música** (um publicitário que diz que não sabe dançar).*

RD2: *a dança pra mim é algo que... que eu me deixaria levar assim... poderia ter a música ou não, mas se **não tem a música física provavelmente tem a música de sentir assim... do corpo e da mente...** então de certa forma existe alguma coisa de batida ou de música [...] mas acho que dança é aquela coisa assim de ouvir a música ou sentir alguma coisa e se deixar levar... o corpo se deixar levar... daí a pessoa tá dançando... [...] eu sempre fui muito musical ao ponto de que eu não saio de casa sem fone de ouvido... **as coisas se tornam melhores ouvindo música... então... eu caminho no ritmo da música... se eu tô ouvindo uma música rápida eu vou caminhar rápido, se eu tô ouvindo uma música devagar eu caminho devagar** [...] eu sempre ameí dançar, e... apesar de não saber dançar profissionalmente alguma coisa enfim... sempre fui assim... **se tocar a música que eu tô gostando de... ai... o corpo... sai assim pra fora assim... acaba se mexendo o pé... eu sempre fui muito inquieta então o pé sacode, a mão mexe junto e é uma coisa quase incontrolável assim, né?... e sem a música... sim, é possível... mas daí a música tá mentalmente... claro que eu sou capaz de dançar sem música... mas eu acho que com a música vai ficar melhor** (uma graduanda em artes visuais e artista visual que não vive sem música).*

E durante a pesquisa de imagens na Internet para ilustrar este trabalho em seu decorrer, encontrei a imagem que reproduzo em seguida:

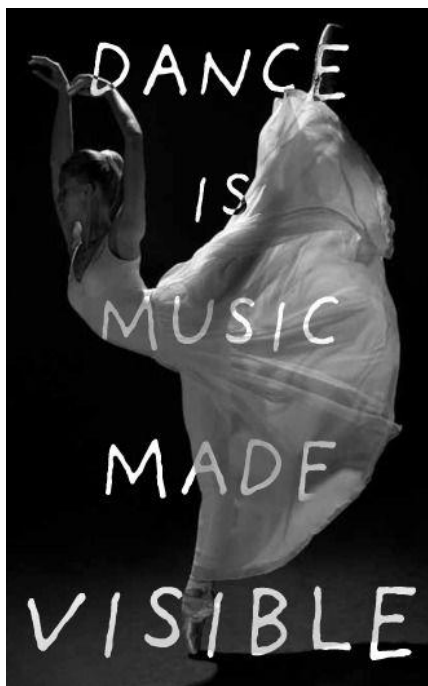


Imagem 21: A dança como possibilidade de visualização da música⁴⁴.

Tanto nos recortes discursivos quanto na imagem acima apresentados, a dança surge como manifestação corporal da música. O mesmo ocorre em *Fantasia*, ainda que os corpos pertençam a várias ordens, mas todos eles obedecem ao ritmo, em uma busca pela materialização da música pela imagem em movimento. A dança, assim, aparece domesticada pela música, ou melhor, pelo ritmo da música, pois o ritmo, enquanto vibração, pode ser percebido e acompanhado por aqueles que não tem acesso à música enquanto sonoridade, da mesma forma que a dança obedece um ritmo específico.

Daí em diante, não apenas os espectadores olham os corpos nas telas, mas os corpos representados em cena também olham os espectadores, levando-os a “explicar-[se] sobre os corpos que considera” (BAECQUE, 2011, p. 497). Corpos reais com gestos cotidianos que copiam a vida, ou, ao contrário disso, “corpos como reflexos, como metáforas, como lugares experimentais de representação” (*Ibidem*, p. 503). Do corpo ordinariamente humano ao corpo cibernético, robótico, cheio de poderes ou vazio da própria vida, o cinema contemporâneo expõe corpos mutantes, super-corpos e quase-corpos, instaurando sentidos.

Os recursos trazidos pelas mídias multiplicaram as lições de dança e os modos dessas lições operarem. Lições que não anunciam explicitamente o seu tom pedagógico, como os manuais faziam/fazem, passando a incluir outras estratégias para operar com discursos e

⁴⁴ Disponível em <https://www.pinterest.com/pin/211106301258471714/> Acesso em 23/02/2015.

práticas do corpo que dança na formação de sujeitos (TOMAZZONI, 2009, p. 97). A dança na televisão, outro instrumento da mídia, pode ser encontrada em programas de auditório, aberturas de telenovelas, desenhos infantis, competições, comerciais, filmes, videoclipes, noticiários e até mesmo em partidas de futebol e em outras modalidades esportivas (a *dancinha da vitória*).

Um exemplo de dança e de corpo na/da/que dança na mídia televisiva é o comercial do antisséptico bucal Listerine, veiculado em rede nacional na TV aberta brasileira em 2014. Nele, a imagem de uma bailarina clássica, de coque, tutu e sapatilhas de ponta, enxagua a boca com o antisséptico em um camarim, antecipando sua entrada em cena. Mas ao invés de subir ao palco, ela sobe num ringue de luta. Nesse momento, podemos observar a relação de paráfrase da imagem do comercial em relação à imagem antecipada pelo espectador. A formulação do comercial convoca outras imagens, outros dizeres. O já-visto, já-dito, já-ouvido pela referência sócio-histórica dos palcos, onde comumente as bailarinas dançam. Há um deslocamento da Formação Discursiva da Arte (a imagem da bailarina dançando em um palco de teatro) para a Formação Discursiva do Esporte (a imagem de um lutador em um ringue). Entretanto, alguns saberes da FD da Arte são mantidos: beleza, leveza, suavidade. Também a música remete à FD da Arte: ao som de uma música orquestrada, lembrando as músicas clássicas utilizadas nos balés, a bailarina investe contra o lutador, desferindo golpes a partir da movimentação da dança de técnica clássica. Enquanto isso, o narrador diz que “*quando você usa o novo Liserina Zero Menta-verde, você sente toda a sua suavidade... todo o seu frescor... mas não se deixe enganar: ele é suave sim, mas... igualmente imbatível [...]*”. A bailarina é suave, movimenta-se com suavidade e frescor, mas o espectador “não pode se deixar enganar”, pois, assim como o antisséptico, ela é imbatível a ponto de levar o lutador de boxe a nocaute com um *grand battement*⁴⁵.

⁴⁵ O *grand battement* é uma grande batida de perna, com extensão da perna e do pé e seu retorno à posição inicial.



Imagem 22: O corpo na/da/que dança na mídia: sequência de frames extraídos do comercial de Listerine, onde uma bailarina de técnica clássica leva um lutador de boxe a nocaute, TV aberta, 2014⁴⁶.

Os saberes da FD da Arte, em que a movimentação da bailarina significa beleza e suavidade, são metaforizados para a FD do Esporte, onde essa mesma movimentação significa diferentemente. Dessa forma, a beleza e a suavidade são disfarces da força que a bailarina tem, tornando-a imbatível, pois “o espectador não pode se deixar enganar” (nesse momento da narração, a bailarina golpeia o lutador), sendo associadas a um padrão, repetindo dizeres sobre a dança e sobre o corpo na/da/que dança ainda que deslocados.

Entretanto, esses dizeres sofrem um certo apagamento da história, produzindo um efeito de des-historicização no espectador, visto que o espaço onde a imagem aparece também significa. A materialidade significativa da imagem e sua exterioridade, no espaço da televisão, apontam para outros arquivos de dança, de corpos na/da/que dançam. Imagens arquivadas na memória da mídia televisiva, que, conforme define Orlandi (2012b), é uma memória metálica que lineariza os sentidos, pois, anulando o interdiscurso, ela *dá* os sentidos, não os constituindo, mas apenas os formulando. Ou seja, a memória metálica, por vezes, traz dizeres sobrepostos a dizeres, sem história, homogeneizando os sentidos.

Essa possível homogeneização se deve pelo processo produtivo da televisão em oposição ao processo criativo. De acordo com Orlandi (2012b),

no processo criativo, no que diz respeito à linguagem, há um investimento no mesmo que se desloca, desliza, trabalhando o diferente, a ruptura; no processo produtivo, ao contrário, não se trata de produzir a ruptura mas a quantidade, *a reiteração do mesmo produzindo a ilusão do diferente*, o variado. Pelo processo produtivo, o que temos é a variedade do mesmo em série. Não se sai do mesmo espaço dizível, se explora a sua variedade, as múltiplas formas de a-presentar-se (p. 179-180, grifos meus).

⁴⁶ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JEegBM_Fe4M Acesso em 12/03/2015.

Temos a ilusão do diferente. Entretanto, algumas vezes, assistimos ao mesmo. Diminuindo a memória, a televisão “a reduz a uma sucessão de fatos com sentidos (dados) quando, na realidade, o que se tem são fatos que reclamam sentidos” (*op. cit.*). É por esse reclame que a memória discursiva entra, contrapondo-se à história sem memória da televisão. “A [televisão] trabalha para que a memória não trabalhe” (*Ibidem*, p. 181). É pela entrada da memória discursiva em cena que podemos falar do deslocamento de uma FD a outra, do deslocamento de sentidos no comercial televisivo de Listerine, analisando a materialidade significativa do corpo na/da/que dança dentro da materialidade discursiva do próprio comercial, funcionando como espaço igualmente significativo que repete dizeres.

Esses dizeres também se repetem nos novos manuais de dança espalhados pela Internet, uma grande rede de arquivos online. Ao lado de sites especializados – como os de companhias de dança⁴⁷ e também os de divulgação de artigos, agenda e dicas sobre dança⁴⁸ – estão os blogs pessoais e os vídeos caseiros. Com a facilidade de criação de blogs, de vídeos através de câmeras caseiras e edição dos mesmos em softwares que podem ser baixados gratuitamente da própria Internet, qualquer um que tenha acesso a algumas ferramentas pode fazer circular sentidos sobre dança pelo compartilhamento de informações.

⁴⁷ Em Porto Alegre, por exemplo podemos citar o site do GEDA Cia de Dança Contemporânea e do Terpsí Teatro de Dança.

⁴⁸ Exemplos desse tipo de site são iDança e o Conexão Dança. Em Porto Alegre, temos o site do Centro de Dança, onde encontramos divulgação de eventos e espetáculos de dança.

Breve descrição do *grand battement*

Ilustrações do *grand battement*

Como executar o *grand battement*

Vídeo do YouTube ensinando o *grand battement*

Passos de Ballet - Grand Battement

Grand battement: ["grande batida"]. Uma perna controlada elevando a perna o mais alto possível, mantendo o resto do corpo alinhado.

O grand battement é uma grande batida de perna.

Você deve atirar a perna como num jeté, porém com altura maior.

Podê ser feito devant, a la second, derrière ou en cloche.

Algumas considerações:

- A dinâmica com que você deve atirar a perna deve ser observada. Chutará a perna e ela não pode despencar na hora de fechar.
- Assim como em outro battements o quadril não deve se mexer, o passo deve acontecer no alinhamento correto, mantendo em de fora e encaixado
- Manter a postura e as costas firmes
- Cuidê das costas ao fazê-lo derrière
- Não jogue a perna mais alto do que consegue sem ficar torta
- Não dobre o joelho da perna de baixo, a não ser que esteja trabalhando o fondue

O QUE VOCÊ PROCURA?

Argelle Almeida

EM DEDANS
VICIADA EM CONTAR ATÉ 8
APRECIADORA DE COQUES IMPECÁVEIS
AMA SAPATILHAS DE MEIA PONTA
VELHAS E COLLANTS NOVOS
CRIATIVA
PUBLICITÁRIA
FORMADA EM BALLET CLÁSSICO PELA
EME SP
APAIXONADA POR SAPATEADO
TIA DO BALLET

ballet adulto

ballet infantil

ballet e saúde

dicas

- ENTREVISTAS EXCLUSIVAS
- ONDE APRENDER
- VOCÊ NO MUNDO BAILARINÍSTICO

DIRETO DO INSTAGRAM
@MundoBailarinístico

0:00 / 0:14

Recomendado pelo Google

Imagem 23: O corpo na/da/que dança na mídia – Novo manual de dança: site, no formato blog, ensinando o grand battement⁴⁹.

⁴⁹ Disponível em <http://www.mundobailarinistico.com.br/2014/08/passos-de-ballet-grand-battement.html> Acesso em 29/01/2015.

O site da imagem anterior (*Imagem 23*), Mundo Bailarinístico⁵⁰, foi encontrado por acaso, quando, no campo da ferramenta de busca Google, digitei *grand battement* para ver o que apareceria na Internet. Assim como outros sites e blogs, Mundo Bailarinístico contém informações sobre dança no formato de lições. Na imagem que apresento (*Imagem 23*), podemos observar lições sobre um passo específico do balé: uma breve descrição, uma ilustração, um passo-a-passo de como executar e um vídeo extraído de outro lugar da Internet, o YouTube, mostrando como executar. Ao escolher o que descrever, com que imagem ilustrar, quais movimentos fazer no passo-a-passo e qual vídeo utilizar como exemplo, o sujeito que elabora o site está interpretando a partir de um lugar social e da inserção em determinada formação discursiva. A descrição poderia ser outra, mais extensa e detalhada, por exemplo; a imagem de ilustração poderia ser outra, visto que foi selecionada dentre uma série de outras imagens; a forma de expor o passo-a-passo poderia ser outra; e também o vídeo poderia ser outro, já que, ao digitarmos *grand battement* no YouTube, local de onde o vídeo foi extraído, encontramos “aproximadamente 19.300 resultados⁵¹. Assim, o *grand battement* é interpretado por outras interpretações disponíveis na rede. “Não há espaço para a interpretação, há uma trama enredada que impede o acesso à profundidade da rede de filiações (historicidade) justamente porque a simula, porém na horizontalidade” (ORLANDI, 2012b, p. 182).

Mas a midiatização da dança não se restringe ao cinema, à televisão e à Internet. Entre o caderno de cultura e a coluna social, a dança aparece em jornais. Também aparece em revistas de ginástica, como uma opção de exercício para obter/manter a boa forma e a boa saúde. Aparece, ainda, no verso do folder distribuído durante a cerimônia de premiação do Prêmio Açorianos de Teatro e Tibicuera de Teatro Infantil, em Porto Alegre/RS, em dezembro de 2012 (*Imagem 24*). Nele, uma bailarina clássica em *arabesque*⁵² tem o apoio de duas grandes mãos para a execução do passo exibido na propaganda da Caixa Econômica Federal.

⁵⁰ Disponível em <http://www.mundobailarinistico.com.br/> Acesso em 20/01/2015.

⁵¹ Disponível em https://www.youtube.com/results?search_query=grand+battement Acesso em 02/02/2015.

⁵² O arabesque pode ser definido pela relação entre a posição dos braços com a posição das pernas, de forma que há diferentes arabesques. Entretanto, independentemente do tipo, ele indica a posição na qual o bailarino encontra-se apoiado em uma das pernas, enquanto a outra é estendida atrás do corpo.

*Onde tem cultura brasileira,
tem as mãos da CAIXA.*

O Brasil tem dança, ginga e magia. E a CAIXA, o banco brasileiro que mais investe recursos próprios em cultura, apoia, incentiva, patrocina e abre o espaço que os artistas brasileiros precisam para mostrar a beleza dos seus movimentos. **Só em 2012, são quase R\$ 50 milhões em investimentos na produção artística e cultural brasileira.**



CAIXA
A vida pede mais que um banco
caixa.gov.br/caixacultural

Imagem 24: O corpo na/da/que dança na mídia – Verso do folder distribuído durante a cerimônia de premiação do Prêmio Açorianos e Tibicuera de Teatro, Porto Alegre/RS, dezembro/2012.

A partir das materialidades imagética e textual, a Caixa Econômica Federal se propõe a apoiar a cultura brasileira, pois “onde tem *cultura brasileira*, tem as mãos da Caixa” (Folder do Prêmio Açorianos de Teatro e Tibicuera de Teatro Infantil, 2012, sem página, grifos meus). É interessante atentarmos para a proporção entre a bailarina de técnica clássica aparece como a materialização da cultura brasileira, e as imensas mãos que a apoiam, que lhe dão suporte, as mãos que, por sua vez, materializam a Caixa enquanto “o banco brasileiro que mais investe recursos próprios em *cultura*”, apoiando, incentivando, patrocinando e abrindo “o espaço que os artistas brasileiros precisam para mostrar *a beleza de seus movimentos*” (*idem*, grifos meus). Assim, podemos nos perguntar qual o entendimento de cultura para a Caixa, com destaque para a adjetivação “brasileira”, bem como qual o entendimento de dança, já que a cultura “brasileira” aparece materializada por uma bailarina de técnica clássica. “O Brasil tem dança, ginga e magia” (*idem*). A bailarina que aparece representando essa dança, até chegar a esse perfil que percorre o imaginário comum (cabelos presos em coque, tutu curto e sapatilhas de ponta), sofreu uma série de modificações ao longo do tempo⁵³. Existe toda uma história da dança que foi apagada e que não é acessada. Além disso, no Brasil, a dança clássica ainda é símbolo de status e divisão de classe, pois é uma modalidade de dança ofertada, na maioria dos casos, em escolas particulares mediante pagamento de mensalidade, o que, por vezes, configura a dança de técnica clássica com uma dança elitista. Entretanto, alguns projetos sociais incluem a dança de técnica clássica em suas atividades, permitindo que aqueles que não teriam acesso a ela devido ao alto custo das mensalidades possam desfrutar dessa modalidade de dança⁵⁴. Mais uma vez, a mídia surge apagando alguns sentidos e sugerindo uma única interpretação.

Ao espetacularizar e glamourizar a dança e o corpo na/da/que dança, a mídia espetaculariza também os efeitos de sentido acerca de ambos, instaurando, segundo Gregolin (2000), “novos regimes de discursividades” (p. 177). Para a autora,

⁵³ O balé como o conhecemos hoje, de bailarinas vestindo tutus curtos e dançando sobre pontas, data do século XIX. O balé surge na corte francesa, dançado com longas e pesadas vestes e com sapatos de salto, e na França mesmo sofre diversas modificações ao longo do tempo. Desloca-se espacialmente, chegando à Rússia, onde será academizado, ganhando um formato muito próximo ao ensinado e praticado contemporaneamente como técnica clássica. O tutu é uma parte do vestuário das bailarinas. Quando surge, ele é uma saia de várias camadas que chega aos tornozelos das bailarinas, mostrando apenas os movimentos dos pés. Apenas no século XIX, com o balé italiano, que o tutu transforma-se em uma saia curta, como o conhecemos hoje (tutu panqueca). É também na primeira metade do século XIX, por volta de 1820, que a sapatilha de ponta será introduzida no balé.

⁵⁴ Dentre estes projetos sociais, cito apenas dois exemplos, dentre outros tantos que existem no Brasil: i) em Porto Alegre/RS, temos a Escola Preparatória de Dança, da Secretaria Municipal de Educação (SMED), implantado na periferia porto-alegrense em 2014; e ii) o Projeto Ballet Paraisópolis, idealizado e coordenado pela bailarina Mônica Tarragó, em Paraisópolis/SP. Nenhum deles possui financiamento da Caixa Econômica Federal.

certos discursos que circulam na mídia contemporânea produzem uma rede simbólica que forja *identidades* a partir de uma “estética de si” (FOUCAULT, 1994;1995). São práticas discursivas que constituem verdadeiros dispositivos identitários e produzem subjetividades como singularidades *históricas* a partir do agenciamento de trajetos e redes de memórias (p. 178, grifos da autora).

A dança midiaticizada, conforme Tomazzoni (2009), “passa a apresentar, possibilitar e valorizar certos tipos de dança, com características específicas” (p. 152). A partir disso, pensando quais danças ganham visibilidade em um determinado momento histórico e de que forma elas são apresentadas, ocupando o espaço midiático, o autor questionará se as danças são dançadas livremente ou com movimentos militarmente executados com precisão; e se a música empregada vai de encontro ao ou ao encontro do que se espera frente ao estilo de dança apresentado; quais corpos entram em cena: existe um padrão, uma predominância estética? são brancos, negros, magros, gordos, fortes, frágeis, siliconados? o que eles vestem? qual é o corte de cabelo? tem piercings, tatuagens? que corpos são esses que são apresentados ao público pelas mídias e como eles são apresentados? E ainda: uma mesma dança executada por corpos diferentes é ressignificada? Dessa forma, o autor identifica 10 lições de dança que se retroalimentam e se contradizem, sendo elas: 1) *Há uma dança sob medida para você* – existem inúmeras ofertas de dança na mídia, das mais simples às mais elaboradas, das mais populares às mais elitistas, e todos podem encontrar uma forma de dançar; 2) *Todo mundo deve entrar na dança* – democratização da dança para que mais sujeitos, quaisquer que sejam seus corpos, possam aderir a ela, de forma que a dança não se restrinja ao artístico; 3) *Você pode dançar a toda hora e em qualquer lugar* – assim como danças e corpos diferentes aparecem na cena midiática convocando a todos a entrar na dança, diferentes também são os espaços e os tempos onde essas danças acontecem; 4) *É preciso (re)mexer muito, sem parar* – a dança deve ser contínua, sendo preciso movimentar muito o corpo e por muito tempo; 5) *Dançando, o corpo não mente* – através da dança o corpo confessa seus desejos, seus anseios; 6) *A dança seduz* – a dança provoca tanto desejos no corpo quanto desejos pelo corpo, ligando-a ao poder de sedução, de conquista, de erotização do corpo; 7) *A dança é festa* – ela está vinculada à diversão, celebração e alegria; 8) *Quer dançar? A mídia vai te ensinar* – além de ensinar que se deve dançar, a mídia ensina como dançar, educando os corpos através de modos específicos; 9) *A dança faz da vida um permanente espetáculo* – a mídia cria uma estética para a dança, estética de espetacularização que se estende à vida, valorizando a performance e a encenação; 10) *Com a dança você vai “se dar bem”!* – potencializando as lições anteriores, a mídia vincula a dança ao êxito pessoal, financeiro e/ou social, relacionando-a a sucesso, dinheiro e fama.

Ao olharmos para a produção da mídia em um determinado momento histórico, podemos visualizar certas regularidades, tal como identificou Tomazzoni (2009) através das 10 lições de dança na pós-modernidade como (des)governo dos corpos que dançam. Lições que indicam tanto a formação de alunos que conhecem a dança e que sabem dançar quanto alunos que não conhecem a dança e não sabem dançar, mas que querem dançar, pois todos podem. “O investimento nos corpos que dançam (ou que podem e devem vir a dançar) estabelece modos de subjetivação complexos, sutis, sedutores” (*op. cit.*, p. 249). A mídia, enquanto espaço investido de sentidos, faz parte dos processos de significação e as imagens corporais de corpos na/da/que dançam dão acesso aos sentidos, configurando, assim, novas formas de subjetivação. Porém, esses sentidos que circulam na mídia, transitando entre o autoritário, o polêmico e o lúdico, mais se repetem do que rompem, ainda que instaurem a ilusão do novo.

- x -

No início do capítulo, toquei na questão da descentralização dos dizeres sobre a dança e sobre o corpo que dança. Entretanto, ainda que esses dizeres possam ser encontrados nas mais diversas materialidades, produzidos pelos mais diversos sujeitos, o ato de dançar passa por uma autorização. Uma autorização da ciência ou da mídia. Uma autorização do outro, mesmo que sob a ilusão de uma auto-autorização.

RD3: quando eu era criança eu queria fazer dança [...] eu tentei fazer balé quando bem pequena e não fechou com os horários [...] e aí com quatorze anos eu consegui aí então eu fui fazer aula de dança [...] tenho uma formação em teatro da universidade que eu fiz e de dança sempre fiz artisticamente e também... ã... formação assim em escolas (uma professora acadêmica).

Ou seja, mesmo que em um momento posterior da entrevista a professora acadêmica fale que dança há 50 anos (sua idade atual), ela marcou em seu dizer as aulas de dança, determinando a autorização.

3. TODA SALA TEM ESPELHO?

Chinolope vendia jornais e engraxava sapatos em Havana. Para deixar de ser pobre, foi-se embora para Nova York.

Lá, alguém deu de presente a ele uma máquina de fotografia. Chinolope nunca tinha segurado uma câmera nas mãos, mas disseram a ele que era fácil:

– Você olha por aqui e aperta ali.

E ele começou a andar pelas ruas. Tinha andado pouco quando escutou tiros e se meteu num barbeiro e levantou a câmera e olhou por aqui e apertou ali.

Na barbearia tinham baleado o gângster Joe Anastasia, que estava fazendo a barba, e aquela foi a primeira foto da vida profissional de Chinolope.

Pagaram uma fortuna por ela. A foto era uma façanha. Chinolope tinha conseguido fotografar a morte. A morte estava ali: não no morto, nem no matador. A morte estava na cara do barbeiro que a viu.

Eduardo Galeano

Assim como no conto de Galeano, em que a morte não estava nem no morto, nem no matador, mas “na cara do barbeiro que a viu”, onde está o corpo na/da/que dança para aqueles que são questionados sobre *qual é o corpo na/da/que dança* no momento da entrevista, momento em que não há nenhum corpo presente, dançando?

Entendendo tanto a imagem quanto a palavra enquanto formas discursivas, para Veloso (2012),

as palavras criam imagens e estas adquirem consistência simbólica justamente quando evocadas pelas palavras. Há pois, uma relação de interdependência entre as duas formas discursivas. [...] Numa relação dialética, fundam novas realidades mentais e psíquicas sem que seja possível determinar quais delas, se palavras ou se imagens, foram as primeiras na fundação desse processo mental e no estabelecimento de sua continuidade (p. 44).

Com isso, podemos pensar que as palavras, no momento da entrevista, suscitam imagens que, por sua vez, suscitam palavras.

Neste capítulo, questões sobre o olhar, sobre a imagem, incluindo a imagem do corpo, e sobre a memória discursiva da imagem serão abordadas na tentativa de entender por que os entrevistados fornecem, em palavras, certas respostas em relação ao corpo na/da/que dança e não outras. Também serão apresentados os conceitos de formação social, ideológica, imaginária e discursiva, que tangem ao dispositivo teórico na Análise do Discurso e que nos permitem não apenas entender porque estas e não aquelas respostas são produzidas frente ao questionamento, mas o funcionamento do discurso para que se chegue a elas.

3.1 O olhar

Será possível falar sobre o corpo, sobre o corpo na/da/que dança, sem falar sobre o olhar? Como bem observa Courtine (2013), falar da história do corpo é falar da história do olhar, pois, para o autor, “toda história do corpo [...] parece reclamar uma teorização dos olhares que o perscrutem, contemplem e assujeitem” (COURTINE *apud*⁵⁵ MILANEZ, 2013, p. 39). O olhar olha. O corpo na/da/que dança é olhado. O olhar que olha o corpo – o corpo em situação de dança – nunca é neutro: ele é constituído enquanto é discursivizado por sujeitos que ocupam determinados lugares sociais em dadas condições de produção. Ao dizerem do corpo, da dança e do corpo na/da/que dança, esses sujeitos estão dizendo a partir de sua inserção em formações discursivas que compõem as formações ideológicas. Seus olhares e seus dizeres são ideológicos, inscritos em matrizes de sentido que nomeiam, que adjetivam, que predicam, que interpretam.

Ainda que eu busque trabalhar com o corpo enquanto materialidade discursiva, ou seja, um corpo que não é físico, fisiológico, biológico é sobre essa matéria orgânica que o olhar pousa, repousa e ali se demora, ou passa quase sem ver, para, então, constituir sentidos. É a partir do que é dito, ouvido e, neste caso, sobretudo, olhado, que os discursos se constituem. Seria correto afirmar que, antes de tudo, é uma *imagem do corpo* que acessamos para então acessar o corpo e só então poderemos constituir o *corpo discursivo*?

⁵⁵ Jean-Jacques Courtine em entrevista a Nilton Milanez.

3.1.1 A imagem do corpo

A imagem corporal pode ser definida como a representação mental da identidade corporal, a qual se estrutura e é influenciada por aspectos fisiológicos, psicológicos, sociais, culturais e ideológicos.

Desenvolvendo a hipótese de que a importância da imagem na tradição cultural ocidental liga-se ao fato de ela ser o lugar do pensamento do corpo, para Schaeffer (2008), “temos o hábito de dizer que a cultura ocidental é uma cultura da imagem, entendendo que nossa relação conosco e com o real é profundamente moldada por esquemas, estereótipos e ideais que são encarnados em imagens” (p. 127), de forma que “a questão da imagem e a do corpo estão intimamente ligadas” (*idem*). O autor, então, desenvolve a hipótese de que a conjunção entre imagem e ideia de corpo não é universal, mas um traço histórico da civilização cristã, apontando três fontes da relação corpo/imagem: o dualismo, o criacionismo monoteísta e o pensamento da encarnação.

A tradição cristã, dando continuidade à antiguidade, carrega o dualismo ontológico platônico que divide o homem em corpo e alma, tendo a beleza corporal como um de seus aspectos. O criacionismo monoteísta situa o corpo no ato criador de Deus, que fez o homem à sua imagem e semelhança, ou seja, a imagem corporal da tradição cristã coloca o homem como imagem de Deus. No entanto, é uma imagem dessemelhante, já que, pelo pecado original, o homem se afasta da imagem de seu criador, não sendo possível representá-lo. Já pela doutrina da encarnação, surge a possibilidade de se pensar a conjunção entre corpo e alma, pois ela “permite compreender que, apesar do caráter irrepresentável de Deus, possa existir uma circulação entre Ele e o homem” (p. 128) a partir do momento que Deus encarna em Cristo, momento que proporciona a humanização de Deus. Pela combinação do dualismo, do criacionismo e do pensamento da encarnação, pensa-se a imagem corporal, ainda hoje, em relação a um modelo, pois ela rege as representações corporais. Assim, o corpo é, ao mesmo tempo, “uma imagem do modelo [...] e sua impressão, seu vestígio (já que é criado, produzido por ele)” (p. 129). Todavia, o modelo não pode ser representado devido à dessemelhança já estabelecida, de modo que se faz necessária uma interface entre o modelo e a imagem do corpo. Desse modo, “a fabricação social do corpo consistirá em levar o homem a imitar a imagem [...] e, conseqüentemente, a se aproximar da perfeição do modelo” (*idem*).

Partindo da exposição do pensamento de Schaeffer, podemos pensar, pelo viés discursivo, essa “fabricação social do corpo” que leva o homem a “imitar uma imagem” que ele nunca viu (a imagem de Deus), mas que ele sabe do que se trata⁵⁶, em busca de sua própria unidade. Fabricação que se deve pela inserção do sujeito em determinadas formações ideológicas, sociais, culturais, imaginárias e discursivas, as quais serão discutidas adiante.

Estudando a imagem corporal pelo viés impressionável da vida psíquica, numa tentativa de aproximar neurologia, filosofia e psicanálise, Paul Schilder (1999 [1935]), pensa aspectos mentais, sociais, afetivos em relação à noção de imagem corporal. O autor dirá que

entende-se por imagem do corpo humano a figuração de nosso corpo formada em nossa mente, ou seja, o modo pelo qual o corpo se apresenta para nós. Há sensações que nos são dadas. Vemos partes da superfície do nosso corpo. [...] Além disso, existe a experiência imediata de uma unidade do corpo. Esta unidade é percebida, porém, é mais do que uma percepção. Nós a chamamos de esquema de nosso corpo, esquema corporal [...], imagem tridimensional que todos têm de si mesmos. Podemos chamá-la de imagem corporal. Esse termo indica que não estamos tratando de uma mera sensação ou imaginação. Existe uma apercepção do corpo. Indica também que, embora nos tenha chegado através dos sentidos, não se trata de uma mera percepção. Existem figurações e representações mentais envolvidas, mas não é uma mera representação (p. 7).

Para Schilder, a imagem do corpo nos chega por sensações e por impressões tanto visuais quanto táteis. Vemos nosso próprio corpo, fragmentado – uma mão, um braço, as duas pernas –, ou sob a ilusão da unidade – o corpo como um todo. Mas o que vemos é a superfície desse corpo. Também temos sensações táteis, térmicas, de dor. E ainda impressões musculares e viscerais. Ou seja, no desenvolvimento da imagem corporal estão envolvidas tanto as impressões táteis, térmicas e dolorosas quanto àquelas musculares e viscerais.

Conforme o autor, as impressões são, ao mesmo tempo, expressões, que carregam em si impulsos eferentes⁵⁷, os quais não podem ser dissociados dos impulsos aferentes⁵⁸. Logo, expressão e impressão formam uma unidade de percepções. As coisas só existem por ações.

⁵⁶ Conforme Pêcheux (2009 [1975]) “é a ideologia que, através do “hábito” e do “uso”, está designando, ao mesmo tempo, o que é e o que deve ser [...]. É a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem [...]” (p. 146, grifos do autor).

⁵⁷ Impulsos eferentes (ou motores) são impulsos nervosos que partem do sistema nervoso central para a periferia, ou seja, para um órgão efector (músculo ou glândula). Por exemplo: contração muscular, mastigação, contração da pupila, sudorese.

⁵⁸ Impulsos aferentes (ou sensoriais) são impulsos nervosos que partem da periferia para o sistema nervoso central. Por exemplo: odor, sabor, dor, temperatura periférica.

Damos forma ao nosso corpo pelas ações. E as ações também fazem parte da experiência visual: “como a experiência visual tem imensa participação em nossa relação com o mundo, também possui papel preponderante na formação da imagem corporal. Mas a experiência visual também é vivenciada através da ação. Através de ações e determinações, damos a forma final a nosso eu corporal” (p. 116). Schilder, então, define a imagem corporal como uma unidade em constante autoconstrução e autodestruição que se dá ao longo do desenvolvimento do indivíduo pelas relações deste consigo mesmo e com o meio. Ou seja, o indivíduo reage corporalmente, num processo consciente e inconsciente, às experiências e às memórias sociais e culturais, às sensações e às impressões internas e externas, às crenças e aos valores, às imagens corporais dos outros, e mesmo às intenções, aspirações e tendências. Desse modo, a imagem corporal é uma representação mental que o indivíduo faz de si mesmo a partir de si mesmo e do que o cerca.

Schilder, ainda no início do seu estudo, se questiona sobre as relações entre os pontos apresentados anteriormente, sobre o que sabemos do interior e do exterior do corpo, e diz “que pode ser que exista em nossa imagem corporal mais do que aquilo que sabemos conscientemente” (p. 10).

Pela perspectiva da AD, eu responderia a Schilder que sim. Que existe mais do que vemos/conhecemos/sabemos do corpo, interna e externamente, psíquica e fisicamente. Também diria a Schaeffer que, na busca da representação da imagem corporal, existe o trabalho da memória. Retomando a questão anterior, mas já a desdobrando, se é uma *imagem do corpo* que acessamos para então acessar o corpo e só então podermos constituir o *corpo discursivo*, o que traz consigo essa imagem além do empírico, além do que é visto pelo olhar?

Posta essa questão, passo a me colocar algumas outras: Olhar para o corpo empírico implica quais constituições do corpo discursivo? O olhar carrega em si, traz consigo, uma memória discursiva? Ou o olhar que recai sobre o corpo trata de um olhar sobre uma imagem e, assim, estamos tratando de uma memória discursiva da imagem? Nesse caso, então, mais especificamente, estamos tratando [da memória discursiva da] da imagem do corpo?

3.1.2 A memória discursiva da imagem

No texto “Papel da memória” (2010a [1983]), Pêcheux alude à função da imagem devido a sua “eficácia simbólica” (p. 51), já que

o dispositivo complexo da memória poderia [...] colocar em jogo [...] uma passagem do *visível* ao *nomeado*, na qual a imagem seria um operador da memória social, comportando nela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar (*idem*, grifos do autor).

Apesar de relacionar imagem e memória, Pêcheux não trabalha essa relação, não articulando a imagem em relação ao discurso. Entretanto, para que a imagem signifique na perspectiva da AD, ela precisa fazer parte de uma rede de memória. A memória do dizer, conforme Indursky (2011), aciona sentidos para que o não-verbal signifique, como qualquer outro discurso. “E como qualquer outra matéria significante, é uma das possíveis materialidades do ideológico” (p. 197).

Partindo da crítica à semiologia da imagem trabalhada por Roland Barthes, que aproxima a imagem do signo linguístico, mas que comporta o impasse de que as imagens não estabelecem nem obedecem relações a um modelo de língua, bem como das pesquisas feitas sobre memória discursiva⁵⁹ quando integrante do grupo de pesquisadores de Pêcheux, Courtine (2013) formulará e trabalhará com a noção de *intericonicidade*⁶⁰, refletindo sobre a memória das imagens. Nas palavras do autor,

a ideia de memória discursiva implica que não existem discursos que não sejam interpretáveis sem referência a uma tal memória, que existe um “sempre já” do discurso, segundo a fórmula que nós empregamos para designar o interdiscurso. Eu diria a mesma coisa da imagem: toda imagem se inscreve em uma cultura visual e essa cultura visual supõe a existência para o indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Existe um “sempre já” da imagem. Esta memória das imagens pode ser uma memória das imagens externas, percebidas, mas pode ser igualmente a memória das imagens internas, sugeridas, “despertadas” pela percepção exterior de uma imagem (p. 43).

⁵⁹ Para Courtine (1981), “a noção de memória discursiva concerne à existência histórica do enunciado no interior de práticas discursivas” (p. 52).

⁶⁰ Courtine busca destacar o caráter discursivo da iconicidade a partir do conceito de intericonicidade.

Ao dizer que existe um “sempre já” da imagem, Courtine está dizendo que a imagem *é como* o discurso. É como o discurso porque, assim como o discurso, existe algo que funciona antes em outro lugar, existe sempre uma imagem anterior à imagem. Ou seja, a *intericonicidade* se fundamenta sobre a possibilidade de sempre existirem imagens sob as imagens, havendo, sob as imagens uma rede estratificada de imagens interiores e anteriores que são constantemente retomadas e transformadas.

Refletindo acerca do trabalho de Hans Belting (*Por uma antropologia das imagens*), Courtine aponta ainda o corpo como questão central da discussão, já que toda imagem deve ser analisada a partir de uma mídia, de um suporte material que lhe é próprio, mas igualmente a partir de um corpo que olha (COURTINE, 2013, p. 43-44).

Pensando a memória discursiva das imagens, Courtine coloca em relação imagens internas e externas ao sujeito, imagens vistas e outras imaginadas, imagens esquecidas e lembradas. E a forma de articular umas imagens com outras se dá pela memória: “da mesma forma que existe o “sempre já” do discurso, *existe o sempre já da imagem* (*op. cit.*, p. 156, grifos do autor). Porque existem imagens anteriores e interiores às imagens, pela escolha dos temas, pela forma como são apresentadas, pelo que repetem, pelo que rompem.

O campo da fala pública está atravessado, saturado por imagens nas quais percebemos, ao mesmo tempo, a força de seu impacto e a instantaneidade de sua obsolescência. É crucial compreender como elas significam, como uma memória das imagens as atravessa e as organiza, ou seja, uma intericonicidade que lhes atribui sentidos reconhecidos e partilhados pelos sujeitos políticos que vivem na sociedade, no interior da cultura visual (COURTINE, 2008, p. 17).

Uma imagem, então, faz sentido porque se filia à memória discursiva. Quando essa imagem apresenta corpos em situação de dança, sejam imagens estáticas ou em movimento, temos a representação do corpo na/da/que dança, sendo preciso pensar as especificidades da imagem, do corpo e da dança, pois o modo que a imagem apresenta esse corpo em situação de dança intervém na constituição dos sentidos sobre quais são os corpos na/da/que dançam.

3.1.3 O já-lá da imagem do corpo na/da/que dança

Para Ferreira e Orlandi (2001), “o sentido da dança se materializa na forma de imagens” (p. 91). Portanto, trago a dança para a discussão da imagem do corpo. Agora, a imagem do corpo na/da/que dança. Olhar para essa imagem do corpo na/da/que dança é interpretá-la. Interpretação que se dá pelo visual, pelo olho, pressupondo “a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos” (SOUZA, 2011, p. 388).

Em 2013 estreou em Porto Alegre/RS o espetáculo *Polaróides Made in Dance*, da Cia Espaço em Branco, com direção de Lisandro Bellotto. O espetáculo, composto por dança, teatro e performance, investia em relatos pessoais dos três artistas que compunham as cenas e em ações que revelavam os conflitos do homem em sociedade. “O indivíduo e seu espaço, histórias pessoais versus histórias coletivas, onde o dentro e o fora se misturam na dança da vida que se configura com um espaço repleto de humanidades” (folder de divulgação do espetáculo, sem indicação de página). Para conceber o espetáculo, os artistas trabalharam, ora individualmente, ora coletivamente, com a ideia de memória, “memórias reveladas compostas de instantâneos de vida, onde cada pedaço de lembrança articula um mosaico de relatos verídicos misturados com ficção” (*idem*), tendo como ponto de partida para a pesquisa a noção de fotografia polaróide, um tipo de fotografia que é revelada instantaneamente.

Trabalhar com fotografia é trabalhar com imagem e, como colocado, a imagem enquanto discurso tem memória discursiva. Assim, estamos reafirmando a memória, a memória que selecionamos – como a lembrança, como a “memória revelada” –, e a que já está lá – a memória discursiva das imagens de que trata Courtine. Uma memória que talvez, no momento da composição do espetáculo, não tenha sido percebida pelos artistas, pois é como se os dizeres sobre suas criações fossem originalmente deles, partissem deles, não estivessem antes em algum lugar, como já-ditos. Isso se deve à “ilusão discursiva do sujeito”, ilusão de que os sentidos nascem no momento em que são produzidos. Pêcheux (2009 [1975]) identifica no discurso dois tipos diferentes de esquecimentos: o esquecimento nº 1, da ordem do inconsciente, e o esquecimento nº 2, da ordem da enunciação.

O esquecimento nº 2 – enunciativo – cria a ilusão referencial de que, ao falar, existe uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo, de forma que ao dizer algo, aquilo só pode ser dito daquela maneira e não de outra, aquilo só poderia ser dito assim. Isso se deve pelo fato do sujeito “selecionar” “*um enunciado, forma ou sequência, e não outro*” (PÊCHEUX,

2009 [1975], p. 161, grifos do autor). No entanto, ao falar, muitas vezes, o sujeito recorre à paráfrase, retornando ao enunciado em busca de dizê-lo de outra maneira, pois ele “*está no campo daquilo que poderia reformulá-lo na formação discursiva considerada*” (*idem*), o que faz desse esquecimento um esquecimento pré-consciente/consciente, já que é de forma consciente que o sujeito o retoma e o reformula.

Já o esquecimento nº 1 – inconsciente – diz respeito à interpelação ideológica e ao modo como o sujeito é afetado pela ideologia. É por este esquecimento que o sujeito tem a ilusão de ser a origem do que diz. Para que haja sentido, é preciso que o dizer se filie a uma formação discursiva, de forma que esse esquecimento também tange à formação discursiva, que, por sua vez, faz parte de uma formação ideológica.

Para que os discursos funcionem, é preciso que haja esquecimento. Os sujeitos esquecem o que já foi dito, ouvido, visto, para que, ao dizerem, ouvirem, verem, se constituam em sujeitos enquanto constituem sentidos, como se os sentidos se originassem neles, já que “o efeito da forma-sujeito do discurso é, pois, sobretudo, o de mascarar o objeto daquilo que chamamos esquecimento nº 1, pelo viés do funcionamento do esquecimento nº 2” (*op. cit.*, p. 165).

Quando assisti ao espetáculo *Polaróides Made in Dance* pela primeira vez, no ano de sua estreia, em 2013, uma determinada cena não me chamou em nada a atenção. Assisti pela segunda vez, já em 2014, e... nada. Na terceira vez, uma semana após ter assistido pela segunda vez, aquela mesma cena bateu como os cinco dedos na minha cara. Um tapa esplêndido que me fez abrir os olhos. Os três artistas, ao som da música “Paparazzi”, da cantora Lady Gaga, montavam poses onde dois deles manipulavam o corpo do terceiro, se posicionando em uma formação torcida, retorcida, desconfortável para aquele que era manipulado, por vezes, agressiva. Logo em seguida, os três artistas caíam no chão, permanecendo algum tempo em repouso, sem movimentação alguma, para que a formação se refizesse com outro corpo sendo manipulado. Outras manipulações, torções, retorções, agressões. Uma exibição de violência feita com extrema beleza. Eles ofereciam ao público, ali, na sala de teatro, num espetáculo de dança, embalados por uma música pop dançante que trata de superexposição, a contemplação do que vemos todos os dias, mas que nem sempre olhamos.



Imagem 25: Sequência de imagens *Polaróides Made in Dance*, ensaio/2013. O olhar sobre o corpo na/da/que dança: corpos em repouso e em manipulação. Fonte: arquivo pessoal do diretor. Foto: Bruno Gualarte Barreto.

Ao olhar para a imagem dos três corpos em cena, eu interpretava as imagens que eles formavam. E o resultado dessa interpretação, imagens cênicas oferecidas aos espectadores pelas imagens corporais dos artistas, conforme Souza (2011), “é a produção de outras imagens [...], produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não verbal” (p. 388). Inerente à dança. Inerente à imagem. Ainda segundo a autora, “o caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outros aspectos, a sua recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem, produz-se outra imagem [...], sucessivamente e de forma plenamente infinita” (*idem*).

Assim, recortando as torções que uns corpos no palco aplicavam uns aos outros e o abandono de todos após as torções, imóveis, minha memória começou a funcionar a partir do impacto que a cena me causava, me levando a mobilizar a memória discursiva, recortando do interdiscurso outras imagens. Anterior e interiormente às imagens de *Polaróides Made in Dance* estão imagens de maus-tratos, de tortura que podem ser recuperadas em imagens que permeiam nosso cotidiano. As imagens que surgiam à minha frente levaram minha memória para as redes sociais, como o Facebook, onde frequentemente podemos acompanhar notícias de pessoas maltratando, torturando outras pessoas e animais, fotografando seus feitos e

compartilhando as imagens publicamente. Em seguida, minha memória correu para Courtine (2013), quando ele trata dos soldados americanos em Abou Ghraib. As imagens do espetáculo continham ali outras imagens. Não era mais a minha memória funcionando, mas a memória discursiva das imagens. Contudo, os sentidos de maus-tratos/tortura não são os únicos possíveis. A própria movimentação dos corpos levava a outros sentidos, como os de exposição/observação: os corpos em cena se torciam, paravam por algum tempo nestas torções para que o público contemplasse aquelas figuras e caíam, como que sem vida. Os corpos eram expostos violentamente para serem observados. As imagens do espetáculo continham ali outras imagens.



Imagem 26: Os soldados americanos Charles Graner e Sabrina Harman com corpos de presos durante/após tortura em Abou Ghraib. Fonte: U.S. Hypocrisy⁶¹

⁶¹ Disponíveis em <http://ushypocrisy.com/2013/04/28/lest-we-forget-the-horrifying-images-from-abu-ghraib-prison-in-iraq-graphic-imagery/> Acesso em 23/12/2014.

Ainda que a memória discursiva das imagens seja necessária na constituição de sentidos, não é só por ela que os sentidos são produzidos. Ao olharmos, olhamos dos lugares que ocupamos, das posições que assumimos, inseridos em determinadas formações, de forma que pude constituir os sentidos aqui apresentados a partir dos lugares sociais que ocupo, das posições-sujeito que assumo e das formações ideológicas, sociais, imaginárias e discursivas nas quais estou inserida.

3.2 Formação social e formação ideológica

No texto de 1975, “A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas”, Catherine Fuchs e Michel Pêcheux buscam apontar uma nova formulação quanto à relação entre a linguística e a teoria do discurso, a partir de estudos da época (FUCHS & PÊCHEUX, 2010 [1975], p. 159). Os autores começam por apresentar a articulação de três regiões do conhecimento científico, compondo, assim, o quadro epistemológico da AD:

Ele [o quadro epistemológico geral da AD] reside, a nosso ver, na articulação de três regiões do conhecimento científico:

1. o materialismo histórico, como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí a teoria das ideologias;
2. a linguística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação ao mesmo tempo;
3. a teoria do discurso, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos.

Convém explicitar ainda que estas três regiões são, de certo modo, atravessadas e articuladas por uma teoria da subjetividade (de natureza psicanalítica) (*ibidem*, p. 160).

Materialismo histórico, linguística e teoria do discurso estão atravessados e articulados por uma teoria psicanalítica da subjetividade.

Recuperando as noções de formação social e de formações ideológicas a partir dos estudos de Althusser, particularmente de “Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estados”, Fuchs e Pêcheux consideraram que “a região do materialismo histórico que [...] diz respeito [à AD] é a da superestrutura ideológica em sua ligação com o modo de produção que domina a

formação social considerada” (*op. cit.*, p. 162). Althusser (1985 [1969]), apresenta a interpelação ideológica enquanto produtora das evidências de sujeito e de sentido:

Segue-se que, tanto para vocês como para mim, a categoria de sujeito é uma "evidência" primeira (as evidências são sempre primeiras): está claro que vocês, como eu, somos sujeitos (livres, morais, etc.). Como todas as evidências, inclusive as que fazem com que uma palavra "designa uma coisa" ou "possua um significado" (portanto inclusive as evidências da "transparência" da linguagem), a evidência de que você e eu somos sujeitos – e até aí não há problema – é um efeito ideológico, o efeito ideológico elementar (p. 94).

O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia, assujeitamento inconsciente que marca no sujeito a ilusão de exercer sua livre vontade, ocupando posições por sua livre escolha, pois são evidências. A ideologia, então, funciona pelo efeito de evidência. Ocorre uma reprodução contínua das relações de classe, econômicas e não-econômicas, que colocam em jogo as relações de lugares que remetem a essas mesmas relações de classes, caracterizadas por posições políticas e ideológicas organizadas em formações sociais num dado momento histórico:

Não é inútil lembrar, portanto, muito brevemente, que, sendo dada uma formação social a um momento determinado de sua história, ela se caracteriza por meio do *modo de produção* que a domina, por um estado determinado pela *relação entre classes* que a compõem. Essas relações se expressam por intermédio da hierarquia das *práticas* que esse modo de produção necessita, sendo dados *aparelhos* por meio dos quais se realizam essas práticas; a essas relações correspondem *posições* políticas e ideológicas, que não constituem indivíduos, mas que se organizam em *formações* que mantêm entre si relações de antagonismo, de aliança ou de dominação. Falaremos de formação ideológica para caracterizar um elemento suscetível de intervir – como uma força confrontada com outras forças – na conjuntura ideológica característica de uma formação social em um momento dado. Cada formação ideológica constitui desse modo um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem “individuais” nem “universais”, mas que se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classe* em conflito umas em relação às outras” (HAROCHE, HENRY & PÊCHEUX, 2011 [1971], p. 27, grifos dos autores).

A partir dessa reflexão, Fuchs e Pêcheux (2010 [1975]) pensam o discurso como aspecto material da ideologia, apontando que as formações ideológicas têm como um de seus componentes as formações discursivas. Para os autores, “se deve conceber o discursivo como um dos aspectos materiais do que [chamam] de materialidade ideológica” (p. 163). Ou seja, a

“*espécie discursiva*”, como os autores definem, pertenceria ao “*gênero ideológico*”, o que equivaleria a dizer

que as formações ideológicas [...] comportam necessariamente como um de seus componentes uma ou várias *formações discursivas* interligadas que determinam o que pode e o que deve ser dito (articulado sobre a forma de uma arenga, um sermão um panfleto, uma exposição, um programa, etc.) a partir de uma posição dada numa conjuntura, isto é, numa certa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico, e inscrita em relações de classes (p. 164, grifos dos autores).

Enquanto as formações discursivas determinam aquilo que pode e deve ser dito a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, as *formações ideológicas* determinam aquilo que pode e deve ser realizado, praticado, conhecido. Elas constituem, como já mencionado, “um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem “individuais” e nem “universais”, mas que se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas em relação às outras” (HAROCHE, HENRY, PÊCHEUX, 2011 [1971], p. 27). A *formação social*, por sua vez, é “concebida pelo materialismo histórico já prevendo a heterogeneidade ideológica e dos modos de produção numa mesma [...] sociedade” (ESTEVES, 2014, p. 25). Ou seja, a formação ideológica determina o lugar social que o sujeito ocupará em uma determinada formação social; o sujeito é interpelado ideologicamente, simultaneamente à ocupação de um lugar social que lhe foi determinado pela formação ideológica. Ao identificar-se com uma determinada formação discursiva, o sujeito passa a ocupar um lugar discursivo, relacionando-se com a forma-sujeito e com as posições-sujeito dessa FD.

3.3 Formação imaginária e formação discursiva

Ao romper com o esquema de comunicação humana proposto por Jakobson, onde A e B correspondem respectivamente ao destinador e ao destinatário, Pêcheux coloca A e B enquanto lugares determinados na estrutura de uma formação social, representados nos processos discursivos. Entretanto, “o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro” (PÊCHEUX, 2010b [1969],

p. 81, grifos do autor). Em outras palavras, as formações imaginárias tratam da imagem que A faz de B, assim como da imagem que A tem de si mesmo a partir dos lugares que ocupam em uma formação social, de forma que Pêcheux coloca as seguintes questões implícitas, “cuja[s]” “resposta[s]” subentende[m] a formação imaginária correspondente” (p. 82):

“Quem sou eu para lhe falar assim?”
 “Quem é ele para que eu lhe fale assim?”
 “Quem sou eu para que ele me fale assim?”
 “Quem é ele para que me fale assim?”
 “De que lhe falo assim?”
 “De que ele me fala assim?” (*ibidem*, p. 82-83).

Por essas questões, temos que todo processo discursivo supõe, por parte do emissor, uma antecipação das representações do receptor. Ou seja, A representa para si as representações de B, e vice-versa (*ibidem*, p. 83)

Partindo do esquema sugerido por Orlandi (1996b), podemos pensar dois esquemas de formações imaginárias para a proposta do corpo na/da/que dança.

A imagem que o *sujeito/corpo-não-dançante*⁶² faz do *sujeito/corpo-dançante*⁶³:

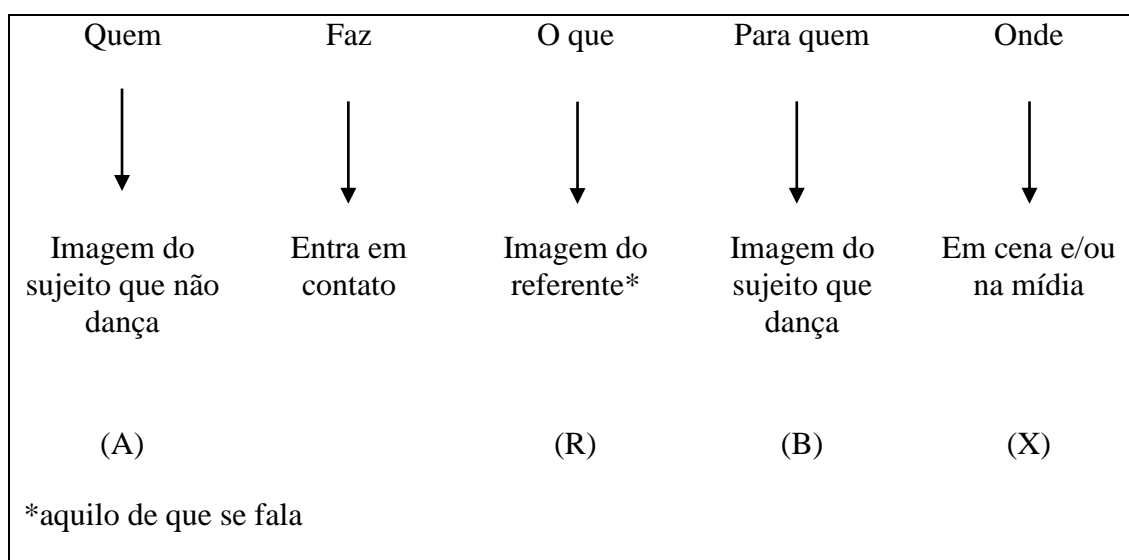


Figura 2: Esquema I de formações imaginárias

⁶² O *sujeito/corpo-não-dançante* é um sujeito que não se expõe/expôs a um treinamento formal em dança, de qualquer modalidade, ainda que dance em espaços como festas, shows e demais espaços informais.

⁶³ O *sujeito/corpo-dançante* é um sujeito que se expõe/expôs a um treinamento formal em dança, de qualquer modalidade, em espaços previamente determinados para isso, como escolas de dança.

No esquema anterior (*Figura 2*), *Esquema I de formações imaginárias*, temos IA(B), ou seja, a imagem que A (*sujeito/corpo-não-dançante*) faz de B (*sujeito/corpo-dançante*) a partir de R (referente, aquilo que se fala) encontrado em X (onde B pode ser observado por A).

Já no esquema a seguir (*Figura 3*), *Esquema II de formações imaginárias*, temos a imagem que o *sujeito/corpo-dançante* faz de si mesmo, IA(A), assim como de outro *sujeito/corpo-dançante*, IA(B), ou seja, a imagem que A (*sujeito/corpo-dançante*) faz de A (de si mesmo) a partir de R (referente, aquilo que se fala) encontrado em X (onde A pode se observar), e também a imagem que A (*sujeito/corpo-dançante*) faz de B (outro *sujeito/corpo-dançante*) a partir de R (referente, aquilo que se fala) encontrado em X (onde B pode ser observado por A).

A imagem que o *sujeito/corpo-dançante* faz de si mesmo (e de outro *sujeito/corpo-dançante*):

Quem	Faz	O que	Para quem	Onde
↓	↓	↓	↓	↓
Imagem do sujeito que dança	Entra em contato	Imagem do referente*	Imagem de si e de outro sujeito que dança	Em espaços de aula e de formação, em cena, na mídia, em livros e em trabalhos acadêmicos
(A)		(R)	(B)	(X)
*aquilo de que se fala				

Figura 3: Esquema II de formações imaginárias

É pelas formações imaginárias que se pode pensar que “a percepção é sempre atravessada pelo “já ouvido” e pelo “já dito”, através dos quais se constitui a substância das formações imaginárias enunciadas” (*op. cit.*, p. 85). Retomando a questão do olhar, podemos pensar ainda que a percepção é sempre atravessada, também, pelo “já visto”. Dessa forma, como pode ser observado nos dois esquemas de formações imaginárias apresentados (*Figuras 2 e 3*), o que já se viu de dança e de corpos na/da/que dançam, o que já se disse sobre a dança e sobre corpos na/da/que dançam, o que já se ouviu, o que já se escreveu, o que já se desenhou, o que

já se pintou, o que já se fotografou, o que já foi registrado, arquivado, exposto, guardado, tudo isso é determinante na percepção que A tem de B, na imagem que A faz de B, e na imagem quem A tem de A, na imagem que A faz de si mesmo. Todos os já ditos, já ouvidos e já vistos determinam as formações imaginárias sobre a dança e sobre o corpo na/da/que dança, seja de A para B ou de A para consigo mesmo.

Conforme aponta Grigoletto (2007), partindo do conceito de formações imaginárias em Pêcheux (2010b [1969]), temos que as imagens que os interlocutores de um discurso atribuem a si e ao outro são determinadas por *lugares empíricos/institucionais*, os lugares sociais, construídos no interior de uma formação social. Uma dada imagem já está determinada pelo lugar social a ela atribuído por uma determinada formação social. A e B não são sujeitos empíricos; são lugares. Entretanto, os lugares sociais são ocupados por sujeitos empíricos. O corpo na/da/que dança enquanto materialidade discursiva, então, é significado por um imaginário que ora repete e que ora rompe com as ideologias dominantes, como as dos manuais de dança, por exemplo.

Todo [sujeito] ocupa um lugar na sociedade, e isso faz parte da significação. Os mecanismos de qualquer formação social têm regras de projeção que estabelecem a relação entre as situações concretas e as representações (posições) dessa situação no interior do discurso: são as formações imaginárias. O lugar assim compreendido, enquanto espaço de representações sociais, é constitutivo das significações (ORLANDI, 1988, p. 18).

Quando questiono os entrevistados quanto ao corpo na/da/que dança, faço-o de um determinado lugar na sociedade para alguém em um outro determinado lugar na sociedade. Esses lugares, ocupados na sociedade pelos interlocutores, assim como a situação, o contexto sócio-histórico, as condições de produção, farão parte da constituição do discurso e de seus efeitos de sentido, pois “os papéis que os sujeitos imaginam desempenhar – ou que imaginam querer desempenhar – na formação social são encenados materialmente no discurso através das formações imaginárias” (ESTEVEVES, 2014, p. 32). Entretanto, isso não é transparente ao sujeito.

“O lugar que o sujeito ocupa na sociedade é determinante do/no seu dizer” (GRIGOLETTO, 2007, p. 125), pois ele “sempre fala de um determinado lugar social, o qual é afetado por diferentes relações de poder, e isso é constitutivo do seu discurso” (*ibidem*, p. 128), já que os lugares significam. Quando, no século XV, a dança dos camponeses adentra os castelos, ocorre uma mudança de formação discursiva. Mudam os lugares sociais ocupados por

aqueles que dançam e a formação discursiva na qual eles se inserem. Ainda se falará do mesmo objeto, a dança, mas os sentidos produzidos serão outros porque os sujeitos que constituirão esses sentidos serão outros, ocupando outros lugares sociais, inseridos em outras formações discursivas, falando de outros lugares discursivos. Também mudam os corpos na/da/que dançam e os sentidos acerca desses corpos. Não são mais camponeses dançando animadamente em festejos e comemorações, mas nobres dançando para entreter nobres. Não se trata mais da mesma formação discursiva nem da mesma ideologia, pois, passando de uma formação discursiva a outra, a relação com a formação ideológica é modificada.

Ao identificar-se com determinados saberes, o sujeito inscreve-se em uma formação discursiva. As formações discursivas determinam aquilo que pode e deve ser dito a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada. Ou seja, as formações discursivas determinam aquilo que pode e deve ser dito “a partir de uma certa região da formação social, a partir de um certo contexto sócio-histórico” (ORLANDI, 1996b, p. 73). Quer dizer que o sujeito passa a ocupar o lugar discursivo, “espaço que se configura no interior do discurso e é da ordem da constituição” (GRIGOLETTO, 2007, p. 127), que se encontra no “entremeio do lugar social, da forma-sujeito e da posição-sujeito [...] podendo abrigar, em seu interior, diferentes e até contraditórias posições de sujeito” (*ibidem*, p. 129). Ao se inscrever em um determinado lugar discursivo, o sujeito do discurso se relaciona tanto com a forma-sujeito histórica e os saberes que ela abriga quanto com as posições-sujeito (*idem*).

Dito isso, verifica-se, como bem aponta Indursky (2007), que, por mais que o foco, no momento, seja a noção de formação discursiva, não há como dissociá-la das noções de forma-sujeito e de suas fragmentações em posições-sujeito, “pois estas questões estão imbricadas na evolução da noção de FD, bem como estão claramente pressupostas nos questionamentos de Pêcheux” (p. 163), onde lemos: “[...] a insistência da alteridade na identidade discursiva coloca em causa o fechamento dessa identidade, e, com ela, a própria noção de maquinaria discursiva estrutural [...] e talvez também a de formação discursiva” (PÊCHEUX, 2010b [1983], p. 310-311).

Na AD, o sujeito não é empírico: é posição. A noção de posição-sujeito “é concebida como constructo teórico que, no processo discursivo, imaginariamente representa o “lugar” em que os sujeitos estão inscritos na estrutura de uma formação social” (CAZARIN, 2011, p. 109). É pelo lugar social – determinado pela formação social em sua relação com as formações ideológicas – em que o sujeito se encontra que, ao dizer, mobiliza alguns saberes e não outros.

Esse lugar social no qual o sujeito se encontra, seguindo a reflexão de Grigoletto (2007), é efeito da prática discursiva, mas, ao mesmo tempo, o lugar discursivo também é efeito da prática social: “lugar social e lugar discursivo se constituem mutuamente, de forma complementar, e estão relacionados à ordem de constituição do discurso” (p. 129). “Um não é anterior ao outro, já que um necessita do outro para se instituir” (*idem*).

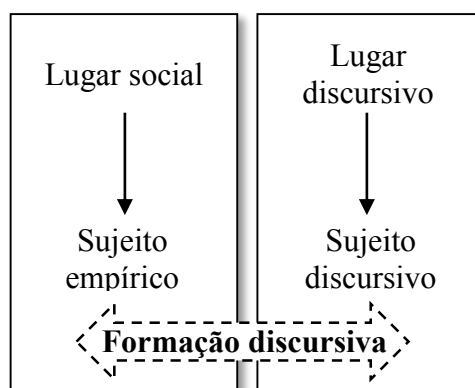


Figura 4: Lugar social e lugar discursivo constituindo-se mutuamente

A autora diz ainda que “o lugar social só se legitima pela prática discursiva, portanto, pela inscrição do sujeito em um lugar discursivo. E o lugar discursivo, por sua vez, só existe discursivamente porque há uma determinação do lugar social que impõe a sua inscrição em determinado discurso” (*op. cit.*). Assim, o lugar social determina o lugar discursivo pela formação discursiva em que o sujeito se insere, de forma que “o lugar discursivo que o sujeito ocupa é construído pelo próprio sujeito na sua relação com a língua e a história”. O sujeito do discurso é, ao mesmo tempo, interpelado/assujeitado ideologicamente pelas formações discursiva e social e se inscreve/ocupa um dos lugares sociais que lhe foi determinado (*Figura 5*). A interpelação ideológica se dá pela identificação do sujeito com a formação discursiva na qual ele se insere, identificação essa que ocorre pelo viés de uma posição-sujeito que representa os diferentes modos do sujeito do discurso se relacionar com a forma-sujeito. Ou seja, o sujeito do discurso assume uma posição-sujeito dentro de determinada FD, que pode ser mais próxima ou mais distante da matriz de sentido da forma-sujeito.

Nas palavras de Dornelles (2000),

a forma-sujeito de uma FD contém indicações de lugares que precisam ser ocupados para que o discurso tenha existência. A ocupação desses, no interior da FD, se dá como ato/efeito do assujeitamento. O sujeito

representa a forma-sujeito a partir de uma posição-sujeito. Indursky (1997, p. 78) mostra que o sujeito constitui-se em sujeito do discurso assumindo as diferentes posições através das quais se relaciona com a forma-sujeito da FD que o domina. [...] Essa forma é portadora de um saber próprio à FD com o qual o sujeito do discurso se relaciona (p. 168).

A forma-sujeito é o sujeito histórico com o qual o sujeito discursivo identifica-se, contra-identifica-se e/ou desidentifica-se. É ela que organiza os saberes de uma determinada FD. Nas palavras de Pêcheux (2009 [1975]), “a forma-sujeito [...] tende a absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso, isto é, *ela simula no interdiscurso o intradiscurso*, de modo que o interdiscurso *aparece* como o puro “já-dito” do intra-discurso, no qual ele se articula por co-referência” (p. 154, grifo do autor). Ou seja, a forma-sujeito incorpora-dissimula o interdiscurso no intradiscurso, apontando para o efeito de unidade/evidência do sujeito, unidade que é apenas imaginária (GRIGOLETTO, 2007).

O sujeito “vai” ao interdiscurso [...] recorta, incorpora o que lhe interessa desses diferentes saberes, identificando-se com [uma determinada] FD e traz esses saberes à ordem intradiscursiva, linearizando-os no fio do discurso e materializando, assim, que pretender divulgar ao [interlocutor] – embora faça todos esses movimentos inconscientemente, isto é, sem se dar conta disso (p. 124).

Desse modo, temos que o sujeito do discurso se relacionam de modos diferentes com a forma-sujeito, matriz dos sentidos dominantes da FD, por identificar-se, contra-identificar-se e/ou desidentificar-se com esses saberes, relacionando-se também com as posições-sujeito que fazem com que os sentidos deslizem dentro da mesma FD (contra-identificação) ou se desloquem de uma FD à outra (desidentificação)⁶⁴, instaurando diferentes saberes dentro de uma mesma FD. Isso é possível porque, apesar de carregar um modelo geral dos saberes da FD, assim como a própria FD, a forma-sujeito não é homogênea e, nela, “coexistem,

⁶⁴ A partir da leitura do texto “Unicidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória do sujeito em análise do discurso”, Freda Indursky (2008) trata da desidentificação do sujeito da noção de sujeito em Análise do Discurso, o qual a autora trata da fragmentação da forma-sujeito e da heterogeneidade da FD, penso o deslizamento como diferentes sentidos constituídos por diferentes posições-sujeito dentro da mesma FD. O sentido desliza de uma posição-sujeito à outra, aproximando-se ou afastando-se da forma-sujeito. Assim, podemos dizer que, ao deslizar, o sujeito do discurso contra-identifica-se com a forma-sujeito. Quando o deslize chega passa da contra-identificação à desidentificação do sujeito do discurso com os saberes da FD na qual ele se insere, logo, da desidentificação com a forma-sujeito, há um deslocamento de uma FD à outra, onde outra será a forma-sujeito, outros serão os saberes que ela organiza e outros poderão ser os deslizamentos de sentido, ocasionando diferentes posições-sujeito dada a heterogeneidade da FD.

indissociavelmente, interpelação, identificação e produção de sentidos, [realizando] o *non-sens da produção do sujeito como causa de si sob a ilusão de evidência primeira*” (PÊCHEUX, 2009 [1975], p. 243, grifos do autor). FD e forma-sujeito são heterogêneas, fragmentadas, dispersas, contraditórias, comportando diversos saberes, e, por isso, possibilitando a convivência de diferentes posições-sujeito, conceito que define, segundo Pêcheux ((2009 [1975]), a relação entre o sujeito enunciativo e o sujeito do saber. Esses saberes novos permitem o deslizamento e o deslocamento das posições-sujeito, devido à porosidade de suas fronteiras (representadas pelas linhas pontilhadas na *Figura 5*).

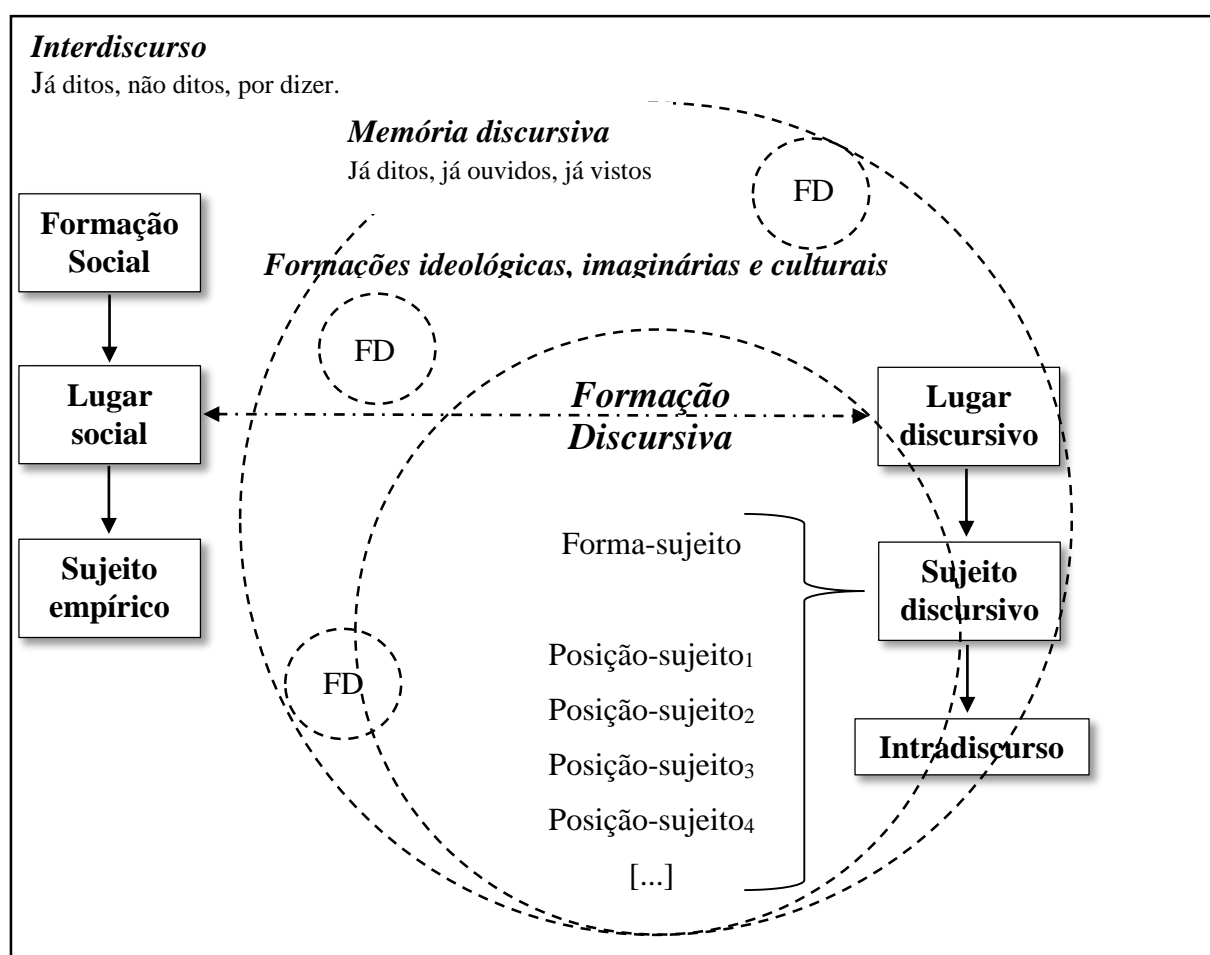


Figura 5: Relação entre formação social e formação discursiva

A partir da *Figura 5* podemos observar como o sujeito empírico, encontrado no lugar social, ao identificar-se com uma determinada FD, insere-se em um lugar discursivo, ocupando o lugar de sujeito discursivo.

-x-

Vistas as questões sobre o olhar, sobre a imagem, sobre a imagem corporal e sobre a memória discursiva da imagem, assim como os conceitos de formação social, ideológica, imaginária e discursiva, passo a refletir a constituição do *corpo discursivo* para, a partir dele, pensar os discursos sobre o *corpo na/da/que dança*.

4. CORPOS POSSÍVEIS

O sujeito é sempre e, ao mesmo tempo, sujeito da ideologia e sujeito do desejo inconsciente e isso tem a ver com o fato de nossos corpos serem atravessados pela linguagem antes de qualquer cogitação.

Paul Henry

O corpo, nós não o apreendemos a não ser por isto que ele tem de mais imaginário. Nós o apreendemos como forma e o apreciamos como tal, pela sua aparência. Esta aparência do corpo humano, os homens a adoram; eles a adoram como uma pura e simples imagem.

Jacques Lacan

Até o momento, questionei como se constituem, se formulam e circulam os discursos acerca da dança e do corpo na/da/que dança. Questionei quais são os dizeres *sobre* dança, corpo e corpo na/da/que dança e de que forma esses dizeres são reproduzidos e/ou rompidos.

Neste momento, volto meu trabalho para a constituição do corpo como objeto discursivo, ainda que, quanto ao enfoque discursivo, não seja novidade que o corpo vem sendo estudado sob a ótica da AD. Para chegar a esse corpo enquanto materialidade significativa, interpelado pelo inconsciente e pela ideologia, acredito que seja necessário pensar sobre os corpos psicanalítico e ideológico⁶⁵, assim como sobre a linguagem, que atravessa os sujeitos e, atravessando-os, atravessa também os corpos.

4.1 Pensar o sujeito para pensar o corpo

Pêcheux, desde suas primeiras formulações acerca da Análise do Discurso (AAD-69⁶⁶), incomodado com a concepção cartesiana sobre o sujeito que circulava nas ciências humanas como um sujeito centrado, autônomo, livre de determinações (LEANDRO FERREIRA, 2011a,

⁶⁵ Ainda que falar em “sujeito ideológico” seja uma redundância, a qual será desfeita em seguida, na sessão 4.1.2 deste subcapítulo.

⁶⁶ “Análise Automática do Discurso (AAD-69)”, 1969.

p. 90), o concebe como “um lugar determinado na estrutura social” (AAD-69), representado nos processos discursivos a partir das formações imaginárias. Em continuidade às suas formulações, num primeiro momento de 1975⁶⁷, além do social – advindo da leitura de Althusser –, Pêcheux mobiliza a noção de inconsciente – partindo da leitura de Lacan –, atuando na constituição do sujeito. Posteriormente, ainda em 1975⁶⁸, Pêcheux articula inconsciente e ideologia no que chama de “uma teoria não-subjetiva da subjetividade”. Assim, “a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos, sem que eles se deem conta de tal interpelação. [...] O sujeito para Pêcheux, além de social é histórico, por conseguinte, ideológico, e dotado de inconsciente” (INDURSKY, 2000, p. 71). Ou seja, o sujeito da Análise do Discurso é duplamente afetado: pelo inconsciente e pela ideologia, sendo pela relação do sujeito com a formação discursiva na qual ele se insere que podemos chegar ao funcionamento do sujeito do discurso.

Dessa forma, convém olharmos mais detalhadamente para o sujeito à luz da psicanálise, interpelado inconscientemente, assim como à luz da própria AD, assujeitado ideologicamente e atravessado pela linguagem.

4.1.1 O sujeito à luz da psicanálise: o real do corpo

Pelo fato de a psicanálise fazer da linguagem o seu material de trabalho, alguns críticos argumentam que ela negligencia o corpo, privilegiando exclusivamente o discurso:

no interior mesmo do movimento psicanalítico, a tendência foi a de insistir em circunscrever a experiência analítica a uma leitura das representações e dos significantes dos processos psíquicos, excluindo do campo psicanalítico tudo aquilo que não é passível de ser representado no âmbito da palavra (FERNANDES, 2011, p. 24).

Tanto que Birman (*apud* FERNANDES, 2006) considera que a supremacia da linguagem e do pensamento favoreceu uma espécie de “recalcamento” da problemática do corpo na psicanálise, já que restringia a experiência analítica ao mundo da representação.

⁶⁷ “A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas”, 1975. Trabalho desenvolvido em parceria com Cathérine Fuchs.

⁶⁸ *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, 1975.

Entretanto, desde Freud (o qual foi tratado no capítulo 2, subcapítulo 2.1 desta pesquisa), há uma distinção entre o biológico e o psicanalítico. Baseando-se no sonho, Freud concebe o inconsciente como situado no interior de um aparelho psíquico e detentor de uma linguagem própria. De acordo com Fernandes (2006),

dizer que Freud funda a distinção entre o corpo biológico e o corpo psicanalítico equivale a dizer, conforme salienta Joel Birman, que a psicanálise realiza uma passagem da lógica da anatomia para a lógica da representação. *O corpo da psicanálise é então um corpo atravessado pela linguagem* (p. xii, grifos meus).

Ao deparar-se com o inconsciente, Freud depara-se igualmente com o corpo, pois ambos surgem simultaneamente. Assim, o corpo de que trata a psicanálise é um corpo afetado pela linguagem, onde os desejos inconscientes se realizam, habitado pela pulsão e constituído pela alteridade (LEANDO FERREIRA, 2013).

Em aproximação à psicanálise, sendo o corpo que fala o mesmo que falta, Leandro Ferreira (2011a) tem observado o corpo enquanto objeto discursivo, “constructo teórico e lugar de inscrição do sujeito” (p. 95). Nas palavras da autora,

o objeto a ser analisado é, então, o corpo tomado como materialidade discursiva que se constrói pelo discurso, se configura em torno de limites e se submete à irrupção da falha que lhe é constitutiva. Para trabalhar com esse objeto será trazido ao campo discursivo uma categoria que procede da psicanálise, que é o real do corpo. A exemplo do que singulariza o registro do real, o real do corpo vem a ser é o que sempre falta, o que retorna, o que resiste a ser simbolizado, o impossível que sem cessar subsiste. (idem, grifos da autora).

Ao definir o funcionamento do corpo na AD, Leandro Ferreira (2011a), traz a relação entre a Análise do Discurso e a Psicanálise no que tange ao objeto corpo, objeto discursivo, que, assim como a linguagem, funciona enquanto lugar de materialização de discursos. Assim, nessa relação, aproximada principalmente pelo viés do real para pensar o corpo enquanto estrutura discursiva, a autora pensa o corpo como lugar de falta, de resistência à simbolização, de equívoco. O corpo não é transparente. E por essa não-transparência, por essa opacidade, configura-se como materialidade discursiva.

Mas para que possamos entender melhor, retomemos Lacan, que, em sua leitura de Freud, toma o corpo enquanto efeito da linguagem, ou seja, “a linguagem incide sobre o corpo,

toca o organismo, o desnatura e o modifica” (LEANDRO FERREIRA, 2013, p. 104). O corpo, então, é um processo de construção que se dá no discurso e pelo discurso, não sendo concebido *a priori*.

O sujeito, na teoria lacaniana, é constituído a partir da relação entre três registros: *imaginário*, *simbólico* e *real*. Lacan, por volta dos anos 40, privilegia o registro imaginário, tratando o corpo a partir da questão da imagem no estágio do espelho, onde o sujeito percebe seu corpo como múltiplas sensações orgânicas, desordenadas, sem unidade. A esse corpo, Lacan nomeia de corpo espedaçado – estado primeiro do corpo do sujeito, anterior a toda identificação. Mas é nos anos 60, no texto “O estágio do espelho como formador da função do Eu”, que as noções de imaginário, de simbólico e de real aparecem articuladas.

A noção de imaginário, proposta pelo estágio do espelho, segundo o próprio Lacan (1996 [1966]), deve ser compreendida “como uma identificação, [...] [como] a transformação produzida no sujeito a partir da imagem” (p. 98), revelando a função de “estabelecer uma relação do organismo com a realidade” (p. 100).

A fase do espelho é o momento em que o sujeito se defronta com sua imagem. Reconhecer no espelho sua própria imagem é decisivo na constituição do sujeito. Essa identificação primeira do indivíduo com sua imagem é a origem das demais identificações. É uma identificação imediata e “dual”, reduzida a dois termos, o corpo e sua imagem. Lacan a qualifica de imaginária, porque o indivíduo se identifica com uma cópia de si mesmo, com uma imagem que não é ele mesmo, mas que lhe permite reconhecer-se. Ao fazê-lo, preenche um vazio entre os dois termos da relação: o corpo e a imagem. Trata-se de uma relação caracterizada pela indistinção, a confusão entre si mesmo e o outro, e também pela alienação, porque o sujeito não tem nenhuma distância frente a sua própria imagem, confundindo seu corpo com o do semelhante (MORALES, 2008, p. 37, grifo da autora).

O sujeito se reconhece ao deparar-se com sua própria imagem. Assim, do estágio do espelho decorre a ligação sujeito/corpo (a imagem corporal trabalhando na constituição do sujeito), a individuação e a percepção dos limites do corpo. Entretanto, a unidade não vem das sensações orgânicas presentes no corpo, mas da imagem do corpo encontrada no espelho ou no outro (em outro sujeito semelhante com o qual seja possível estabelecer uma relação de identificação). O sujeito identifica-se com a imagem, tendo a ilusão de unidade, separando-se do outro. Porém, essa imagem não é o sujeito. Essa imagem é um objeto exterior ao sujeito, uma cópia do próprio sujeito, não pertencendo a ele. Assim, chega-se ao corpo imaginário (SANTAELLA, 2004, p. 145), já que a imagem tem como consequência gerar um efeito de

unidade sobre o corpo do sujeito que, até então, encontrava-se no caos das sensações orgânicas. É também por essa imagem e por esse efeito de unidade que há uma separação entre o corpo do sujeito e o mundo exterior. A fase do corpo imaginário é fundamental na constituição do sujeito, pois decorre dela a relação do sujeito com o corpo, a qual se dá na ordem do imaginário, assim como a ilusão de unidade, de completude.

A imagem não se produz sem linguagem, sem o Outro. Logo, ao trabalhar a noção de simbólico, Lacan aborda o Outro, o significante. É pela entrada no simbólico – mundo da palavra – que o sujeito passa a existir enquanto sujeito do inconsciente, e o corpo passa a mediatizar a relação entre o imaginário e o real, pois, “para Lacan, o *imaginário* só pode ser pensado em suas relações com o *real* e o *simbólico*” (MORALES, 2008, p. 38, grifos da autora). O corpo é aparelhado pela linguagem, lugar de falta, de falha. “O simbólico é empregado como substantivo por Lacan para designar um sistema de representação baseado na linguagem, que determina o sujeito à sua revelia, permitindo referir-se a ele, consciente e inconscientemente, ao exercer sua faculdade de simbolização” (*ibidem*, p. 43). Portanto, é no registro do simbólico que o sujeito, submetido à linguagem, é entendido como um sujeito em falta, desejante, pois o desejo é incompletude da linguagem e do próprio sujeito, sendo pelo desejo que o sujeito, efeito da linguagem, é levado a interpretar, atribuindo sentidos.

Pela falta temos o objeto da pulsão, um objeto que foi perdido sem mesmo ter sido encontrado, inalcançável, gerando prazer no desprazer. Com bem descreve Morales (2008),

nas palavras de Chemama (1995, p. 183), o real é concebido como “o que é expulso da realidade pela intervenção do simbólico. Definido como o impossível, o real é aquilo que não pode ser simbolizado totalmente na palavra ou na escrita [...]”. Assim, na obra lacaniana, é importante a caracterização do real como impossível, é por isso que não para de não se escrever, resistindo à simbolização e ocorrendo, por isso, como falta. O sujeito é constituído numa estrutura que suporta a falta, uma vez que os registros do Simbólico e do Real sustentam a falta (p. 41).

Ou seja, o real “é a parte que não foi simbolizada, que não foi marcada pelo significante, [...] momento pré-simbólico, anterior à palavra [...], o impossível de simbolizar, o que resiste e subsiste a toda a simbolização, o que não cessa de não se escrever” (LEANDRO FERREIRA, 2011a, p. 97). É por não poder ser simbolizado que ocorre a falta. No *real* o corpo é pulsional, buscando algo que está desde sempre perdido, pois, nas palavras de Santaella (2004),

pulsão significa, como bem demonstrou Freud, que nenhum objeto de nenhuma necessidade jamais poderá trazer satisfação ao corpo humano porque a natureza da pulsão é dar intermináveis voltas em círculos, um movimento cujo verdadeiro objetivo coincide com seu próprio caminho rumo a uma meta inalcançável (p. 146).

Como “intermináveis voltas em círculos”, a pulsão é o desejo que nos leva a procurar o objeto desejado, mas, assim que satisfeito o desejo – uma satisfação que é apenas momentânea –, outros desejos surgem para serem satisfeitos.

Os três registros lacanianos tratam, assim, da subjetividade que aflora no imaginário, onde os sentidos são produzidos; da linguagem que estrutura o sujeito no simbólico, onde os sentidos ganham materialidade; e daquilo que não pode ser apreendido no real.

Conforme Leandro Ferreira (2007) “trazer, então, a psicanálise para o campo epistemológico da análise do discurso, significa deixar entrar com força uma outra concepção de sujeito, um sujeito clivado, assujeitado, submetido tanto ao seu próprio inconsciente, quanto às circunstâncias histórico-sociais que o moldam” (p. 102).

Ao olharmos pela abertura de um caleidoscópio, movimentando-o, múltiplas imagens surgem. É o mesmo caleidoscópio. São os mesmos espelhos. São as mesmas pedras. Podem até ser os mesmos movimentos a movê-lo. Mas as imagens que surgem são sempre outras. É nesse “caleidoscópio de significações”, para citar Leandro Ferreira (2011b), no qual os sentidos “oscilam, se invertem, se escondem, se exibem dependendo dos interlocutores e das condições de produção” (p. 175), que podemos entender que, ao trabalhar com o *real da língua*, o *real do sujeito* e o *real da história*, a AD trabalha com a incompletude. O real é responsável pela incompletude e pela não-sistematicidade que atinge todos os elementos do discurso. Incompletude que também é marca constitutiva do humano, pois tanto o sujeito quanto o seu corpo são marcados por ela desde o registro do imaginário, do simbólico até o real.

Por fim, apenas por ora, o *real do corpo* na perspectiva discursiva pode ser entendido como “aquilo que, resistindo à simbolização, instaura uma falta, uma falha que o sujeito tenta inutilmente sanar através de um deslizamento incessante de significações (imaginárias)” (*op. cit.*, p. 182). *Não seria o corpo na/da/que dança um corpo do real? Um corpo ao qual, incessantemente, atribui-se significações, mas que resiste à simbolização?*

4.1.2 O sujeito à luz da análise do discurso: o atravessamento da linguagem e a interpelação ideológica

Pêcheux (2012b [1983]) aponta que “de nada serve negar a necessidade (desejo) de aparência, veículo de disjunções e categorizações lógicas: essa necessidade universal de um “mundo semanticamente normal” (p. 34), isto é, normatizado. Ou seja, ainda que o sujeito se julgue livre para fazer com o seu corpo o que bem entender, esse julgamento é uma ilusão, pois esse “mundo semanticamente normal” de que se tem necessidade regula, normatiza sujeitos e corpos dentro de uma lógica estabilizada – na atualidade, a lógica capitalista –, controlando-os. O sujeito é livre para fazer com o seu corpo o que bem entender, desde que esse fazer se enquadre na sociedade. E isso nos permite acompanhar uma história do corpo, bem como suas faltas, suas falhas. A noção de falta, de acordo com Leandro Ferreira (2013) “é um laço que [...] prende [a AD] de certo modo à psicanálise, pois onde há falta, há desejo, onde há desejo, há inconsciente, onde há inconsciente, há sujeito, onde há sujeito, há um corpo que fala e que, ao falar, falha, pois tudo não se diz e todo não se é” (p. 105).

Se as ciências se constituem pensando uma certa noção de linguagem e de sujeito, na AD essas noções passam por transformações. Eni Orlandi (1996b) considera “a linguagem como interação, [...] como modo de ação que é social” (p. 82). Fazendo uma homologia com o conceito de trabalho, a autora entende que a linguagem possui um caráter que não é nem arbitrário nem natural, mas sim interação entre natural e social, pois resulta da interação entre homem e realidade, numa produção social que abriga a historicidade que, por sua vez, é a exterioridade discursiva, constitutiva do discurso. A linguagem, então, é entendida como “*ação que transforma*” (*idem*, grifos da autora). Em outro trabalho (ORLANDI, 1988), a autora diz que a linguagem é

ação sobre a natureza e ação concertada com o homem. Não é pois ação no sentido, geral, em que a pragmática a considera. Para os objetivos da análise do discurso é preciso que esse compromisso pragmático da linguagem seja mais especificamente marcado pelo conceito de social e histórico. Um compromisso que coloque a capacidade de linguagem na constituição da espécie, já que o homem não é isolável nem de seus produtos (cultura), nem da natureza. Daí considerar a linguagem como interação, vista esta na perspectiva em que se define a relação necessária entre homem e realidade natural e social. Ou seja: concebo a linguagem como trabalho, como produção, e procuro determinar o modo de produção da linguagem enquanto parte da produção social geral (Rossi Lando, 1975). Isso não significa que, ao estabelecer essa homologia, se esteja descaracterizando a linguagem de sua

especificidade. A diferença é estabelecida pelo fato da linguagem ser um trabalho simbólico, mas, ainda assim, um trabalho (p. 17).

Na AD, a linguagem não é instrumento de comunicação, produto de uma sociedade, mas sim trabalho simbólico, produção que envolve o histórico e o social. Sociedade e linguagem estão em uma relação constitutiva, ambas se constituem simultaneamente. Pensar a linguagem como trabalho simbólico significa destitui-la do papel de instrumento de comunicação entre interlocutores, onde o sentido é dado *a priori*. Nessa perspectiva, os interlocutores constituem o sentido no momento da produção, vistas as condições de produção. Ou seja, é no funcionamento da linguagem enquanto sistema simbólico afetado pelo real da história e pelo inconsciente, que o sujeito estabelece relação com a sua realidade, interpretando. E enquanto constitui sentidos, enquanto interpreta, constitui-se enquanto sujeito. Entretanto, pelo efeito ideológico elementar, é como se sujeito e sentido já existissem.

Reforçando o caráter social da linguagem, para Paul Henry (1992), não há como o sujeito preexistir à linguagem (p. 182), assim como para Eni Orlandi (2012a), como já referido, “não se pode pensar o sujeito sem o corpo, e o corpo sem o sujeito e os sentidos” (p. 97). Tratando da forma-sujeito, Henry (1992) afirma a passagem do orgânico ao político quando traz que

essa forma específica sujeito é a base de uma concepção teórica da subjetividade não delimitada pelo individualismo orgânico do corpo humano mesmo se, para além de toda repressão exercida fisicamente sobre esse corpo, os indivíduos são atravessados por ela até no seu corpo orgânico (p.138).

E mais adiante, sobre o sujeito, o autor diz que

o sujeito não preexiste à linguagem mesmo se esta não é suficiente como tal para constitui-lo. Toda ideia de pré-existência do sujeito à linguagem [...] passa por cima da distinção entre indivíduo e sujeito e perde, ao mesmo tempo, a dimensão do sujeito propriamente dita (*ibidem*, p. 182).

Dessa forma, pensando Henry e Orlandi, podemos pensar o corpo, tal qual o sujeito, atravessado pela linguagem, incompleto (não se fechando em si mesmo), sendo pelo efeito ideológico – que conjuga língua e história – que o sujeito tem a ilusão de completude.

A ideologia, para a AD, é “o modo particular com que cada sujeito se relaciona com a linguagem e produz, para ele, o seu lugar no interior do complexo de formações ideológicas” (SCHONS & MITTMANN, 2009, p. 301). O discurso emerge da relação da ideologia com a linguagem, sendo na linguagem que as formações imaginárias se materializam.

Apesar de ter proposto pensar o corpo enquanto ideológico na abertura deste capítulo, utilizar a expressão “corpo ideológico” talvez seja tão redundante quanto falar em “sujeito ideológico”. De acordo com Althusser (1996 [1970]), “o homem é um ser ideológico por natureza” (p. 132). O sujeito é sempre já-sujeito, pois desde sempre o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia. Então, pensar um corpo ideológico não seria, também, redundante na medida em que não existe sujeito sem corpo e corpo sem sujeito? *O corpo, enquanto materialidade, não seria ideológico por natureza?* Se o sujeito é sempre já sujeito e se desde sempre sujeito e corpo são pensados concomitantemente, sendo o corpo sempre um já-corpo, a resposta para essa pergunta é afirmativa: o corpo é ideológico por natureza.

-x-

Ainda que o sujeito contemporâneo, interpelado pela formação capitalista, tenha a ilusão de unidade, ele é um sujeito fragmentado que sofre determinações de várias ordens, o que equivale a dizer que ele não é livre, não é centrado, não é dono de sua morada, não é pleno (LEANDRO FERREIRA, 2007). Assim, visto o sujeito em relação à psicanálise e à análise do discurso, observando as diferentes determinações que o atravessam e pensando que, para a AD, não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia, podemos pensar um quadro conceitual (*Figura 6*) onde as noções relativas a sujeito se aproximam e se afastam, na constituição do sujeito discursivo.

Sujeito psicanalítico	Sujeito ideológico	Sujeito discursivo
Inconsciente	Ideologia	Interpelado inconsciente e ideologicamente e atravessado pela linguagem
Interpelado pelo Outro	Assujeitado pela ideologia	
Determinado e representado pelo significante	Constituído histórica e ideologicamente	
Formações inconscientes	Formações sociais	Formações ideológicas Formações imaginárias Formações culturais Formações sociais Formações discursivas
Não é a fonte de seu dizer	Tem a ilusão de ser a fonte de seu dizer	Esquecimentos
Ordem do imaginário	Ordem da ideologia	Ordem do discurso
Ordem do simbólico	Ordem da língua	
Ordem do real (falta)		

Figura 6: Quadro conceitual de sujeitos

A partir dos conceitos mobilizados no quadro acima, temos que o sujeito da análise do discurso possui características advindas tanto da psicanálise quanto da ideologia, como mostra a figura abaixo (*Figura 7*):

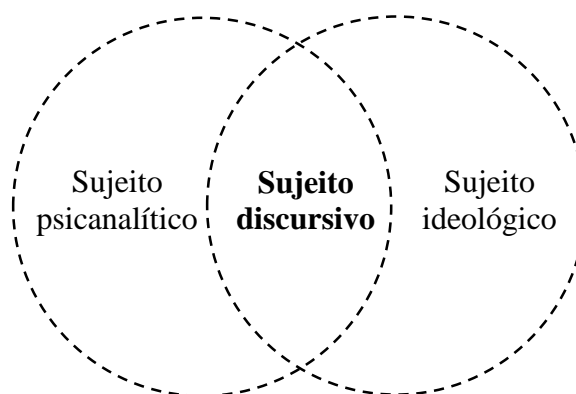


Figura 7: Sujeito discursivo

Entretanto, para que se chegue ao sujeito do discurso, não basta mobilizar as ordens da psicanálise e da ideologia. É preciso que uma terceira ordem entre em jogo, atravessando o sujeito: a ordem da linguagem (*Figura 8*, adaptada de Leandro Ferreira, 2007):

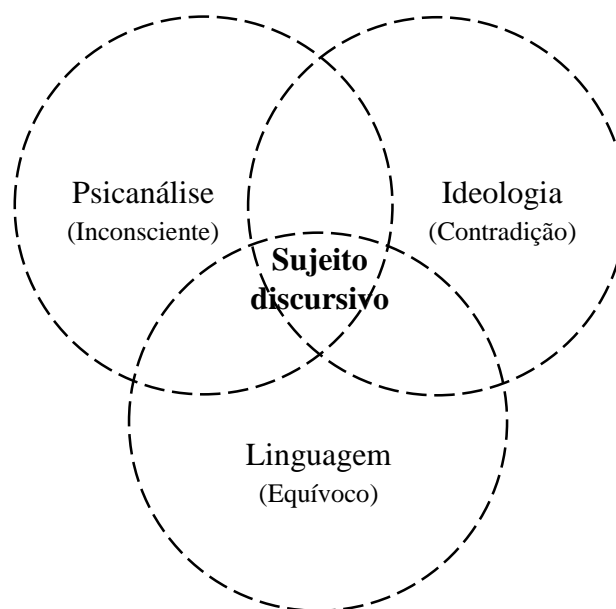


Figura 8: Nó borromeano⁶⁹ do sujeito discursivo

Para Pêcheux, esse atravessamento da linguagem, enquanto forma material, é o que estabelece a relação entre a ideologia e o inconsciente: “a marca ideológica do inconsciente e a marca inconsciente da ideologia”. Dessa forma, o sujeito discursivo é afetado simultaneamente pela ordem da Psicanálise, onde temos o furo do inconsciente; da Ideologia, o furo da contradição; e da Linguagem, o furo do equívoco. Efeito de linguagem, assujeitado ideologicamente e interpelado inconscientemente. Esse é o sujeito discursivo, marcado pela falta constitutiva.

Sendo o sujeito na AD interpelado pela ideologia e pelo inconsciente e atravessado pela linguagem e considerando que não se pode pensar o sujeito sem o corpo, o corpo, na perspectiva da AD, é também interpelado pela ideologia e pelo inconsciente e atravessado pela linguagem. Ele pode ser lugar de inscrição de materialidades discursivas (como piercings, tatuagens e demais body modification), assim como pode ser a própria materialidade discursiva (como o corpo na/da/que dança). Desse modo, o corpo na AD, sobretudo, “comparece como dispositivo

⁶⁹ “Expressão introduzida por Jacques Lacan, em 1972, para designar as figuras topológicas (ou nós trançados) destinadas a traduzir a trilogia do simbólico, do imaginário e do real” (ROUDINESCO & PLON, 1998 p. 541).

de visualização, como modo de ver o sujeito, suas condições de produção, sua historicidade e a cultura que o constitui” (LEANDRO FERREIRA, 2013, p. 105), olhando e expondo-se ao olhar do outro, lugar do visível e do invisível (*idem*).

4.2 Corpo discursivo, uma possibilidade

Depois de pensar o sujeito na AD para pensar o corpo, também na perspectiva discursiva, proponho agora pensar o corpo na/da/que dança enquanto materialidade significante, e a dança como uma das possíveis formas materiais da ideologia.

4.2.1 Corpo na/da/que dança: materialidade significante

Penso que o corpo discursivo, como a própria disciplina da Análise do Discurso francesa proposta por Michel Pêcheux, também se constitui no entremeio, na porosidade entre as fronteiras do Sujeito, da Ideologia e da Linguagem, chegando ao seguinte nó borromeano (*Figura 9*):

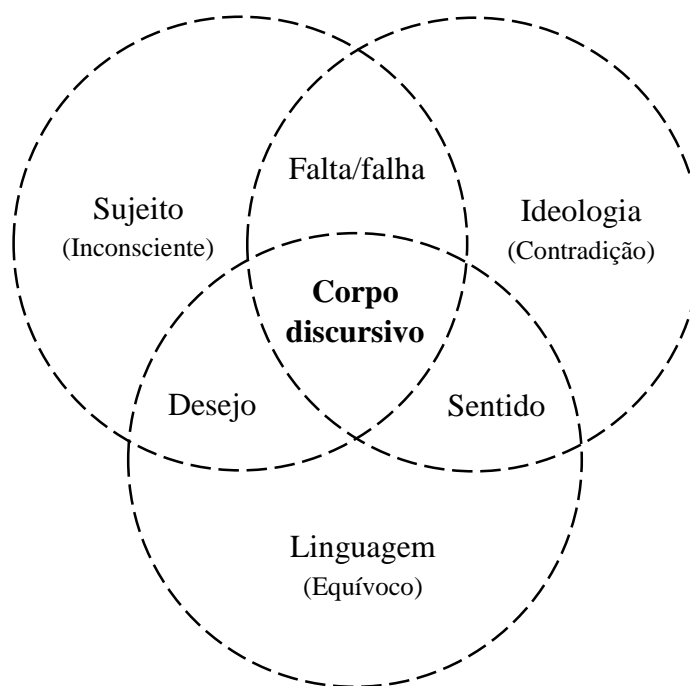


Figura 9: Nó borromeano do corpo discursivo

Entendo, então, que os corpos na/da/que dançam, tomados como materialidade discursiva, lugar de inscrição da ideologia e do inconsciente, atravessado pela linguagem, são a materialidade do discurso, que, por sua vez, é a materialidade da ideologia, e materializam os discursos de sua época.

Para pensar esse possível corpo discursivo dentro da especificidade da dança, penso, então, o sujeito para a AD: determinado pela ideologia e pelo inconsciente, percebendo da mesma forma a questão dos corpos na/da/que dançam enquanto materialidade discursiva. Não se trata de corpos biológicos enquanto lugar de percepção de diferenças físicas, anatômicas, estruturais; trata-se de corpos enquanto lugar de materialização de discursos. Corpos significantes, interpelados ideológica e inconscientemente, atravessados pela linguagem. Corpos enquanto unidade⁷⁰ de significação em relação à dança.

Pois, considerando que a materialidade da ideologia é o discurso e que a materialidade do discurso é, entre outras, o corpo, estabeleço a relação material entre corpo, discurso e ideologia. Enquanto materialidade discursiva, para que se mantenha o projeto da AD conforme Pêcheux (AAD-69), é preciso que o corpo seja analisado pensando a ideologia, a materialidade

⁷⁰ Unidade, aqui, não implica completude.

discursiva, a história, observando que “sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo, na articulação da *língua com a história*⁷¹, em que entram o imaginário e a ideologia” (ORLANDI, 2012b, p. 99-100). É-se sujeito pelo assujeitamento à língua[linguagem], na história. E, se não se pode pensar o sujeito sem o corpo e o corpo sem o sujeito, o corpo, aqui, também é pensado nessas relações.

Assim, enquanto materialidade, retomando Pêcheux, sabemos que a língua é a materialidade do discurso e o discurso, por sua vez, é a materialidade da ideologia. Pensando, assim, o corpo como materialidade discursiva, temos que ele é o lugar onde o discurso se materializa, sendo possível perceber nele as marcas da ideologia.

Com isso, a equação

$$\textit{materialidade discursiva} = \frac{\textit{materialidade histórica}}{\textit{materialidade linguística}}$$

passa a

$$\textit{materialidade discursiva} = \frac{\textit{materialidade histórica}}{\textit{materialidade significativa}}$$

de forma com que se possa trabalhar diferentes materialidades que não apenas a linguística, pois a materialidade significativa abriga “uma série de suportes/representantes dos diversos discursos” (LEANDRO FERREIRA, 2011b, p. 174). No meu caso, o corpo. O corpo na/da/que dança.

Esse corpo na/da/que dança, funcionando como materialidade significativa, é pensado em sua relação com o sujeito. Relação que pode ser demonstrada pela banda de Moebius (*Figura 10*):

⁷¹ Aqui, é preciso pensar a articulação do corpo com a história.

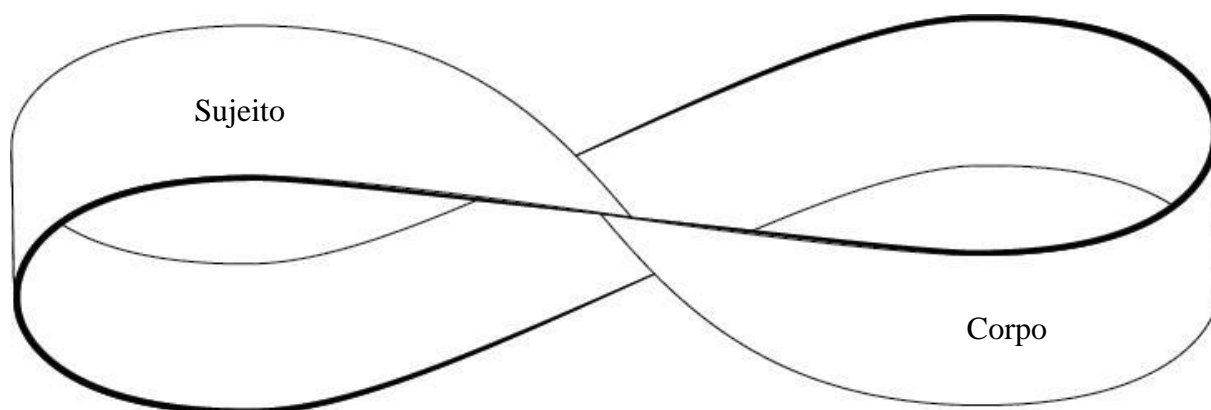


Figura 10: Banda de Moebius⁷² sujeito/corpo

A banda de Moebius, ou fita de Moebius, é um espaço topológico obtido pela união das duas extremidades de uma fita após sua torção. Assim, tudo o que estiver inscrito, tanto de um lado quando de outro, passará tanto por dentro quanto por fora da fita, pois, pelo efeito da torção e da união da pontas, desfazem-se as dicotomias dentro/fora, frente/verso, direito/avesso.

Nas palavras de Uno (2012)

O corpo é esse entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Ele não é uma coisa, nem uma ideia, mas o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. O corpo é essa espiral, essa circulação, esse enlaçamento, a dobra de meu interior e de meu exterior, entre o mundo e eu, a visibilidade e a opacidade [...] (p. 58).

Dessa forma, ao pensarmos a relação sujeito/corpo pela proposta da banda de Moebius, reforçamos a ideia já apresentada de que um não existe sem o outro, constituindo-se ao mesmo tempo, entre “a visibilidade e a opacidade”.

Veloso (2012), analisando a obra cinematográfica *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar, ao pensar o corpo enquanto “limite entre o interior e o exterior, entre o sensível e o mecânico, entre o concreto e o impalpável, articulando a ponte entre o psíquico, o linguístico e o ideológico, constitutivos do sujeito discursivo, na teoria pècheutiana” (p.115), aponta que

o corpo exerce a sua condição essencial – ele é o instrumento que o ser que o habita possui e usa para fazer-se discursivamente inteligível ao que lhe é externo, ao seu entorno. É o corpo que dá visibilidade à existência do sujeito discursivo que cada um é na vida cotidiana. É

⁷² Desenho da banda de Moebius elaborado para este trabalho por Ricardo Grzecca.

também ele que, na ficção, exerce o mesmo papel de conduto de uma narrativa que adquire forma e se expressa. A comunicação corporal é essencial à atividade da representação/imitação da condição humana na realidade do aqui e do agora ficcionais (*idem*).

Assim, ao olharmos para o corpo *na/da/que* dança, independentemente dessa dança ser uma ficção ou não, dela ter uma narrativa – se ficção – ou não, de ser dançada em um espaço formal ou em um espaço informal, é o corpo que permite a visualização do sujeito discursivo. Um corpo que, pelo e no seu movimento, significa, não apenas em situações ficcionais, mas também em situações cotidianas. Não é preciso estar em um palco para que o corpo *na/da/que* dança seja tomado enquanto materialidade discursiva, enquanto materialização da dança. Basta estar dançando para significar e ser significado. É o “corpo como lugar de observação do sujeito” do qual nos fala Leandro Ferreira (2013, p. 100). Corpo que, pensado pela autora a partir de Mauss, “é o primeiro instrumento, o mais natural, de que se vale a cultura para “analisar as técnicas corporais” (*idem*). Ou seja, os modos de uso do corpo são impostos aos indivíduos pelas sociedades, que o tomam tanto por objeto quanto por ferramenta, simultaneamente. “Objeto original sobre o qual o trabalho da cultura se desenvolve e a ferramenta original com a qual esse trabalho se realiza” (*idem*). O corpo, assim, não pode ser encontrado em um estado natural, já que, trabalhado pela cultura, cria diferenças sociais.

4.2.2 Dança *no/do/pelo* corpo: discurso

Dizer que o corpo *na/da/que* dança é materialidade discursiva é dizer que o corpo encontrado na dança (o corpo *na* dança, o corpo em situação de dança), que o corpo contido na dança (o corpo *da* dança, o corpo em descrição de dança), materializa o discurso da dança. Ou seja, o corpo *que* dança é a materialidade significativa do discurso da dança, da *dança enquanto discurso*, que, por sua vez, é materialidade da ideologia.

É pelo corpo *na/da/que* dança, unidade simbólica, que interpretamos. Assim, Eliana Lucia Ferreira e Eni Orlandi (2001), propõem que a dança seja entendida como linguagem, não-verbal, com sua ordem própria, com suas especificidades significativas, significando corporalmente. Para tanto, é preciso levar em consideração que “ela [a dança] não se significa por si própria[:] a dança se significa porque os homens dançam e estabelecem relações de

sentidos entre si, ou seja, existe uma relação do homem com o simbólico constituído pela história e pela cultura” (FERREIRA & ORLANDI, 2001, p. 89). As autoras apontam, ainda, que

a dança é a linguagem corpórea de cada pessoa que *significa* principalmente a existência de movimento no corpo. Sabemos que o fundamental da dança é a imagem e a sua configuração no espaço, *significando* dentro de uma cultura. Dessa forma, o discurso da dança, pela historicidade, se filia a uma tradição em que ele é produtivo para a cultura. Ele é produtivo no sentido que já existe uma certa tradição cultural na sociedade (*ibidem*, p. 91, grifos meus).

Para as autoras, a dança é uma linguagem específica significada pelo movimento do corpo. Em outro momento, citando o historiador Paul Veyne acerca do desenvolvimento da máxima saussureana de que o ponto de vista faz o objeto, Orlandi (1988) aponta que não se trata do mesmo objeto, no caso a linguagem, visto de várias perspectivas, mas de uma multiplicidade de sentidos. Ou seja, observar um objeto de diferentes perspectivas origina diferentes objetos com características e propriedades particulares.

Todavia, pensar a dança enquanto linguagem é uma questão polêmica.

José Gil, em *Movimento Total – O Corpo e a Dança* (2001), recusa à dança o estatuto de linguagem. Nas palavras do autor, “a dança é “uma coisa que é justamente a coisa que aqui está”, qualquer coisa do nexos da obra continua a escapar-nos, qualquer coisa que escapa à linguagem porque *a dança não é uma linguagem*” (p. 87, grifos meus). Isso porque, conforme Gil define, a linguagem é constituída por unidades discretas (monemas e fonemas) enquanto a dança não é constituída por unidades, pois o corpo não se movimenta por unidades. Não existem “gestemas discretos”. O movimento envolve todo o corpo. Assim, vemos que, quando argumenta sobre sua asserção, Gil disserta sobre uma linguagem que se dá apenas pelo viés linguístico, numa aproximação forçada e sem correspondência entre linguagem verbal e dança.

Entretanto, é justamente porque algo sempre escapa que podemos trabalhar com a dança dentro da perspectiva teórico-analítica da Análise do Discurso de vertente francesa.

Para Gil,

seria portanto vão descrever o movimento dançado querendo *apreender todo o seu sentido*. Como se seu nexos pudesse ser inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras. [...] *não porque*

ele encerre algum núcleo de sentido inefável, mas porque se diz de modo diferente da linguagem [...] (op. cit., p. 82, grifos meus).

Pelo viés da AD, não há como apreender todos os sentidos de um texto, de uma imagem, de uma dança ou de um corpo na/da/que dança, porque não existe um sentido central, nuclear, mas sentidos que se marcam mais fortemente em determinadas formações discursivas, e, sendo assim, os sentidos sempre podem ser outros. E justamente porque “se diz de um modo diferente”, a dança, enquanto linguagem, tem sua ordem própria, não podendo ser feita uma analogia com a linguagem sob a perspectiva da linguística, como Gil faz, como se a linguagem fosse transparente, de forma que dançar significa a própria ação da dança. A linguagem, na perspectiva discursiva, não é transparente, não está dada. Dessa forma, “pode-se, então optar por considerar a linguagem no momento de sua existência como tal, ou seja, justamente como discurso” (ORLANDI, 1996b, p. 136).

Gil diz ainda que a dança não busca sentidos:

Porque a dança cria um plano de imanência, o sentido desposa imediatamente o movimento. A dança não *exprime*, portanto, o sentido, ela é o sentido, (porque o movimento é o sentido). [...] Sobrearticulando o corpo, o movimento dançado abre até ao infinito o leque dos gestos, quer dizer a organização dos movimentos em sequências que *significam por si próprias*. A dança constrói o plano de movimento onde o “espírito e o corpo são um só”, porque o movimento do sentido desposa o próprio sentido do movimento: dançar é não “significar”, “simbolizar” ou “indicar” significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos esses sentidos nascem. No movimento dançado, o sentido torna-se ação (p. 97).

Não se trata apenas de destituir a dança do estatuto de linguagem; mas porque a dança cria um plano de imanência, o sentido é a própria dança, o próprio movimento dançado, que significa pela organização em sequências que significam por si próprias. O movimento do sentido entra no sentido do movimento de forma que nada do sentido escapa ao mesmo tempo que a significação não se encerra.

Entretando, na linguagem para a AD, algo sempre escapa. Veloso (2012), aponta que a linguagem não é transparente, tendo como característica a opacidade. E é pela não-transparência, característica constitutiva da linguagem, que se chega a outra característica determinante da AD: “o que realmente importa é o *como*, ou seja, a maneira como o texto significa; de que modo ele, atualizado pela ressignificação do *já-lá* que lhe tece a memória, atua

sobre o interlocutor e, dessa forma, repercute em suas ideias e se materializa em suas ações” (p. 41, grifos da autora). Olhar para a dança estruturada como linguagem é pensá-la igualmente não transparente, opaca; é pensar em *como* ela significa e não o que ela significa.

O que podemos depreender das asserções de Gil é o entendimento de linguagem dentro de uma perspectiva estruturalista⁷³ do século XX, onde não se estabelecem relações de sentido, mas de valor. Ocorre uma suspensão da interpretação. Já para a AD, a linguagem é “lugar de conflito, de confronto ideológico, em que a significação se apresenta em toda a sua complexidade” (ORLANDI, 1996b, p. 83). Ela está em funcionamento, um funcionamento linguístico-histórico, atravessando sujeitos interpelados ideológica e inconscientemente, de forma que é possível atribuir o estatuto de linguagem à dança, linguagem não-verbal, com sua ordem própria, que se dá pelo *corpo em movimento*. São duas perspectivas de se observar a linguagem, originando, assim, dois objetos de observação diferentes. A linguagem de que trata a AD, exemplificada aqui pelos apontamentos de Orlandi (1996b; 1988), é diferente da linguagem de que trata Gil (2001).

Proponho, então, olharmos para a linguagem na perspectiva da Linguística e na perspectiva da AD a partir do quadro comparativo a seguir (*Figura 11*):

⁷³ O estruturalismo surge na Europa a partir dos estudos de Saussure acerca da linguagem. Ele considera a língua como um sistema de signos, cuja significação depende das relações de *valor* entre eles. Saussure institui as dicotomias língua/fala, sincronia/diacronia, significado/significante, relações sintagmáticas/relações paradigmáticas. Assim, a linguagem é definida como *estrutura* e a forma de observá-la se dá por *valor*: uma coisa é o que a outra não é.

A linguagem...

... para a Linguística	... para a AD
Transparência da língua	Opacidade da língua
Ambiguidade	Equivocidade
Significação	Sentido
Imanente ao sistema	Parafrástica e polissêmica
Inerente à língua	Incompleta
Interna	Exterioridade constitutiva
Dualismo	Pluralismo
Sociologismo	Discursivo
Logicismo	
Empirismo	
Formalismo	
Estruturalismo	
Idealismo	
Conteudismo	
Classificação	Funcionamento
Organização	Ordem da língua (sistema significante material)
	Ordem da história (materialidade simbólica)

Figura 11: Quadro comparativo da linguagem na perspectiva da Linguística e na perspectiva da AD

É porque a linguagem, para a AD, é opaca e incompleta que não há sentido *a priori*. “A linguagem é um sistema de sentidos onde, a princípio, todos os sentidos são possíveis, ao mesmo tempo em que sua materialidade impede que o sentido seja qualquer um” (SOBRINO *apud* ORLANDI, 1996a, p. 20), pois há a determinação histórica. Assim como a linguagem pode ser considerada de um outro lugar que não o verbal, configurando a dança como linguagem e possibilitando múltiplos sentidos, o corpo na/da/que dança também pode ser configurado por

diferentes perspectivas: antropológica, sociológica, discursiva, entre outras. Enquanto materialidade significativa, na perspectiva da AD, o corpo na/da/que dança impede que o sentido seja qualquer um, ainda que os sentidos possam ser muitos, pois os sentidos não são indiferentes à matéria significativa: “a relação do homem com os sentidos se exerce em diferentes materialidades, em processos de significação diversos: pintura, imagem, música, escultura, escrita [, dança], etc; a matéria significativa – e/ou a sua percepção – afeta o *gesto de interpretação*, dá uma forma a ele” (ORLANDI, 1996a, p. 12, grifos meus). O gesto de interpretação é onde se dá a relação do sujeito com a língua, “marca da “subjetivação”, traço da relação da língua com a exterioridade” (*ibidem*, p. 46), não sendo indiferente às especificidades da materialidade.

E se hoje encontramos *toda a sorte de coisas* dançando que não necessariamente o homem, o corpo humano, é o homem que, por interpretar, por estabelecer relações de sentido pela língua porque a história intervém – o sujeito estabelece uma determinada relação com a história ao constituir sentidos –, configura isso ou aquilo enquanto dança, pois confere, através do seu olhar e da sua interpretação, o estatuto de corpo-dançante a *toda a sorte de coisas*, bem como pode ser observado na imagem abaixo (*Imagem 27*):



*Imagem 27: Snoopy agradece pela dança à folha, corpo-dançante, que cai da árvore*⁷⁴

⁷⁴ Imagem disponível em <http://www.pinterest.com/pin/37788084347963524/> acessada em 07/01/2015.

E como na passagem de Paul Valéry (2012 [1938]):

Mallarmé disse que a bailarina não é uma mulher que dança, pois ela não é mulher, e não dança.

Essa observação profunda não é somente profunda: é verdadeira; e não é somente verdadeira, isto é, fortalecida cada vez mais como flexão, mas é também verificável, e eu a vi verificada.

A mais livre, a mais flexível, a mais voluptuosa das danças possíveis apareceu-me numa tela onde se mostravam grandes Medusas: *não eram mulheres e não dançavam*.

Não são mulheres, mas seres de uma substância incomparável, translúcida, e sensível, carnes de vidro alucinadamente irritáveis, cúpulas de seda flutuantes, coroas hialinas, longas correias vivas percorridas por ondas rápidas, franjas e pregas que dobram, desdobram; ao mesmo tempo que se viram, se deformam, desaparecem, tão fluidas quanto o fluido maciço que as comprime, esposa, sustenta por todos os lados, dá-lhes lugar à menor inflexão e as substitui em sua forma. Lá, na plenitude incompreensível da água que não parece opor nenhuma resistência, essas criaturas dispõem do ideal de mobilidade, lá se distendem, lá recolhem sua radiante simetria. Não há solo, não há sólidos para *essas bailarinas absolutas*; não há palcos; mas um meio onde é possível apoiar-se por todos os pontos que cedem na direção em que se quiser. Não há sólidos, tampouco, em seus corpos de cristal elástico, não há ossos, não há articulações, ligações invariáveis, segmentos que se possam contar... (p. 32-33, grifos meus).

Tanto na imagem em que Snoppy agradece pela dança à folha que se desprende da árvore e cai em direção ao solo (*Imagem 27*) quanto na verificação de Valéry sobre as bailarinas absolutas não serem mulheres e não dançarem, mas sim medusas que se expressam por espasmos ondulatórios, expondo-se e recompondo-se (*op. cit.*, p. 34), é pela descrição e pela interpretação do cartunista e do escritor, respectivamente, que cães, folhas e medusas se configuram em corpos-dançantes.

Cartunista e escritor trabalham, cada qual, com uma materialidade significante específica. O primeiro, com a materialidade heteróclita e multifacetada das tirinhas, envolvendo imagem e texto; o segundo, com a materialidade do texto, sendo que “distintas materialidades sempre determinam diferenças nos processos de significação” (ORLANDI, 1996a, p. 17). Descrever uma materialidade discursiva é colocá-la em relação com a interpretação. Conforme Pêcheux (2012b [1983]), descrever, no entanto, “não é uma apreensão fenomenológica ou hermenêutica na qual descrever se torna indiscernível de interpretar” (p. 50). A interpretação, por sua vez, é “parte irrecusável da relação do homem com a língua e com a história (ORLANDI, 1996a, p. 47). Voltando a Pêcheux (2012b [1983]), temos que

toda descrição – quer se trate da descrição de objetos ou de acontecimentos ou de um arranjo discursivo-textual não muda nada, a partir do momento que nos prendemos firmemente ao fato de que “não há metalinguagem” – está intrinsecamente exposta ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (a não ser que a proibição da interpretação própria ao logicamente estável se exerça sobre ele explicitamente. Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise de discurso (p. 53).

Assim, os dizeres sobre o corpo na/da/que dança sempre podem ser outros, pois descrever o corpo enquanto materialidade significativa é, igualmente, colocá-lo em relação com a interpretação, determinando diferentes maneiras do sujeito se relacionar com os sentidos.

Gil (2001), que apesar de dizer que a dança não é linguagem, diz que “o corpo “falaria verdadeiramente” na dança. Discordando do autor, penso que o corpo não fala nem a dança diz. Ambos significam. Olhar para o corpo na/da/que dança pensando o seu funcionamento é olhar também para o sujeito que olha o corpo na/da/que dança. O olhar do sujeito que olha está condicionado aos lugares que ocupa, às formações discursivas a que se filia, à memória discursiva das imagens dos corpos na/da/que dançam e outras tantas memórias. Para Cunningham,

se um bailarino dança – o que não é a mesma coisa que ter teorias sobre a dança ou sobre o desejo de dançar ou sobre os ensaios que se fazem para dançar ou sobre as recordações deixadas no corpo pela dança de algum outro –, mas se um bailarino dança, *já está lá* tudo. *O sentido está lá, se é isso que queremos*. É como esse apartamento onde vivo – olho a toda à minha volta, de manhã, e pergunto-me, o que é que tudo isto significa? Significa: isto é onde vivo. Quando danço, significa: isto é o que eu estou a fazer. Uma coisa que é justamente a coisa que aqui está. (*apud* GIL, 2001, p. 81-82, grifos meus).

Ou seja, lemos que o sentido está na própria ação da dança e não em teorias, desejos, recordações, “*já está lá* tudo”. Mas se “*o sentido está lá, se é isso que queremos*”, é porque a memória discursiva está trabalhando na dança e no corpo na/da/que dança, e o sujeito os significa pelo seu olhar, repetindo ou rompendo com tudo que já está lá, atualizando a memória.

5. SENTIDOS POSSÍVEIS

[...] e a possibilidade de significar onde o sentido ainda não faz sentido.

Eni Orlandi

Partindo de três pressupostos para explicar a interpretação na relação discurso/texto na perspectiva discursiva, Orlandi (2012b), aponta que “a. não há sentido sem interpretação; b. a interpretação está presente em dois níveis: o de quem fala e o de quem analisa; e c. a finalidade do analista de discurso não é interpretar mas compreender como um texto funciona, ou seja, como um texto produz sentidos” (p. 19). Assim, as análises aqui empreendidas não têm por objetivo averiguar quais discursos circulam *sobre* o corpo na/da/que dança na contemporaneidade dependendo do grupo social⁷⁵ em que o sujeito se encontre, mas sim de olhar para o funcionamento⁷⁶ desses discursos em busca dos efeitos de sentido que são mobilizados, sobretudo, pelo trabalho da memória. A autora afirma ainda que formular é a “materialização da voz em sentidos, do gesto da mão em escrita, em traço, em signo” (p. 9). Formular é, também, a materialização da dança em corpo, assim como

formular é dar corpo aos sentidos. E, por ser um ser simbólico, o homem constitui-se em sujeito pela e na linguagem, que se inscreve na história para significar, tem seu corpo atado ao corpo dos sentidos. Sujeito e sentindo constituindo-se ao mesmo tempo têm sua corporalidade articulada no encontro da materialidade da língua com a materialidade da história. [...] o corpo do sujeito e o corpo da linguagem não são nunca neutros. Ou seja, os sentidos são como se constituem, como se formulam e como circulam (*ibidem*, p. 9-10).

Formular é dar corpo aos sentidos e sentidos ao corpo. Ao formular, o sujeito atualiza a memória, realizando sentidos possíveis. Olhar para as formulações dos sujeitos entrevistados, então, não é interpretá-las, mas buscar a compreensão de como esses discursos se realizam, como se formulam, como estão inseridos em uma rede de memória. Ao interpretar o corpo

⁷⁵ Grupo Social da Dança ou Grupo Social da não-Dança nos quais os sujeitos entrevistados se inserem.

⁷⁶ Pêcheux (1969) desloca a noção de função para a de funcionamento. É no funcionamento do discurso que as análises podem ser feitas, pois ele é o próprio modo como um discurso se estrutura, levando em consideração os interlocutores e as condições de produção desse discurso

na/da/que dança, o qual, em sua opacidade, carrega a presença do político, do simbólico e do ideológico, os sujeitos estão fazendo com que a língua funcione, inscrita na história.

5.1 A presença ausente da memória discursiva

A noção de formação discursiva é uma das questões centrais na Análise de Discurso de vertente francesa, tanto pelas outras noções que mobiliza quanto por ser uma categoria teórico-analítica. Isso quer dizer que, através dela, o analista de discurso pode compreender a construção dos sentidos e a relação destes com a ideologia.

É através da inscrição no interior de uma determinada formação discursiva que um sujeito se identifica com determinados saberes. E como sujeito e sentido constituem-se ao mesmo tempo, num processo histórico, é enquanto essa identificação se dá que os sentidos são construídos. Assim, os sentidos do corpo na/da/que dança se dão conforme os sujeitos se identificam com a formação discursiva, que, por sua heterogeneidade, permite diferentes dizeres.

Michel Pêcheux (1975) nos diz que o discurso de um sujeito inscreve-se sempre em alguma formação discursiva que autoriza certos discursos e impede outros. Essas autorizações e esses impedimentos se dão devido ao trabalho da memória.

A memória discursiva, lugar dos já-ditos, recorta os sentidos e os atualiza no momento em que os sujeitos enunciam seus dizeres. Ela está determinada pelo interdiscurso, lugar de todos dizeres, já-ditos, não-ditos e por dizer. Dessa forma, a memória discursiva recorta o interdiscurso, possibilitando a relação entre sentidos e formações discursivas. Vale retomar Pêcheux (2010a [1983]) para esclarecer que memória, aqui, não se refere a aspectos psicofisiológicos, mas à memória social e coletiva dos sentidos possíveis. Nas palavras do autor,

[...] a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem reestabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (p. 52).

Assim, a memória discursiva recorta o interdiscurso no acontecimento de ler, de dizer, de dançar, trazendo para o intradiscurso a presença do interdiscurso. Ou seja, a memória discursiva é aquilo que reestabelece os implícitos necessários para tornar o que é lido, dito, dançado, enquanto materialidade, legível, dizível, dançável. Além disso, seguindo as colocações de Leandro Ferreira (2012), associar memória discursiva e sentido é pensar nos sentidos já-dados, assim como pensar interdiscurso e sentidos é pensar nos sentidos já-dados, não-dados, por dar, possíveis e impossíveis. Pensar a memória em relação ao sentido, conforme a autora apresenta, é pensá-la como via de acesso aos sentidos, “enquanto possibilidade de dizeres que se atualizam no momento da enunciação e como efeito de um esquecimento correspondente a um conjunto virtual de significações” (*op. cit*, p. 144).

Entendendo que a linguagem não é transparente, que interpretar, para o analista de discurso, não é atribuir sentidos, mas expor-se à opacidade da materialidade, seja ela textual, imagética, acústica ou ainda heteróclita e multifacetada, e que o sentido sempre pode ser outro, num gesto que combina descrição e interpretação, a partir da análise dos RDs, busco apreender sentidos possíveis acerca desses corpos possíveis, desses corpos na/da/que dançam. Este gesto, combinando descrição e interpretação, como bem nos esclarece Pêcheux (2012b [1983]), “não [...] trata de duas fases sucessivas, mas de uma alternância ou de um batimento” (p. 54), não implicando na junção indiscernível de descrição e interpretação. Nas palavras do autor, descrever não é interpretar, ainda que

a descrição de um enunciado ou de uma sequência [coloca] necessariamente em jogo (através da detecção de lugares vazios, de elipses, de negações e interrogações, múltiplas formas de discurso relatado...) o discurso-outro como espaço virtual de leitura desse enunciado ou dessa sequência (*ibidem*, p. 54-55).

A interpretação é “tomada de posição” (PÊCHEUX, 2012b [1983], p. 57), de forma que, no momento em que cada sujeito entrevistado responde às questões, ele interpreta, ele toma uma posição frente ao objeto simbólico sobre o qual é questionado – o corpo na/da/que dança. Mas “a ordem simbólica, configurada pelo real da língua[/linguagem], e pelo real da história, faz com que tudo não possa ser dito e, por outro lado, haja em todo dizer uma parte inacessível ao próprio sujeito” (ORLANDI, 1996a, p. 63). Isso porque, como dito antes, não há sentido *a priori*.

Relembrando, a análise parte da observação de um corpus experimental obtido a partir do questionamento sobre dança e sobre o corpo na/da/que dança a dois grupos de sujeitos inseridos em distintos grupos sociais, ocupando diferentes lugares sociais. Este corpus experimental, retomando a definição de Courtine (2009 [1981]) abordada anteriormente, “equivale à produção de sequências discursivas por locutores colocados em uma situação experimental definida” (p. 77).

Os Recortes Discursivos (RDs) abaixo citados foram selecionados de Sequências Discursivas (SDs) geradas a partir de entrevistas nas quais eu partia de perguntas orientadoras (*Anexo I*) – uma conversa informal com questões sobre dança e sobre o corpo na/da/que dança – para chegar à pergunta central: *você poderia/conseguiria definir qual é o corpo na/da/que dança?* Após cada RD, entre parênteses, segue uma pequena definição do sujeito enunciador, a qual foi fornecida pelo próprio sujeito no momento da entrevista.

Começamos a observar alguns deles:

RD4: *normalmente eu penso em pessoas magras e definidas* (um advogado que frequenta a academia para *manter o corpo bonito*).

RD5: *deve ser um corpo trabalhado, disciplinado ao longo de anos* (uma bailarina clássica que fez somente aulas de balé clássico e dança somente balé clássico).

Os dois RDs apresentados mostram o funcionamento da ideologia conforme Pêcheux (2009 [1975]):

[...] é a ideologia que, através do “hábito” e do “uso”, está designando, ao mesmo tempo, *o que é e o que deve ser* [...]. É a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve [, um corpo que dança], evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem [...]” (p. 146, grifos do autor).

Habituo-nos a ver uma bailarina de técnica clássica e, sem questionarmo-nos, atribuímos a essa imagem a ideia de dança e de corpo na/da/que dança. Dessa forma, “todo mundo sabe” o que é dança, o que é balé e o que é uma bailarina. “Todo mundo sabe” que um

corpo que dança é “magro e definido” (RD4), “todo mundo sabe” que um corpo que dança “deve ser um corpo trabalhado, disciplinado ao longo de anos” (RD5).

Tanto no RD4 quanto no RD5 podemos identificar a imagem corporal dos sujeitos enunciantes trabalhando em seus discursos. Ao significar o corpo, o sujeito se significa na e pela imagem do corpo. Tratando da imagem corporal, Paul Schilder (1999) diz que “quando perdemos a orientação de esquerda e direita em relação ao nosso próprio corpo, também há uma perda de orientação em relação aos corpos das outras pessoas. O modelo postural de nosso corpo se relaciona com o modelo postural dos outros” (p. 13). Além da imagem física do corpo, “é ainda uma questão de identidade social: nós gostamos de nos reconhecer no outro. O que a gente não conhece (reconhece) incomoda, por isso é importante fazê-lo à nossa própria imagem” (ORLANDI, 1996b, p. 87).

Assim, os sujeitos que enunciam os RDs antes apresentados constituem os sentidos do corpo na/da/que dança frente a sua própria constituição de corpo e de sujeito, pois o modo como se definem na hora da entrevista reflete na maneira como definem o corpo na/da/que dança. O “advogado que frequenta a academia para manter o corpo bonito”⁷⁷ concebe o corpo na/da/que dança como “magro e definido”. A bailarina de técnica clássica que, num primeiro momento da entrevista em que os entrevistados são solicitados a se apresentarem, diz que dança “*desde que [se conhece] por gente... mas só com 5 anos de idade [começou] a ter aulas de balé... ou seja, hoje [está] com 25 anos... então há 20 anos [ela dança] de verdade*” e que “*nos últimos 10 anos [ela tem] dançado uma média de seis a oito horas por dia... entre ensaios, aulas que [dá] e que [faz]... porque o balé, e todas as danças pra serem bem feitas, né?... exige disciplina... então [ela está] sempre dançando...*”. Assim como ela – que dança há 20 anos, sendo que nos 10 últimos anos está sempre dançando, pois a dança exige disciplina –, o corpo na/da/que dança *deve* ser “trabalhado, disciplinado ao longo de anos”. Além disso, ela só passou a dançar “de verdade” aos 5 anos de idade, quando começou a frequentar aulas de balé.

E mais:

RD6: *é como se o corpo [que dança] fosse um instrumento pra alcançar uma posição, ou algo inalcançável, que só falando, só desenhando, não consegue* (um desenhista que trabalha com a figura humana)

⁷⁷ A descrição do entrevistado foi fornecida pelo próprio quando questionado, durante a entrevista, qual a relação dele com a dança.

RD7: *a dança é um treinamento físico, e o corpo que dança precisa de um treinamento, mesmo que qualquer corpo possa ser treinado, deve ter um treinamento específico* (um ator que faz aulas de dança para manter o condicionamento físico).

A imagem corporal, pela qual reconhecemos o corpo na/da/que dança a partir do nosso próprio corpo, também pode ser identificada no RD7, produzido por um “ator que faz aulas de dança para manter o condicionamento físico”⁷⁸ e que define a dança como treinamento físico e o corpo que dança como possível de ser qualquer corpo, *desde que* submetido a um treinamento físico específico.

Os RDs apresentados até então foram extraídos de SDs produzidas tanto por sujeitos inseridos no grupo social da Dança (GSD) quanto no grupo social da não-Dança (GSnD). Mesmo estando inseridos em grupos sociais diferentes e ocupando lugares sociais igualmente diferentes, os sujeitos produziram discursos com efeitos de sentido muito próximos: entendem que o corpo na/da/que dança é um corpo magro, definido, trabalhado, treinado, é um corpo enquanto instrumento. São reproduções de discursos autoritários nos quais o corpo na/da/que dança *deve*: deve aparentar, deve ser, deve fazer. Assim, esses RDs tendem⁷⁹ eles próprios a discursos autoritários pelo funcionamento da partícula *deve* nas construções acerca do corpo na/da/que dança.

O movimento artístico contemporâneo é campo de constante debate. Não há uma única definição, um único estilo, uma única técnica, um único método. Suas fronteiras são móveis. A dança, na contemporaneidade, enquanto instância da arte, não escapa a essas questões: pode ser um espaço de encontro simultâneo e de experimentação entre diversas técnicas, práticas, saberes e corpos. Atualmente, ao assistirmos a espetáculos de *dança contemporânea*⁸⁰, podemos encontrar diversos corpos: altos, baixos, magros, gordos, musculosos, lânguidos, leigos, virtuosos, deficientes, entre tantos outros. Cada projeto de dança determina com que corpos quer trabalhar. O que equivale a dizer que “escolhas estéticas são sempre escolhas éticas,

⁷⁸ Descrição fornecida pelo próprio entrevistado.

⁷⁹ Retomando a tipologia discursiva proposta por Orlandi (1996b; 1988), temos os discursos autoritário, polêmico e lúdico enquanto tipos que possibilitam ao analista a observação do funcionamento discursivo. Entretanto, não existem tipos puros, sendo preferível falar em tendências, ou seja, um determinado discurso tende a um certo tipo discursivo.

⁸⁰ Não se trata de abordar a dança contemporânea enquanto escola, prática ou modalidade de dança, opondo-se, por exemplo, à dança clássica e à dança moderna, mas sim enquanto a dança que nos é contemporânea, independentemente do estilo ou mesmo da data de origem.

e vice-versa”⁸¹. Ou seja, ao se escolher determinados tipos de corpos, por sua aparência e/ou por suas competências, para determinado trabalho, está se dizendo qual será a estética do trabalho, bem como quais os seus valores éticos. Assim, “o corpo na[/da/que] dança, hoje, constrói-se separadamente para cada montagem e nele estão inscritas as particularidades do seu momento, da sua cultura, das suas possibilidades, que são inúmeras” (SILVA, 2005, p. 139). Entretanto, durante as entrevistas, por vezes me deparei com dizeres cristalizados sobre a dança e sobre os corpos na/da/que dançam, como nos RDs anteriormente apresentados.

Dessa forma, nos RDs 4, 5 e 6, ressoa a existência histórica do enunciado referente ao corpo do *balé academizado*: corpos fortes e virtuosos, altamente trabalhados e treinados. Já no RD 7, a proximidade com uma determinada fase da *dança pós-moderna* se faz presente: todos os corpos podem dançar, *desde que* recebam treinamento. Esses RDs se relacionam com os elementos culturais da historicidade da dança citados por Ferreira e Orlandi (2001), sendo eles: a estética, a beleza, a performance (p. 91). Ou seja, quando questionados, os sujeitos trazem marcas dessa historicidade em seus discursos, muitas vezes apresentados pela mídia que carrega essas mesmas marcas. Retomando a ideia apresentada anteriormente de que na contemporaneidade não existe um corpo específico, um único corpo, um corpo modelo na/da/que dança, os discursos produzidos nos RDs antes referidos são possíveis devido à memória discursiva. Assim, quando esses sujeitos falam, “algo fala antes, em outro lugar, independentemente” (PÊCHEUX, 1975). Seus dizeres vêm carregados de outros dizeres. Esses discursos mobilizam da memória discursiva os sentidos de força, virtuosismo, magreza, um determinado padrão estético. Sentidos que remetem, quase sempre, à *técnica clássica de dança*, a ponto de tocar outra instância da memória: o *pré-construído*⁸².

Ao romper com a ideia de corpo forte e virtuoso, os RDs 8 e 9, apresentados a seguir, afastam-se da perspectiva que visualiza uma fisicalidade específica para os corpos na/da/que dançam. Trazendo outros sentidos, acessando outras memórias, eles retomam outros discursos – da fase da *dança pós-moderna*, da mídia –, mobilizam outros sentidos, onde corpos leigos podem dançar tanto quanto corpos treinados, (re)significando a dança e os corpos na/da/que dançam:

⁸¹ Profº Drº Airton Tomazzoni em comunicação oral durante aula teórica de História da Dança no Grupo Experimental de Dança da Cidade (GED), em maio de 2012. Extraído das minhas notas pessoais.

⁸² Neste momento da análise o conceito de pré-construído não será aprofundado. No entanto, ele é entendido enquanto uma das possibilidades de memória, que corresponde, como descrito por Pêcheux (1975), ao “sempre-já-aí” da interpelação ideológica que fornece-impõe a “realidade” e seu “sentido” sob a forma da universalidade (o “mundo das coisas”).

RD8: *é um corpo que tá procurando uma liberdade... talvez [...] e eu acho que sempre quem tá dançando tá procurando uma liberdade... não sei de que jeito... [...] agora... não sei como... não sei por que também... [...] e daí deve ter vários tipos de liberdade que esse corpo tá buscando... entende?... tipo assim ó... a pessoa que já dança, que já tá acostumada, que gosta, que... que estuda e trabalha com dança ou mesmo que não estuda e trabalha com dança mas que tá toda hora dançando em qualquer lugar é uma pessoa que tem um tipo de liberdade... se permite um tipo de liberdade... as pessoas que são mais tímidas, que são mais contidas, que não fazem isso com frequência... eu acho que é um outro tipo de liberdade... não sei explicar como... mas... entendeu? (um publicitário que diz que não sabe dançar).*

Devido aos deslizamentos e aos deslocamentos, em meio às repetições, há espaço para rupturas, como nos diz o publicitário para quem o corpo na/da/que dança “é um corpo que tá procurando uma liberdade” (RD8). Para ele, tanto o corpo de quem estuda e trabalha com dança quanto o corpo que não estuda nem trabalha com dança estão em busca de uma liberdade. Mesmo que essa “liberdade” possa ser relacionada ao discurso autoritário da mídia, que ensina que todos os corpos *devem* dançar em diferentes espaços e tempos, o sujeito do RD8 resiste aos sentidos do corpo virtuoso. E se ele “resiste é porque algo do exterior lhe afeta de modo constitutivo, o que significa dizer que há aí um trabalho sobre os sentidos já-dados, já-sedimentados” (AGUSTINI, 2007, p. 303). Assim, resistindo à uma memória e reforçando outra, o sujeito desloca os sentidos em relação aos RDs anteriores.

Também entre a resistência e o reforço, podemos localizar o RD9:

RD9: *ah! tu não tem uma pergunta mais fácil, né? sei lá... o corpo que dança é um corpo comum... comum daquele jeito que os franceses usam, sabe?... ordinário. é um corpo como o meu, que tem algum conhecimento técnico de dança... como o teu... como o desse “cara” passando aí [aponta com o nariz para um homem que passa ao lado da nossa mesa, na rua], que a gente não sabe nada, mas que é um corpo... é... sei lá... é um corpo que sente uma vontade de dançar... mas daí não sei se é uma vontade que é orgânica, que é do próprio corpo, ou se é da pessoa, entende?... se é uma ideia, um pensamento, ou se é o corpo que sente uma vontade... fisicamente falando mesmo... tipo: preciso me mexer! e daí vai da pessoa não impedir isso, né, se ela tem todas as condições físicas, ou mesmo que não tenha e descubra outras formas de dançar com o corpo que tem que não é a forma que a gente imagina que seja a ideal... mas... não sei... acho que todos os corpos são corpos que dançam... só que uns não se autorizam porque dizem que não sabem... como assim?... todo mundo dança, todo mundo respira... tu não dança se tu tiver uma paralisia, tipo isso... mas, fora isso... **todo corpo pode dançar**... claro que daí tem danças e danças.. não é porque*

tu tem um corpo perfeito e disponível que tu vai dançar no Cena 11⁸³, né? (um aluno regular de aulas de dança que quer dançar profissionalmente).

O sujeito do discurso, no RD9, assim como o sujeito do discurso no RD8, resiste à memória que traz o corpo na/da/que dança como um corpo específico, magro, forte, treinado, como reforçado nos RDs 4 e 5, rompendo com esses sentidos. O corpo na/da/que dança aparece como um corpo comum, como qualquer corpo que sinta vontade de dançar. Entretanto, o sujeito do RD9 separa corpo e pensamento ao dizer que não sabe se essa vontade “*é uma vontade que é orgânica, que é do próprio corpo, ou se é da pessoa [...] se é uma ideia, um pensamento, ou se é o corpo que sente uma vontade...*”, reforçando a memória platônica da disjunção corpo/alma. Aqui, podemos dizer que se trata de *ter* um corpo. Em contrapartida, no RD10, o sujeito do discurso trata de *ser* um corpo:

RD10: o corpo [que dança] é a materialização da dança [...] só quem pode produzir ela [a dança] é o ser humano... qualquer ser humano, qualquer que seja o seu corpo físico (uma bailarina e professora de dança contemporânea).

Podemos pensar que a memória discursiva toca o interdiscurso, atualizando, nas formações discursivas, os sentidos que se repetem ou, ainda, produzindo novos sentidos. É possível encontrar deslizamentos sobre a dança e sobre o corpo na/da/que dança dentro da mesma formação discursiva. É possível, também, encontrar deslocamentos de uma formação discursiva à outra. Sempre que um sentido é produzido, há trabalho da memória. Então, os sujeitos entrevistados falam de dentro de uma mesma formação discursiva, já que todos compartilham algum saber sobre dança e sobre corpo na/da/que dança, ou falam de, no mínimo, duas formações discursivas distintas, já que alguns constroem sentidos bastante cristalizados, presos à forma, à estética e à performance, para o corpo na/da/que dança (*o corpo na/da/que dança deve ser*), enquanto outros constroem sentidos amplos, livres, cheios de possibilidades (*o corpo na/da/que dança pode ser*)?

Anteriormente, a partir da discussão do conceito de arquivo, surgiram as questões: i) *no que se transformam os arquivos de dança e de corpo na/da/que dança quando se inscrevem diretamente no próprio corpo-dançante?*; e ii) *que efeitos de sentido eles produzem?*

⁸³ Companhia de dança contemporânea fundada em 1999 e sediada em Florianópolis/SC.

Para responder a essas perguntas, recorro a Dornelles (2000), que apresenta o sujeito se constituindo de partes que se unem, levando ao efeito de unicidade. A autora esclarece que a partição da qual ela fala não diz respeito ao sujeito fragmentado da psicanálise, embora esteja relacionada a ele. Apesar da aparência de unicidade, as partes constituintes do sujeito deixam vestígios no discurso, de modo que “ao representar-se ou representar, [o sujeito] coloca em evidência os efeitos de construção de si mesmo como um ser partilhado” (p. 168), permitindo que possamos pensar como o dizer de cada um dos sujeitos entrevistados reflete na constituição de si mesmos e de seus corpos-dançantes. Essa representação se dá sob o efeito das formações ideológicas e imaginárias que dominam o sujeito, inserido em uma determinada FD.

Dessa forma, podemos dizer que o sujeito do discurso se constitui – ou não se constitui – como sujeito-dançante – ou como sujeito-não-dançante – a partir da imagem corporal e da exposição do seu envolvimento – ou do seu não-envolvimento – com a dança. Retomando que o sujeito significa e se significa na e pela imagem do corpo, temos, no RD6, o sujeito do discurso que marca seu lugar de sujeito-desenhista e o seu não-envolvimento com a dança ao dizer que o corpo é um instrumento para alcançar algo que não pode ser alcançado pela palavra, pelo desenho: “*é como se o corpo [na/da/que dança] fosse um instrumento pra alcançar uma posição, ou algo inalcançável, que só falando, só desenhando, não consegue*”. Já no RD9, o sujeito do discurso reconhece o seu próprio corpo como um corpo-dançante, constituindo o seu dizer acerca de qual é o corpo na/da/que dança e, ao mesmo tempo, constituindo-se como sujeito-dançante, pois o corpo que dança “*é um corpo como o meu, que tem algum conhecimento técnico de dança...*”.

Para ampliar a discussão, apresento um outro recorte discursivo:

RD11: *o corpo que dança é o corpo que gesticula, que age, que se expressa... esse é o corpo que dança... que tá se movimentando num determinado ritmo... pode ser até um olhar mesmo... mas o olhar desse corpo se movimenta e se expressa através dum ritmo, duma cadência... [...]**todos os corpos podem dançar**... tu me pergunta de uma limitação específica? porque mesmo que tenha uma limitação o corpo tem várias partes, vários membros do teu corpo com os quais tu pode desenvolver uma dança... se a dança é gesto, se a dança é movimento, não interessa se for com o dedinho do meu pé ou se for com a ponta da minha orelha... se eu conseguir fazer um movimento, um gesto com isso, eu **posso** dançar... então **qualquer corpo é suscetível à dança**... (uma atriz e graduanda em dança).*

A partir do entendimento de dança enquanto gesto e movimento, o RD11 traz marcadamente a questão da imagem do corpo: “*se a dança é gesto, se a dança é movimento, não interessa se for com o dedinho do meu pé ou se for com a ponta da minha orelha... se eu conseguir fazer um movimento, um gesto com isso, eu posso dançar... então qualquer corpo é suscetível à dança...”.* O sujeito enuncia que, se qualquer parte do seu corpo pode fazer um gesto, um movimento, ele pode dançar, concluindo que qualquer corpo é suscetível à dança. Ou seja, se o seu corpo pode dançar porque dança é um gesto, um movimento, qualquer corpo capaz de um gesto, de um movimento, pode dançar. Encontramos o mesmo, mas diferente, no recorte seguinte:

RD12: *nã... tava tentando pensar assim... a definição de corpo seria tu ter os membros assim... ter tudo no lugar certo... mas pessoas que não tem também podem dançar... eu acho que algo que não seja estático, algo que não seja grudado no chão... não sei... **todos os corpos podem dançar** (uma graduanda em artes visuais e artista visual que não vive sem música).*

E ainda:

RD13: *Todos os corpos podem dançar, embora as técnicas corporais de modo geral elas excluem certos corpos... na contemporaneidade tem técnicas que são mais inclusivas, mas eu não sei também o quanto [...] as técnicas elas tem limites, né? e... elas também excluem certos grupos... ou por questões do corpo ou por questões sociais (uma professora de dança).*

No RD13, mais uma vez lemos que todos os corpos podem dançar. Se existe algum impedimento, ele se deve por uma técnica determinada de dança que implica tais impedimentos, não pelo corpo em si. Bem como no RD12, no qual podemos observar que “*pessoas que não tem [todos os membros do corpo] também podem dançar*”, não sendo impedidas de dançar por uma determinada condição física.

É por filiar-se a diferentes formações discursivas que o sujeito acessa diversos saberes recortados de diferentes regiões do interdiscurso, como aponta Agustini (2007):

A interpelação do indivíduo em sujeito se realiza por meio da inscrição-identificação do sujeito com diferentes formações discursivas que o constituem e o determinam, havendo a re-inscrição dos traços históricos

e ideológicos que o determinam como sujeito em seu próprio dizer. A interpelação ideológica não é fixa ou completa. Ao contrário, sua mobilidade e sua incompletude viabilizam o equívoco, o deslize na interpelação. O sujeito (unidade imaginária) é movimentado por lugares sociais e, por conseguinte, por diferentes regionalizações de sentidos, o que lhe permite a assunção à diferentes posições-sujeito (p. 308).

A interpelação não é fixa nem completa, permitindo ao sujeito que ora resista, ora reforce determinadas memórias discursivas, ora rompa, ora repita os sentidos dessas memórias, pois filiações históricas e ideológicas coexistem. Expostos e analisados os RDs, passei a me perguntar: em que formação discursiva esses sujeitos discursivos se inserem? Dizeres, por vezes, tão próximos e, por vezes, tão distantes são deslizamentos dentro da mesma FD ou deslocamentos de uma FD à outra? Vejamos.

5.2 O funcionamento do sujeito no discurso: formações discursivas

A noção de formação discursiva (FD), apesar de já ter sido trabalhada num momento anterior desta pesquisa, retorna neste momento junto aos recortes discursivos para que se possa observar o funcionamento do sujeito no discurso, logo, a que FD o sujeito discursivo se filia.

Uma das questões que surgiu na sessão anterior deste mesmo capítulo foi em relação à FD: uma única ou duas? Trabalhando com uma única possível *FD da Dança*, constituída a partir de todos os arquivos disponíveis e consultados para esta pesquisa – incluindo as sequências discursivas (SDs) geradas para a pesquisa e os recortes discursivos (RDs) delas extraídos –, o objetivo seria verificar como os discursos dos sujeitos, a partir dos RDs analisados, se aproximariam ou se afastariam da matriz de sentido dessa FD. Assim, todos os sujeitos entrevistados se filiariam à mesma FD, independentemente do grupo social em que estivessem inseridos e dos lugares sociais que ocupassem, por compartilharem saberes sobre a dança e sobre o corpo na/da/que dança, relacionando-se com a ideologia vigente de maneiras diferentes. Ou seja, um sujeito inserido no grupo social da Dança (GSD), falando do lugar social de bailarino, poderia estar mais próximo da matriz de sentido dessa possível formação discursiva da dança do que um sujeito inserido no grupo social da não-Dança (GSnD), falando do lugar de publicitário, por exemplo. Isso porque, pensando que a matriz de sentido de uma possível *FD da Dança*, nesse caso, conservaria dizeres cristalizados quanto à dança e quanto

ao corpo na/da/que dança, um bailarino poderia estar mais próximo à forma-sujeito, repetindo dizeres e os afirmando em um universo logicamente estabilizado, enquanto um publicitário romperia com esses dizeres, afastando-se da matriz de sentido e assumindo uma posição-sujeito afastada da forma-sujeito dentro da mesma FD, ainda que falando de outro grupo social.

Para entendermos melhor, proponho observarmos essa possível *FD da Dança* a partir da figura seguinte (*Figura 12*), construída com base na circulação dos discursos que dizem que o corpo na/da/que dança *deve*:

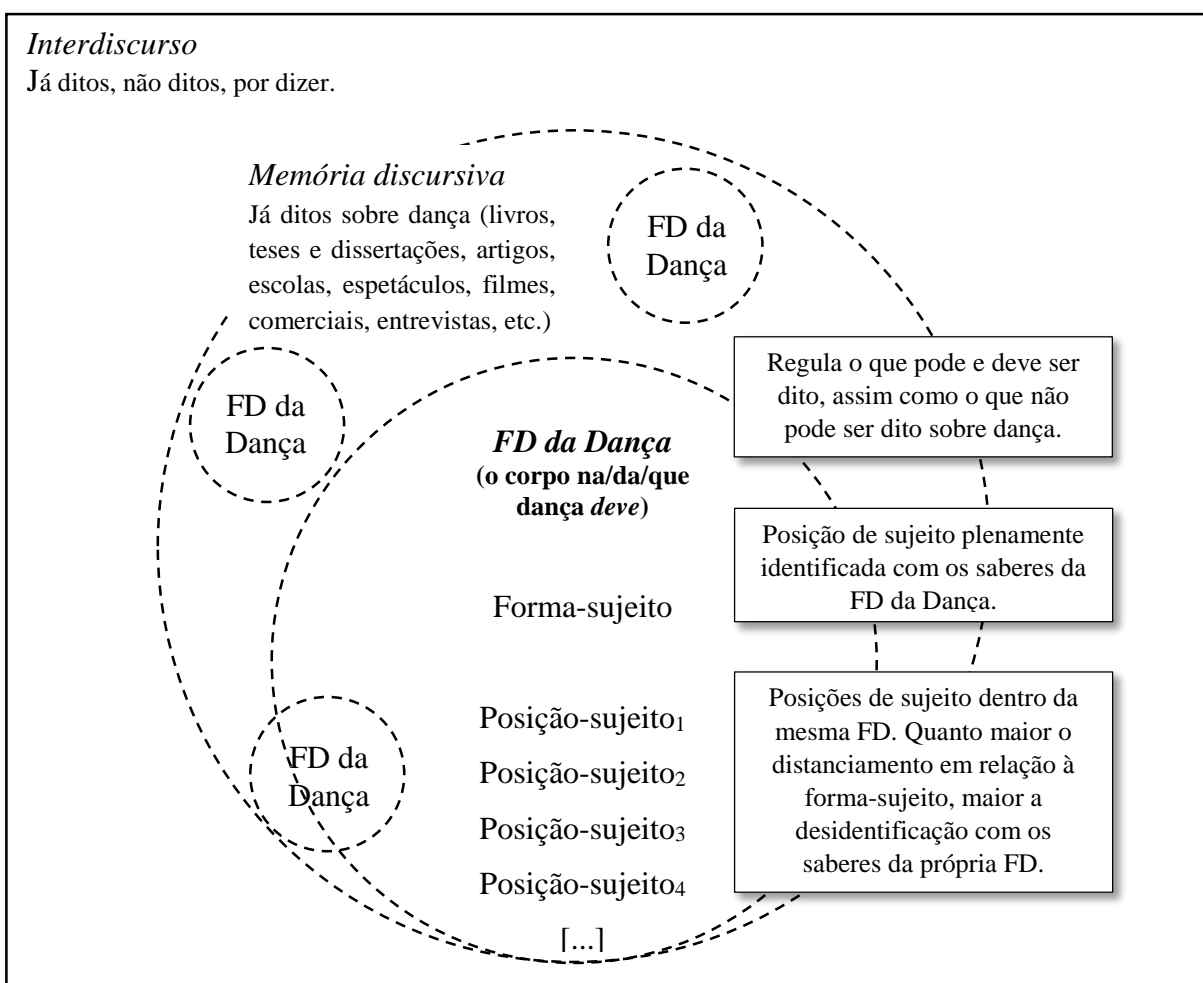


Figura 12: Possível *FD da Dança*

Essa possível formação discursiva da dança se constitui a partir da memória discursiva, que comporta todos os já-ditos sobre dança. A forma-sujeito (sujeito histórico), por sua vez, é a posição de sujeito plenamente identificada com os saberes da FD a que se filia. Já as posições-sujeito são posições de sujeito que se aproximam e que se afastam da forma-sujeito, que se aproximam ou se afastam da identificação com os saberes da FD. Pensando o exemplo do

bailarino e do publicitário, o primeiro ocuparia uma posição-sujeito identificada com a forma-sujeito da *FD da Dança*, posição-sujeito₁ (conforme a *Figura 12*), enquanto o segundo, por contra-identificar-se com os saberes da FD, ocuparia a posição-sujeito₄ (conforme a *Figura 12*), ou mesmo outra posição ainda mais afastada da matriz de sentido da FD, representada pela forma-sujeito.

Decidir por trabalhar com uma única formação discursiva da dança abrigando todos os dizeres acerca da dança e do corpo na/da/que dança implica conceber essa FD de maneira heterogênea, já que nela, a partir das entrevistas, encontramos tanto o discurso que concebe o corpo que dança como “*peleas magras e definidas*”, quanto aquele que diz que “*todo mundo dança, todo mundo respira*”. Assim, a escolha da *FD da Dança* para esta pesquisa seria concebida a partir de discursos autoritários. Alguns sujeitos, independentemente do lugar social e do grupo social em que se encontravam, conceberam o corpo na/da/que dança enquanto um corpo bastante específico: magro, bem definido, treinado, reproduzindo sentidos acerca do *corpo que deve* de forma autoritária. Essa reprodução poderia ser observada no RDs 4 e 5, os quais ocupariam posições-sujeito identificadas com a forma-sujeito. Já os RDs 6 e 7 ocupariam posições-sujeito mais próximas à forma-sujeito, mesmo que contra-identificadas a ela. Entretanto, alguns sujeitos conceberam o corpo que dança como um corpo possível de ser qualquer corpo. A partir do RD8 haveria um afastamento das posições-sujeito em relação à forma-sujeito, numa contra-identificação mais acentuada. O movimento das posições-sujeito se daria do corpo que *deve* ao corpo que *pode*.

Entretanto, também existe a possibilidade, a partir das entrevistas, de se trabalhar com duas formações discursivas da dança. Uma, como apresentado, pensando que a historicidade da dança tem muito marcadamente a estética, a beleza, a performance, e que, ainda na contemporaneidade, os discursos encontrados nos RDs 4, 5, 6 e 7 contribuem para a constituição de uma possível *FD da Dança I* (o corpo que *deve*). Nela, a forma-sujeito reproduz discursos pertinentes à estética, à beleza e à performance, não só da dança, mas também do corpo na/da/que dança, como os RDs 4 e 5, sendo os RDs 6 e 7 posições-sujeito contra-identificadas com a forma-sujeito.

A outra formação discursiva seria a *FD da Dança II* (o corpo que *pode*), onde não figurariam valores estéticos e o corpo teria outros sentidos, investido de possibilidades, como aparece nos RDs 8, 9, 10, 11, 12 e 13 os quais se desidentificam com os saberes da *FD da Dança I*, inserindo-se numa outra FD, a *FD da Dança II*. Nessa outra FD, outra é a forma-

sujeito, outros são os deslizamentos para posições-sujeito e também outros podem ser os deslocamentos para outras FDs (*FD da Dança III*, *FD da Dança IV*, etc.).

Na figura anterior (*Figura 12*), o primeiro conceito mobilizado é o de *interdiscurso*. O interdiscurso, como apontado no capítulo precedente, é o lugar de todos dizeres, já-ditos, não-ditos e por dizer. É dele que a memória discursiva recorta os sentidos que predominarão em uma determinada FD. Dessa forma, como busquei demonstrar na *Figura 12*, ainda que exista a *FD da Dança*, na qual verifica-se que o sentido dominante é o do virtuosismo da dança e de ideais estéticos (se pensarmos em uma única FD calcada pelo discurso autoritário – o corpo que *deve*), existem outras FDs da dança onde outros são os sentidos dominantes, assim como outras são suas formas-sujeito e suas posições-sujeito. Cada forma-sujeito e cada posição-sujeito se relaciona com a ideologia à sua maneira. Dessa forma, proponho um novo espaço onde figurem duas FDs (*Figura 13*), sendo elas a *FD da Dança I* (o corpo que *deve*) e a *FD da Dança II* (o corpo que *pode*):

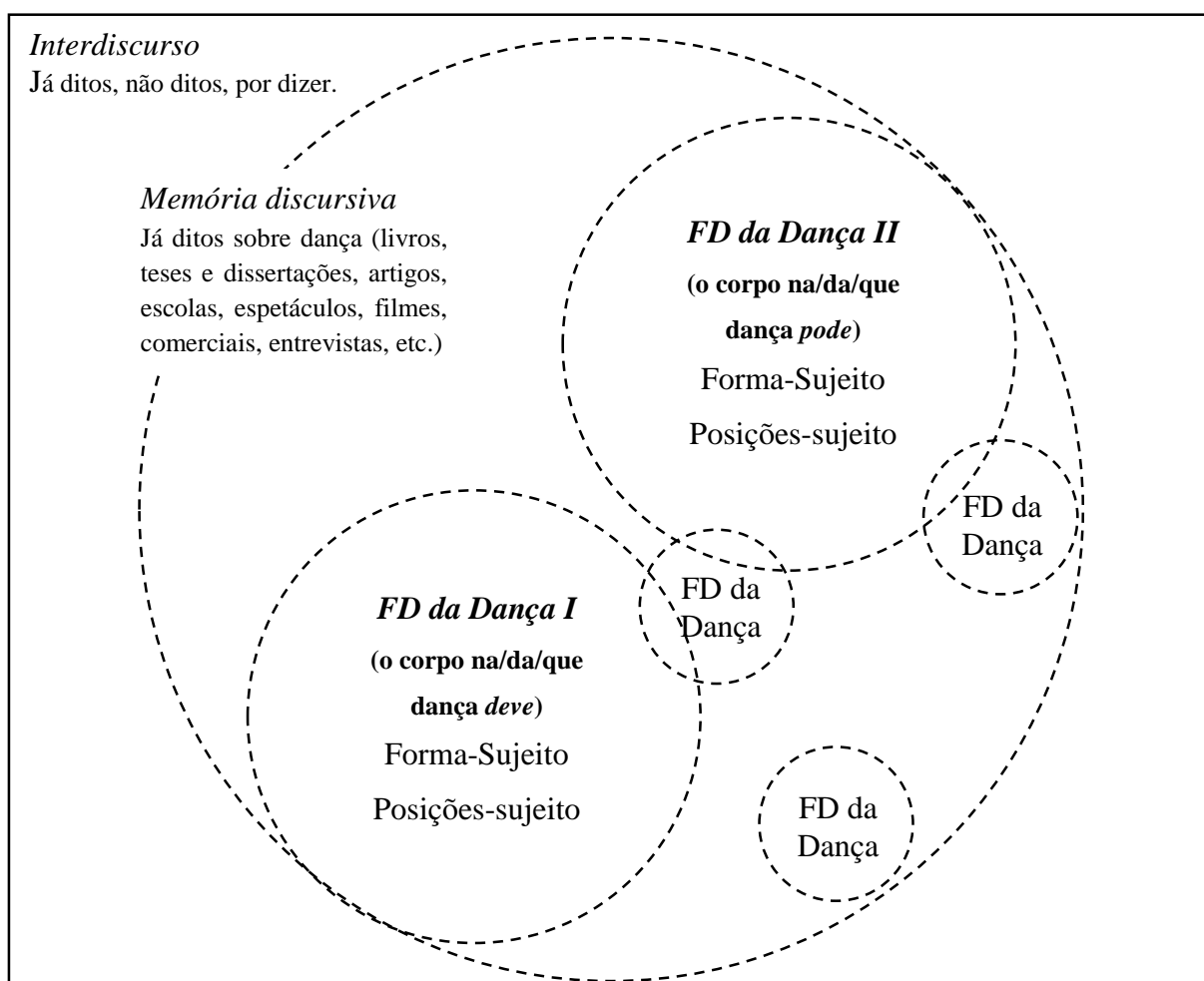


Figura 13: Formações discursivas da dança

Pensando que “a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito)” (PÊCHEUX, 2009 [1975], p. 150) vemos como os sujeitos entrevistados se relacionam com a ideologia quando questionados acerca de qual o corpo que dança. Assim, na *FD da Dança I* (o corpo que *deve*), o corpo que dança deve ser um corpo de “*peças magras e definidas*”, “*um corpo trabalhado, disciplinado ao longo de anos*”, como trazem os RDs 4 e 5, estando identificados com a forma-sujeito da FD. No RD6, há contra-identificação com a forma-sujeito, e o corpo surge como “*um instrumento pra alcançar uma posição, ou algo inalcançável*”. Já no RD7, “*o corpo que dança precisa de um treinamento... mesmo que qualquer corpo possa ser treinado... tem que ter um treinamento específico*”, ou seja, ainda que afastada da forma-sujeito, essa posição-sujeito aceita qualquer corpo para modificá-lo para um padrão, contra-identificado com a forma sujeito, mas compartilhando alguns saberes dela. Já na *FD da Dança II*, a forma-sujeito traz saberes acerca de poder dançar. Os RDs 8, 9, 10, 11, 12 e 13 apresentam o corpo que dança em busca de liberdade, podendo ser um corpo ordinário, podendo ser qualquer um, pois todos os corpos podem dançar.

Assim, podemos pensar que a *FD da Dança I* apresenta discursos que tendem ao autoritário, discurso onde “o “referente” está ausente, oculto pelo dizer; não há realmente interlocutores” (ORLANDI, 1996b, p. 15), o que leva à *polissemia contida*, ou seja, existem deslizamentos de sentido, mas com forte tendência à paráfrase, já que o discurso autoritário impõe um só sentido. Entretanto, a *FD da Dança II* traz discursos que tendem ao polêmico, discurso que “mantém a presença do seu objeto, sendo que seus participantes não se expõem, mas ao contrário procuram dominar o seu referente, dando-lhe uma direção, indicando perspectivas particularizantes pelas quais se o olha e se o diz” (*idem*), levando à *polissemia controlada*, ou seja, polissemia e paráfrase estão em equilíbrio, existindo a possibilidade de mais de um sentido. A *FD da Dança II* apresenta ainda o discurso lúdico, “aquele em que o seu objeto se mantém presente enquanto tal [isto é, enquanto objeto, enquanto coisa] e os interlocutores se expõem a essa presença” (*idem*), levando à *polissemia aberta*, na multiplicidade dos sentidos.

É pelo fato de que os discursos não são puramente autoritários, polêmicos ou lúdicos que encontramos o lúdico da liberdade constituído a partir do autoritário da mídia, assim como o autoritário que determina que todos os corpos do discurso polêmico podem dançar desde que recebam treinamento. Também encontramos o discurso polêmico quando lemos que todos os corpos podem dançar, com a ressalva de que recebam treinamento. Ou seja, ainda que

predominantemente autoritário, repetindo sentidos quanto ao que *deve* um corpo na/da/que dança (“*deve ter um treinamento específico*”), é possível que qualquer corpo possa ser submetido a esse *dever*, instaurando a polêmica do novo (“*qualquer corpo [pode] ter treinamento*”).

A DANÇA CONTINUA

Ao longo deste trabalho, muitas questões foram colocadas. Algumas respondidas no desenrolar da pesquisa; outras ainda sem resposta.

Baseando-me no que afirma Eliana Rodrigues Silva (2005) acerca da arte pré-moderna⁸⁴, percebo que a dança, enquanto instância da arte, “tem características delimitáveis em questão de estilo, classificação de escolas, técnicas ou metodologia criativa. [...], podemos facilmente observar que a unidade e a continuidade seriam suas características mais marcantes” (p. 30). Ao olharmos temporalmente para a história da dança, uma escola vinha sobrepor-se a outra até o surgimento da *dança pós-moderna*. Entretanto, o século XX é o período histórico em que mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais ocorrem com mais velocidade do que em outros períodos. Essas mudanças afetam diretamente os corpos, que se adaptam a elas com a mesma velocidade com que elas acontecem. O corpo na/da/que dança não escapa a elas, bem como o olhar que configura os corpos-dançantes.

Se, no início do século XX, a dança teve necessidade de expressar a condição humana, as marcas deixadas pela Grande Guerra, já na metade do século ela quis libertar-se. Libertar-se dessas e de outras marcas, dessas e de outras amarras: representativas, expressivas e mesmo políticas. E é justamente dessa tentativa de libertação que o político intervém mais fortemente no social, no artístico, na dança e no próprio corpo na/da/que dança. A partir disso as aproximações entre corpo, dança e AD são possíveis, assim como a possibilidade de que se trabalhe com o corpo enquanto materialidade significativa.

Independentemente dos tempos, das escolas, das definições, das veiculações, olhar para o corpo na/da/que dança se perguntando “o que essa dança quer dizer” ou “o que esse corpo quer dizer com essa dança” é olhar para o corpo sob a ilusão de completude. Já olhar para o corpo pensando de que forma ele chega a uma determinada dança e não a outra equivale a pensar o funcionamento desse corpo enquanto discursividade, enquanto materialidade significativa. Ou seja, olhar para o corpo na/da/que dança se perguntando “o que esse corpo quer dizer com essa dança” é buscar um sentido único, fechado, representativo da ilusão de que a

⁸⁴ A autora Eliana Rodrigues Silva, em sua tese de doutorado, *Dança e pós-modernidade* (2005), trabalha com os conceitos de arte pré-moderna, arte moderna e arte pós-moderna. Ela entende por arte pré-moderna toda produção artística compreendida entre a Era Paleolítica e a revolução artística denominada de modernismo na virada do século XX, se fazendo necessário distinguir, para uma melhor elucidação dos termos em uso, Idade Moderna de Modernismo (na arte).

dança se origina e se encerra em si mesma. Já ao olharmos para o corpo na/da/que dança pensando seu funcionamento temos a possibilidade de refletir acerca da produção de sentidos.

Quando me propus a entrevistar alguns sujeitos sobre *qual é o corpo na/da/que dança*, eu tinha pré-construídos acerca do que obteria como respostas, simplesmente pelos lugares sociais ocupados pelos entrevistados. Mas os pré-construídos foram desmontados à medida que cada entrevista se construía por ela mesma. Fui surpreendida por respostas “virtuosas” oferecidas por bailarinas de dança contemporânea e por respostas libertárias de “leigos” em dança, que disseram não saber dançar e que a única coisa de dança a que assistiram na vida foi, “como é mesmo aquele importantão, aquele... russo... Bolshoi, né?!... vi uma vez quando tava lá [em Moscou]”. O Grupo Social da Dança (GSD), composto por bailarinos, atores, coreógrafos e professores de dança, por vezes, repetiu o logicamente estabilizado; por vezes, rompeu, instaurando o novo. O mesmo aconteceu com o Grupo Social da não-Dança (GSnD), composto por uma variedade de sujeitos que não praticam dança de maneira formal.

Com isso, e com tantas outras questões surpreendentes que surgiram ao longo do processo, passei a me questionar como um ator que frequenta aulas de dança contemporânea poderia me dar uma resposta tão “quadrada”, tão “clássica”, tão autoritária e como alguém que disse ter assistido ao mais clássico dos balés, com os corpos mais virtuosos em cena, poderia me dar uma resposta tão polêmica, aceitando que todos os corpos dançam. Percebi que só pelo funcionamento da memória, aquela que, como dito por Michel Pêcheux (1975), e já mencionado aqui (mas que não encontro palavras melhores no momento), “fala antes, em outro lugar, independentemente [do sujeito]”, eu poderia encontrar algumas possíveis respostas. Respostas que vêm “de um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina, e que, no entanto, existe produzindo efeitos” (PÊCHEUX 2012a [1984], p. 43).

Conforme aponta Leandro Ferreira (2013), “é possível conceber o corpo como lugar de simbolização, um lugar falado pelas palavras, pela língua. Portanto, podemos considerar que essa fala produzida com o corpo acaba por nele se inscrever, afetando-o. Vale dizer: a inscrição do sujeito no mundo se faz através do corpo” (p. 100). Por isso, analisar os discursos acerca do corpo na/dança/que a partir das entrevistas aplicadas aos sujeitos identificados com o GSD possibilitou-me observar o modo como o sujeito social que dança formalmente se constitui enquanto sujeito discursivo, bem como corpo-dançante. Foi possível observar como esses sujeitos-dançantes materializam seus discursos em seus próprios corpos, significando-os e sendo significados. Ou seja, como, na contemporaneidade, se constroem os corpos na/da/que dançam por eles mesmo, enquanto sujeitos ideológicos e desejanter com seus corpos-dançantes,

e também pelos dizeres de sujeitos-não-dançantes, igualmente ideológicos e desejanter. Foi possível, ainda, observar como corpos-não-dançantes interpretam o corpo-dançante ao mesmo tempo em que se constituem, pois a imagem corporal de si e do outro interfere na interpretação acerca do corpo na/da/que dança. Interpretação que é um vestígio do possível.

Em meio a discursos que interpretam e significam a dança e o corpo na/da/que dança, foi possível perceber quão heterogêneos podem ser os sentidos produzidos sobre o corpo na/da/que dança, tanto pelos sujeitos identificados com a *FD da Dança I* quanto pelos identificados com a *FD da Dança II*. Esses sentidos múltiplos se devem aos diferentes sujeitos entrevistados, bem como às diferentes materialidades em que encontramos os arquivos de dança, pois a dança e o corpo na/da/que dança estão presentes em livros, em trabalhos acadêmicos, em folders de eventos, em filmes, em novelas, em informes publicitários, etc.

Alguns gestos de interpretação são legitimados pelo seu caráter especializado, científico, intervindo de maneira dominante nos saberes. A mídia, por exemplo, intervém no processo de construção dos sentidos através de imagens, ora repetindo, ora rompendo com o universo logicamente estabilizado dos manuais de dança. A dança e o corpo na/da/que dança são, assim, interpretações, por vezes evidentes. Evidências produzidas pelo trabalho da ideologia no discurso.

Assim, volto a me – nos – questionar: afinal, *qual é o corpo na/da/que dança?* Foi esta a questão que motivou a pesquisa e que a acompanhou do início ao fim. Se a retomo agora, não o faço para concluir este trabalho, mas, ao contrário, para deixá-lo em aberto, pois muitos são os corpos-dançantes dependendo dos olhares que os interpretam, olhares afetados pelo ideológico, pelo social, pelo cultural, pelo imaginário. E paro minha escrita sob a ilusão de que este é o fim deste trabalho. Ilusão, já que ele continua a ser pensado, a ser dançado, pois, em meio a discursos que interpretam e significam a dança e o corpo na/da/que dança, eu continuo significando a mim mesma, mulher, branca, mestranda, bailarina; continuo significando meu próprio corpo-dançante.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. “Dodecaedro”. In: _____. *Triângulo das Águas*. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 15-61.
- AGUSTINI, Carmen. “(N)As dobraduras do dizer e (n)o não um do sentido e do sujeito: um efeito da presença do interdiscurso no intradiscurso”. In: LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina; INDURSKY, Freda (Orgs.). *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontado limites*. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 303-312.
- ALTHUSSER, Louis [1970]. “Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma investigação)”. In: ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 105-142.
- _____. [1969]. *Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE)*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- ARAÚJO, Hugo Filgueiras de. *Relação corpo e alma, no De Anima, de Arisóteles*. In: Portal de Periódicos Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cajazeiras – FAFIC. Cajazeiras, vol. 1, n. 1, ano 1, jan-dez, 2010. p. 91-98. Disponível em <http://www.fescfafic.edu.br/revista/index.php/component/k2/11-relacao-corpo-e-alma,-no-de-anima,-de-aristoteles> Acesso em 16/12/2014.
- _____. *A dualidade corpo/alma, no Fédon, de Platão*. Dissertação de mestrado. 96f. Orientador: José Gabriel Trindade Santos. Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2009.
- BAECQUE, Antoine. “Telas – O corpo no cinema”. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do corpo: 3. As mutações do olhar: O século XX*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 481-508.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. “Nietzsche: Corpo e Subjetividade”. In: *O Percevejo Online: Periódicos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO*. Volume 03 – Número 02 – agosto-dezembro/2011, PDF, p. 1-18. Disponível em <http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1918/1506> Acesso em 5/02/2015.
- BRAGA, Amanda. “Corpo: limites e desafios para a análise do discurso”. In: *O corpo é discurso*. Vitória da Conquista, 31.08.2012, nº 14. Disponível em <http://www.uesb.br/links/2012/09/o-corpo-e-discurso-14.pdf> Acesso em 12/03/2015.
- BRITTO, Fabiana Dultra. “Uma saída historiográfica para a dança” In: *Repertório Teatro & Dança – Ano2, nº 2, 1999.2, 96p*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 1999. p. 37-42.
- CAZARIN, Ercília Ana. “Posição-sujeito: um espaço enunciativo heterogêneo”. In: RODRIGUES, Eduardo A.; SANTOS, Gabriel L.; BRANCO, Luiza K. A. C. (Orgs.). *Análise de discurso no Brasil: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi*. Campinas: Editora RG, 2011. p. 109-122.

- COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- _____. “Introdução”. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do corpo: 3. As mutações do olhar: O século XX*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 7-12.
- _____. [1981]. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EduFSCar, 2009.
- _____. “Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas”. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário (Orgs.). *Análise do discurso: herança, métodos e objetos*. São Carlos: Claraluz, 2008. p. 11-19.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix [1972/1973]. *O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- _____. [1980]. “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos”. In: _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, volume 3*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. p. 9-29.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DORNELLES, Elizabeth Fontoura. “Nas representações do sujeito os vestígios da partição”. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000. p. 168-175.
- ESTEVEVES, Phellipe Marcel da Silva. *O que se pode e se deve comer: uma leitura discursiva sobre sujeito e alimentação nas enciclopédias brasileiras (1863-1973)*. Tese de doutorado. 343 f.; il. Orientador: Vanise Gomes de Medeiros. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2014.
- FERNANDES, Maria Helena. *Corpo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.
- _____. “Entre a alteridade e a ausência: o corpo em Freud e sua função na escuta do analista”. In: CINTRA, Elisa de Ulhôa (Org.). *O corpo, o eu e o outro em psicanálise*. Goiânia: Dimensão, 2006. p. ix- xxiii.
- FERREIRA, Eliana Lucia; ORLANDI, Eni P.. “O discurso corporal atravessado pela dança em cadeira de rodas” In: ORLANDI, Eni P. (Org.). *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas: Pontes, 2001. p. 89-94.
- FOUCAULT, Michel [1968]. “Sobre a arqueologia das ciências. Resposta ao Círculo de Epistemologia”. In: _____. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Ditos e Escritos – Vol. II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 82-118.
- _____. [1969]. *Arqueologia do saber*. São Paulo: Forense Universitária, 2004.

- _____. [1975]. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. [1973-1974]. “A sociedade punitiva”. In: _____. *Resumo dos Cursos do College de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 25-44.
- FREUD, Sigmund. “A pulsão e seus destinos”. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006a.
- _____. “O Eu e o Isso”. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 2006b.
- FUCHS, Catherine; PÊCHEUX, Michel [1975]. “A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas”. In: GADET, François; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: UNICAMP, 2010. p. 159-249.
- GALEANO, Eduardo. “A linguagem da arte”. In: _____. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2009. p. 25.
- GIL, José. *Movimento total – O corpo e a dança*. Lisboa: Antropos, 2001.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. “J-J. Courtine e as metamorfoses da Análise do Discurso: novos objetos, novos olhares”. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário (Orgs.). *Análise do discurso: herança, métodos e objetos*. São Carlos: Claraluz, 2008. p. 21-36.
- _____. “Formação discursiva, mídia e identidades”. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000. p. 173-186.
- GRIGOLETTO, Evandra. “Do lugar social ao lugar discursivo: o imbricamento das diferentes posições-sujeito”. In: *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontado limites*. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 123-134.
- GUILLAUMOU, Jacques; MALDIDIER, Denise [1986]. “Efeitos do arquivo. A AD do lado da história”. In: ORLANDI, Eni (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. p. 163-183.
- HANNA, Thomas. *Corpos em revolta*. Rio de Janeiro: Editora Mundo Musical, 1972.
- HAROCHE, Claudine; HENRY, Paul; PÊCHEUX, Michel [1971]. “A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso”. In: BARONAS, Roberto Leiser (Org.). *Análise de discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p. 13-32.
- HENRY, Paul. *A Ferramenta Imperfeita*. Campinas: UNICAMP, 1992.
- HOMANS, Jennifer. *Os anjos de Apolo: uma história do ballet*. Lisboa: Edições 70, 2012.

INDURSKY, Freda. “A representação do MST na mídia: discurso verbal e não-verbal”. In: ZANDWAIS, Ana; ROMÃO, Lucília Maria Sousa (Orgs.). *Leituras do político*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011. p. 173-200.

_____. “Unicidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória do sujeito em análise do discurso”. In: MITTMANN, Solange; GREIGOLETTO, Evandra; CAZARIN, Ercília Ana (Orgs.). *Práticas Discursivas e Identitárias: sujeito e língua*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008. p. 9-33.

_____. “Formação discursiva: essa noção ainda merece que lutemos por ela?”. In: LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina; INDURSKY, Freda (Orgs.). *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontado limites*. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 163-172.

_____. “A fragmentação do sujeito em análise do discurso”. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000. p. 70-81.

LACAN, Jaques [1966]. “O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu”. In: ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 97-103.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. “O corpo enquanto objeto discursivo”. In: PETRI, Verli; DIAS, Cristiane (Orgs.). *Análise de discurso em perspectiva: teoria, método e análise*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 99-107.

_____. “Memória discursiva em funcionamento”. In: ROMÃO, Lucília M. S.; CORREA, Fernanda S. (Orgs.). *Conceitos Discursivos em Rede*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. p. 141-152.

_____. “O discurso do corpo”. In: SANSEVERINO, Antônio Marcos Viera; MITTMANN, Solange (Orgs.). *Trilhas de investigação: a pesquisa no I.L. em sua diversidade construtiva*. Porto Alegre: Instituto de Letras/UFRGS, 2011a. p. 89-105.

_____. “Discurso, arquivo e corpo”. In: MARIANI, Bethânia; MEDEIROS, Vanise; DELA-SILVA, Silmara (Orgs.). *Discurso, arquivo e...* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011b. p. 174-185.

_____. “A trama enfática do sujeito”. In: LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina; INDURSKY, Freda (Orgs.). *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontado limites*. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 101-108.

LE GOFF, Jacques. *O Homem Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

MALDIDIER, Denise. *A inquietação do discurso – (Re)Ler Michel Pêcheux hoje*. Campinas: Pontes, 2003.

MALYSSE, Stéphane. “Um ensaio de antropologia visual do corpo ou como pensar em imagens do corpo visto?”. In: LYRA, Bernardette; GARCIA, Wilton (Orgs.). *Corpo & Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 67-74.

- MAUSS, Marcel [1934/1935]. “As técnicas do corpo”. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 399-422.
- MILANEZ, Nilton. “Foucault e a história da análise do discurso, olhares e objetos: entrevista com Jean-Jacques Courtine”. In: MARQUES, Welisson; CONTI, Maria Aparecida; FERNANDES, Cleudemar Alves (Orgs.). *Michel Foucault e o discurso: aportes teóricos e metodológicos*. Uberlândia: EDUFU, 2013. p. 37-63.
- MITTMANN, Solange. “Redes e ressignificações no ciberespaço”. In: ROMÃO, Lucília Maria Sousa; GASPAR, Nádea Regina. *Discursos midiáticos: sentidos de memória e arquivo*. São Carlos: Pedro & João, 2008. p.113-130.
- MORALES, Blanca de Souza Vieira. “Sujeito: imaginário, simbólico e real”. In: MITTMANN, Solange; GRIGOLETTO, Evandra; CAZARIN, Ercília Ana (Orgs.). *Práticas discursivas e identitárias: sujeito e língua*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008. p. 34-46.
- NIETZSCHE, Friederich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- ORLANDI, Eni P. *Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia*. Campinas: Pontes, 2012a.
- _____. *Discurso e Texto: Formulação e circulação de sentidos*. Campinas: Pontes, 2012b.
- _____. “O sujeito discursivo contemporâneo: um exemplo”. In: *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 11-20.
- _____. “Textualização do Corpo: A Escrita de Si”. In: _____. *Cidade dos Sentidos*. Campinas: Pontes, 2004. p. 119-128.
- _____. “O objeto da ciência também merece que se lute por ele”. In: MALDIDIER, Denise. *A inquietação do discurso – (Re)Ler Michel Pêcheux hoje*. Campinas: Pontes, 2003. p. 9-13.
- _____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.
- _____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho do simbólico*. RJ: Vozes, 1996a.
- _____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 1996b.
- _____. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988.
- ORY, Paul. “O corpo ordinário”. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do corpo: 3. As mutações do olhar: O século XX*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 155-195.

- PÊCHEUX, Michel [1984]. “Sobre o contexto epistemológico da análise de discurso”. In: ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Campinas: Pontes, 2012a. p. 283-294.
- _____. [1983]. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes Editores, 2012b.
- _____. [1983]. “Papel da memória”. In: ACHARD, Pierre [et al.]. *Papel da memória*. Campinas: Pontes Editores, 2010a. p. 49-57.
- _____. [1983]. “A análise de discurso: três épocas”. In: GADET, François; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: UNICAMP, 2010b. p. 307-315.
- _____. [1969]. “Análise automática do discurso (AAD-69)”. In: GADET, François; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: UNICAMP, 2010b. p. 59-158.
- _____. [1975]. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: UNICAMP, 2009.
- _____. [1982]. “Ler o arquivo hoje”. In: ORLANDI, Eni (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. p. 55-66.
- PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz, 2005.
- ROMÃO, Lucília M. S.; LEANDRO FERREIRA, Maria C.; DELA-SILVA, Silmara. “Arquivo”. In: MARIANI, Bethânia; MEDEIROS, Vanise; DELA-SILVA, Silmara (Orgs.). *Discurso, arquivo e...* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 11-21.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTOS, Márcia Patrício dos. *Corpo: um modo de ser divino. Uma introdução à metafísica de Espinosa*. São Paulo: Annablume, 2009.
- SARGENTINI, Vanice Maria Oliveira. “A noção de formação discursiva: uma relação estreita com o *corpus* na análise do discurso”. In: BARONAS, Roberto Leiser (Org.). *Análise de discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p. 283-291.
- _____. “Objetos da Análise do Discurso: novas formas, novas sensibilidades”. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário (Orgs.). *Análise do discurso: herança, métodos e objetos*. São Carlos: Claraluz, 2008. p. 103-113.

- SCHAEFFER, Jean-Marie. “O corpo é imagem”. In: CAVALCANTI, Ana; TAVORA, Maria Luisa (Orgs.). *Arte & Ensaios*. n.16. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, julho de 2008. p. 127-133.
- SCHILDER, Paul [1935]. *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- SCHONS, Carme; MITTMANN, Solange. Contradição e a (re)produção/transformação na e pela ideologia. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange. (Orgs.) *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 295-304.
- SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SOUZA, Tania C. Clemente. “Imagem, textualidade e materialidade discursiva”. In: RODRIGUES, Eduardo A.; SANTOS, Gabriel L.; BRANCO, Luiza K. A. C. (Orgs.). *Análise de discurso no Brasil: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi*. Campinas: Editora RG, 2011. p. 387-400.
- SUQUET, Annie. “Cenas – O corpo dançante: um laboratório da percepção”. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do corpo: 3. As mudanças do olhar: O século XX*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 509-540.
- TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide: Caminho, 2013.
- TOMAZZONI, Airton. *Lições de dança no baile da pós-modernidade: corpos (des)governados na mídia*. Tese de doutorado. 264f.; il. Orientadora: Maria Vorraber Costa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2009.
- _____. “Dança e iconicidade: para enfrentar uma navegação sem cartografia”. In: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus*, 3. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007. p. 167-173
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 Edições, 2012.
- VALÉRY, Paul [1938]. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VELOSO, Maria Thereza. *O sujeito do desejo na trama do discurso*. Frederico Westphalen: URI - Frederico Westphalen, 2012.
- ZOPPI-FONTANA, Mônica. “Arquivo jurídico e exterioridade: A construção do corpus discursivo e sua descrição/interpretação”. In: GUIMARÃES, E.; BRUM DE PAULA, M.R.. *Memória e Sentido*. Santa Maria: UFSM/Pontes, 2005. p. 93-116. (PDF: p. 1-18).

OBRAS CONSULTADAS

- BARONAS, Roberto Leiser (Org.). *Análise de discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.
- ERNST, Aracy. “Corpo, discurso e subjetividade”. In: *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontado limites*. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 135-144.
- FARO, Antônio José. *Dicionário de balé e dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- GADET, François; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: UNICAMP, 2010.
- INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.
- LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. “O corpo como materialidade discursiva”. In: REDISCO. *Vitória da Conquista*, v. 2, n.1, p. 77-82, 2013.
- _____. “Análise de discurso e seus objetos”. In: RODRIGUES, Eduardo A.; SANTOS, Gabriel L.; BRANCO, Luiza K. A. C. (Orgs.). *Análise de discurso no Brasil: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi*. Campinas: Editora RG, 2011. p. 343-357.
- LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina; INDURSKY, Freda (Orgs.). *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontado limites*. São Carlos: Claraluz, 2007.
- MARIANI, Bethania. “Significantes e sentidos, inconsciente e ideologia”. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário (Orgs.). *Análise do discurso: herança, métodos e objetos*. São Carlos: Claraluz, 2008. p. 143-149.
- MONTEIRO, Marianna. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2006.
- RADDE, Augusto. *Entre prazer e necessidade, o discurso do corpo na prostituição masculina*. Dissertação de mestrado. 97f. Orientadora: Maria Cristina Leandro Ferreira. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014.
- TOMAZZONI, Airton. “Esta tal Dança Contemporânea”. In: Aplauso Cultura em Revista, nº70, dez/2005. p. 20-21. Disponível em <http://idanca.net/esta-tal-de-danca-contemporanea/> (2006).
- VINHAS, Luciana Iost. *Discurso, corpo e linguagem: Processos de subjetivação no cárcere feminino*. Tese de doutorado. 292f.; il. Orientadora: Maria Cristina Leandro Ferreira. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014.

VALÉRY, Paul [1936]. “Filosofia da dança” In: *O Percevejo Online: Periódicos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO*. Volume 03 – Número 02 – agosto-dezembro/2011, PDF, p. 1-16.
Disponível em <http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1915/1511>
Acesso em 5/02/2015.

ANEXOS

ANEXO I – Roteiro da entrevista.

- Existe espaço para a dança na sua vida?

- Como você descreve sua relação com a dança?

- Como você define *dança*?

- Como você define o *corpo na/da/que dança*?

- Existem corpos que podem dançar e corpos que não podem dançar? Justifique sua resposta.

- Existem corpos diferentes para diferentes tipos de dança? Justifique sua resposta.

- Como você descreve sua relação com o seu corpo quando pensa em dança?

- Como você define *movimento*?

- Você assiste a espetáculos de dança? Se sim, com que frequência e qual o último espetáculo ao qual você assistiu? Ainda em caso afirmativo, onde foi, qual o formato (teatro, cinema, dvd, tv, apresentação de rua)?

ANEXO II – Modelo da autorização de gravação da entrevista.**AUTORIZAÇÃO**

Eu, _____, estando ciente da necessidade da gravação de minha entrevista, **AUTORIZO**, por meio deste termo, Alyne Rehm a realizar a gravação de minha entrevista, bem como a utilizar os dados abaixo informados, em sua pesquisa sobre *Corpo, Dança e Análise do Discurso*, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos da Linguagem, Teorias do Texto e do Discurso, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira.

Dados do entrevistado

Nome:

Idade:

Sexo:

Formação:

Profissão:

Assinatura

Local e data