

TECNOLOGIAS DO CORPO: A DANÇA URBANA COMO FORMA DE RELAÇÃO SOCIAL

Aline Fernandes de Azevedo

RESUMO: Este artigo tem por objetivo conceber a dança enquanto discursividade, a partir do referencial teórico da Análise de Discurso. Para tanto, apresento uma análise da prática da dança na festa rave, procurando compreendê-la como gesto corporal significativa que evidencia um tipo de relação social capaz de dar visibilidade às formas históricas de assujeitamento contemporâneas. As análises dão a ver o transe coletivo como pulsão dionisiaca, apontando em que medida a dança, enquanto linguagem, é capaz de transformar o corpo carnal em obra de arte, objeto simbólico sujeito à interpretação.

PALAVRAS-CHAVE: dança; corpo; discurso; cultura corporal; espaço urbano.

ABSTRACT: *This paper aims to understand the dance as discourse, from the theoretical reference of Discourse Analysis. In order to do so I present an analysis of the practice of dance in a rave party, seeking to understand it as a corporal and significant gesture that reflects a type of social relationship and reveals contemporary and historical forms of subjectivations. The analyses sees the collective trance as Dionysian impulse, indicating to what extent dance, as a language, can turn the carnal body into a work of art, symbolic object subject to the interpretation.*

KEYWORDS: *dance; body; discourse; physical culture; urban space.*

O objetivo deste artigo é apresentar uma reflexão teórico-analítica que permita compreender a dança enquanto discursividade, a partir do referencial teórico da Análise de Discurso, especialmente da obra de Pêcheux (2009) e Orlandi (2012). Trata-se de um fragmento da pesquisa de doutorado intitulada “Cartografias do corpo: metáforas contemporâneas da sutura e da cicatriz”, defendida em 2013, no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Ao abordar as práticas corporais características do espaço da festa rave, festividade que surge na Europa em meados dos anos 1980 e se populariza no Brasil a partir dos anos 1990, o estudo identifica três práticas do corpo específicas que ocorrem neste “sítio significativo” (ORLANDI, 2001): a medicalização, a escrita ou inscrição na pele e a dança, compreendidas, cada uma a seu modo, como tecnologias corporais que indicam tanto formas de gestão e administração corporais quanto gestos de desvio, linhas de fuga.

Tendo em vista a incompletude constitutiva dos sentidos e dos sujeitos (PÊCHEUX, 2009), teorizamos essas tecnologias corporais como modo de dar visibilidade às formas históricas de assujeitamento produzidas na contemporaneidade, especialmente àquelas que envolvem a linguagem e o simbólico: a escrita

na pele, a dança e a medicalização são, nesta nossa leitura, formas de metaforizar a falta em ser (LACAN, 1998), constituindo sentidos para nossos corpos. O *corpus* de análise foi organizado a partir das recorrências encontradas no espaço digital, especificamente em sites de relacionamento e redes sociais. Na montagem do *corpus*, selecionamos flagrantes (ORLANDI, 2001) da festa presentes em fotografias, vídeos e enunciados verbais que materializam sentidos para os corpos dos sujeitos. A análise se esforçou, pois, em evidenciar os movimentos de sentidos produzidos em diferentes materialidades significantes, através do instrumental teórico-analítico proposto por Pêcheux (2009) ao explicitar o funcionamento do interdiscurso como exterioridade constitutiva do dizer.

A ideia de cartografia como espaço de sutura e cicatriz, que coloca em movimento o corpo, o sujeito e os sentidos na contemporaneidade aparece continuamente nas análises. Cartografar o corpo é, pois, dar visibilidade à condição de incompletude dos sujeitos e dos sentidos, é dar vazão aos sentidos do corpo constituídos neste movimento de tensão e desejo. Essa cartografia, assim pensada, permite ver o corpo como objeto paradoxal, materialidade constituída de furos, brechas e divisões. Ainda, permite considerar as formas como a experiência do sujeito fica marcada em sua própria pele, traçando linhas de sentido que transformam o próprio corpo em mapa cartográfico, com suas suturas e cicatrizes, seja pela letra ou pela dança. É a inscrição da língua(gem) no corpo. Inscrição do sujeito no simbólico e na história.

Neste artigo, em especial, apresentamos uma fotografia¹ selecionada a partir do mecanismo de busca do Google e da inserção da palavra-chave *Boom Festival*.² Nos resultados, escolhemos a primeira fotografia que retratasse pessoas dançando no referido festival. A partir de reflexões teóricas propostas por Badiou (2002), Nietzsche (1998) e Orlandi (2012), a análise procura mostrar em que medida a dança descompassada e não coreografada praticada na festa rave pode ser compreendida como relação social, constituindo uma via possível para os sujeitos se significarem.

1 A página original <<http://purpletrance.com/o-psychedelic-trance-como-estilo-de-vida-religiao/>> foi modificada e a fotografia selecionada em 25/03/2013 foi retirada do site. Há outro endereço de acesso, que embora não coincida com os critérios especificados na pesquisa, pode auxiliar o leitor a visualizar a imagem analisada neste artigo. Disponível em: <http://musica.sapo.pt/noticias/boom_festival_comeca_hoje_sabe_aqui_tudo_sobre_o_festival> Acesso em 05/03/2014.

2 O Boom Festival é um festival de música e cultura eletrônica que acontece a cada dois anos em Portugal, durante a lua cheia de agosto. É considerado um dos maiores festivais da Europa.

TECNOLOGIA E ESPAÇO URBANO

Em nossa trajetória de compreensão da dança rave como dança urbana, convém primeiramente situá-la em relação às suas condições de produção (PÊCHEUX, 2010), ou seja, especificar de que forma a cultura tecnológica e o surgimento das grandes cidades estão imbricados na constituição histórica desse tipo de festividade. Consideramos, pois, que a tecnologia e o modo de vida urbano são condições de possibilidade da festa, por assim dizer. Entretanto, essa não é uma relação direta, e muito menos natural. É uma relação constituída historicamente e, portanto, ideológica.

Historicamente, a rave surge nos guetos das grandes cidades, como uma festa marginal conduzida por um tipo de música produzida por sintetizadores eletrônicos e atualmente composta por estilos musicais variados que abrigam desde o *techno*, *acid house*, *trance*, *goa trance*, etc. Segundo Hermano Vianna (1997) os guetos de Londres são o berço do *jungle*: “O *house* (pai do *acid house* e do *garage*) nasceu nos guetos negros (e gays) de Chicago. O *techno* (pai do *trance*) nasceu nos guetos negros de Detroit” (VIANNA, 1997).

Em se tratando de suas condições de enunciação, é possível dizer que a música é o elemento que organiza a festa, em especial quando se trata da dança: a música, compreendida enquanto som produzido eletronicamente, é o elemento organizador que rege os movimentos corporais. Sua materialidade produz a ordem da dança na relação com o real da história. Compreendemos, portanto, que a tecnologia é um elemento fundamental de constituição de sentidos para a dança na rave. Ainda, procuramos pensar que a relação entre corpo, tecnologia e modo de vida urbano é estruturada pela quantidade. Quantidade de sons, cores, signos e corpos.

Segundo Orlandi (2001), a quantidade é um elemento fundamental na caracterização do espaço urbano. A cidade, enquanto tal, supõe uma quantidade concentrada de pessoas vivendo em um mesmo espaço. Ou seja, a “cidade como lugar simbólico real concreto” é estruturada pela concentração de sujeitos, objetos, ideias. Nela, “a quantidade não pode ser evitada e tem de ser metaforizada” (ORLANDI, 2001, p. 14). Há, dessa forma, uma necessidade latente em significar essa quantidade, no espaço da cidade.

Assim, é a quantidade estruturante (impedida de significar pelo discurso urbano oficial, cujo investimento consiste em normalizá-la, silenciá-la) que vai criar as condições de produção da festa rave, constituindo-a como um espaço simbólico que reclama por sentidos. Posto isso, pode-se compreender que a festa não é “natural” à cidade, ela é produzida nesse jogo de sentidos, na necessidade dos sujeitos citadinos de interpretar a quantidade, significando-a. É na forma como

a rave se formula, na atualização de uma memória, que os sentidos da festa se decidem, tomam corpo. A quantidade, dessa forma, atravessa o fio do discurso da rave, marcando-o incessantemente com o excesso, e esse excesso se textualiza no movimento da dança, na aceleração e vibração intensa desses corpos dançantes.

Portanto, em seu funcionamento discursivo, a rave marca uma relação fundamental com o espaço urbano, e deve ser pensada como uma forma de resignificar esse espaço, constituindo outro modo de praticá-lo. Na relação entre a ordem do discurso urbano e a organização do espaço da cidade, a rave marca um gesto de (des)organização desse espaço, uma vez que ela é constantemente significada pelo discurso urbano como tumulto ou desordem, interpretada como algo que atrapalha as vias públicas, tira a cidade de sua normalidade. Entretanto, essa (des)organização permite que a cidade se modifique em função da festa, se resignifique a partir da relação com o espaço da festa, num movimento de sentidos que é profundamente político, posto que dividido.

É a divisão que marca o embate de sentidos, a contradição. A organização do espaço da cidade, em seus contornos, ruas, semáforos e cruzamentos, é resultante de um modo de interpretação específico que rege, segundo Orlandi (2001), as formas de sociabilidade, ou seja, a forma como se dá o laço social no urbano. Nessa interpretação, não há lugar para a festa significar fora desses sentidos de tumulto, desordem e ilegalidade, sentidos resultantes da desorganização do saber urbano que ela instaura (saber que constantemente busca normalizar, controlar e legalizar os corpos).

Da mesma forma, o espaço do gueto é um lugar de (des)organização do saber urbano, espaço de contravenção. Submundo. É nele que os principais estilos de música eletrônica que hoje compõe um *line-up* de uma festa rave se originaram. Assim, é possível dizer que a rave se constitui historicamente em um espaço de contravenção, configurando um ritual festivo tecno-urbano no qual o corpo do sujeito é imediatamente colocado.

DANÇA E DISCURSO: FORMA MATERIAL, CORPO E SENTIDO

Quando se assume a dança como linguagem, é preciso, primeiramente, compreender que ela só 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). Nessa relação, a discursividade da dança difere profundamente do verbal, uma vez que exige gestos de interpretação próprios e compromisso com diferentes posições-sujeito. Os

gestos corporais, nessa perspectiva, não podem ser reduzidos a símbolos verbais que busquem explicitá-los. O que é sentido pelo dançarino não pode ser explicado, “necessita apenas ser sentido e significado” (FERREIRA, & ORLANDI, 2001, p. 91).

Em “Dançar a vida”, Garaudy (1980) diz que a dança expressa, através de sequências corporais significativas, experiências que transcendem o poder das palavras. A partir de uma perspectiva sensorial, o filósofo indica que o corpo é o “veículo” que “exprime o estado de espírito do dançarino”, cuja especificidade consiste em apresentar-se como uma espécie de sentimento abstrato. Garaudy pensa a dança como tensão entre corpo e espaço. Assim, embora a tenha investido de elementos transcendentais passíveis de serem “comunicados”, Garaudy define a dança como sequência significativa, o que nos ajuda a pensá-la enquanto textualidade. Segundo Orlandi, essa ideia é a própria definição da dança enquanto linguagem, enquanto textualidade: “A dança como discurso, (se) textualiza (n)o corpo do sujeito, enquanto organização de sequências significativas, em que se ligam corpo/ espaço/movimento” (ORLANDI, 2012, p. 89).

É preciso esclarecer que, para a Análise de Discurso, a textualidade é a função da relação do texto consigo mesmo e com a exterioridade. O texto é, portanto, um objeto linguístico-histórico: “a especificidade da análise de discurso está em que o objeto, a propósito do qual ela produz seu ‘resultado’, não é um objeto linguístico, mas um objeto sócio-histórico onde o linguístico intervém como pressuposto” (ORLANDI, 2007, p. 53). Ainda, Pêcheux (2009) diz que o texto é um processo que se desenvolve de múltiplas e variadas formas. Não é um conjunto de enunciados com múltiplas interpretações, mas um processo incompleto no qual intervém sua relação com outros textos, com suas condições de produção e com a exterioridade, compreendida enquanto interdiscurso ou memória do dizer.

Nesses termos, a historicidade de um texto não pode ser concebida como acréscimo, nos moldes de um exterior histórico que se refletiria nele, mas como constitutiva “relação com a exterioridade tal como ela se inscreve no próprio texto” (ORLANDI, 2007, p. 55). Ao compreender a memória discursiva como memória de língua(gem), posto que é um saber discursivo que constitui o sujeito, a Análise de Discurso possibilita compreender que a dança, enquanto gesto corporal, é uma formulação do corpo constituída pela história e pela ideologia.

Para compreender melhor a dança enquanto textualidade, é preciso retomar a teorização de Orlandi acerca da relação entre ordem e organização (ORLANDI, 2001; 2007), relação que intervém no jogo entre discurso e texto. Partindo da definição de Pêcheux (2009) do discurso como efeito de sentido entre locutores, diremos que no texto há a produção desses efeitos de sentido de modo a inscrever uma unidade imaginária, uma coesão impossível que organiza as formas e materializa a ordem dos

sentidos, cuja acessibilidade, no caso específico do material simbólico da dança, só é possível a partir dos movimentos corporais dispostos em sequências significativas.

Há, pois, o desejo de unidade e coesão constituindo sutura. E há, nesse mesmo movimento, cicatrizes que se produzem no/pelo próprio movimento do corpo, mas que diferem daquelas fabricadas pela escrita, por exemplo, já que se dão numa espécie de intensificação imanente, segundo Badiou (2002), ou seja, que se efetua nela mesma e se dá em seu próprio lugar. Voltaremos a essa questão. Por enquanto, basta pensar que essa forma de pensar o corpo que dança permite vê-lo na tensão e na contradição: há um corpo envolvido em um modo de significar capaz de deslocamentos e desorganização de sentidos, porém é um corpo assujeitado e, portanto, que funciona pela Ideologia e pelo Inconsciente (PÊCHEUX, 2009).

É preciso, pois, compreender o corpo e seus movimentos enquanto texto, ou seja, enquanto formulação e circulação de sentidos que só se estabelecem na relação do sujeito que dança no espaço. “Matéria em movimento no espaço. Equilíbrio, textualidade do discurso corporal. [...] Corpo em movimento, dominando ‘esteticamente’ o espaço do sujeito: forma e experiência tangível/sensível” (ORLANDI, 2012, p. 89). Assim, pensar as sensações, nessa perspectiva, é assumi-las como formas materiais produzidas pela experiência da existência, nas quais intervêm a nossa necessidade de interpretarmos a nós mesmos e ao mundo.

Tomar as sensações como produções materiais implica afastar toda e qualquer transcendência possível, implica concebê-las como forma material produzida no interior de determinada cultura, efeito de sentido possibilitado por condições específicas de produção e circulação.

Isso permite dizer que abordar o corpo do ponto de vista do biologismo ou do cognitivismo, seja por colocar as sensações como percepções individuais, seja por tratá-las através de esquemas de estímulo-resposta altamente sofisticados, é o mesmo que “desconhecer a existência de relações ideológicas” nas quais o imaginário vem investir-se, é “denegar todo vínculo entre ideologia, desejo de saber e desejo do sujeito” (PÊCHEUX, 2011, p. 71). Penso, junto à Ferreira (2003, p. 230) que a materialidade do corpo não é o corpo físico, “a materialidade do corpo é a expressividade, ou seja, a matéria corporal não se reduz ao biológico, ela é algo muito além de músculos, ossos, nervos e sistemas”.

Ao abordar os movimentos da dança, especialmente da dança em cadeira de rodas, Ferreira (2003, p. 79) diz que o dançarino traça marcas sensíveis ao inscrever gestos corporais que “exprimem o significado do movimento, colocando em evidência o desenho e a expressão do corpo no espaço”. Essas marcas, segundo a autora, identificam determinada técnica de dança, a ponto de serem reconhecidas e nomeadas.

Na textualidade do corpo que dança o balé clássico, por exemplo, é possível observar a predominância da ponta e de movimentos de braços que acompanham os passos de forma harmoniosa e que configurariam uma memória da dança que, sendo memória discursiva, traz em si a marca do esquecimento e da historicidade. Essa memória da dança determina os conceitos de corpo e de movimento ou, para dizer de outro modo, essa memória não autoriza qualquer corpo a dançar, do mesmo modo que esse corpo que dança não poderá delinear qualquer movimento, posto que há um imaginário que regula esses processos de significação: o imaginário social constituído pela história da dança na civilização ocidental é, por vezes, um “imaginário de exclusão”, diz Ferreira.

É certo que a dança que desejamos compreender difere profundamente da dança profissional caracterizada pela técnica e pela habilidade, seja ela clássica, moderna ou contemporânea: trata-se da dança enquanto movimento impensado e da produção de um efeito de sentido de improvisação, ou da dança enquanto acontecimento do corpo no tempo efêmero e no espaço transitório da festa. A dança, nesses termos, é o corpo arrebatado pelo movimento.

E, ainda, é possível dizer que a experiência da dança no trance é significada, na discursividade da festa, como forma de relação social, enquanto linguagem que, produzida no seio de culturas específicas, é capaz de estreitar os laços que os homens estabelecem entre si e/ou com suas próprias vidas, inscrevendo gestos de pertencimento ao grupo. Esses gestos são, em larga medida, observados na prática da dança festiva urbana, na qual o corpo do sujeito fica atado ao corpo social pela experiência da dança, do “dançar juntos”, delineando um tipo de universalismo próprio dessa prática corporal. Nesse processo de significação, a identificação dos sujeitos com os sentidos da dança se produz no grupo, que partilha esses sentidos produzidos pelos gestos corporais, possibilitando a metáfora do grupo-corpo (ENRIQUEZ, 2005), já que o grupo se organiza em função de um vínculo social e de seu sentido.

A DANÇA COMO METÁFORA DO PENSAMENTO

Para compreender a dança como linguagem não referencial é preciso dizê-la em suas diferenças em comparação ao teatro. É preciso, pois, pensá-la como metáfora do pensamento ou acontecimento antes da denominação, como Alain Badiou (2002) faz em uma bela aproximação entre a dança e a filosofia, na qual expõe a relação entre leveza e metáfora, anunciando que a dança dá lugar ao pensamento: a dança na “ponta dos pés”, mas também como “intensificação imanente”.

Ao retomar Nietzsche, o filósofo diz que “a dança é a metáfora do pensamento”, mas afirma que essa metáfora só é possível à medida que afastamos dela qualquer

“coerção exterior” imposta a um corpo obediente e, ao mesmo tempo, capaz e submisso: “um regime do corpo exercitado a submeter-se a uma coreografia”. Ainda, Badiou diz que, para Nietzsche, o contrário do corpo dançante é o desfile militar, o corpo subordinado, alinhado e martelante. Nessa nossa interpretação das palavras de Badiou, trata-se da negação da dança enquanto princípio de expressão, quer seja a demonstração de um elemento exterior (que configuraria uma espécie de mimetismo ou representação), quer seja fruto de um centro intencional, de um sujeito que deseja exprimir sentimentos pessoais.

Pensando a dança como intensificação imanente, que se efetua nela mesma e se dá em seu próprio lugar, Alain Badiou anuncia a oposição entre imanência e representação, indicando que ela pode ser uma figura do acontecimento. Em Badiou, a imanência tem o sentido de ação que permanece no agente, como sentir, querer, compreender, etc., portanto distinta da ação transitiva, que se estende a um elemento externo. Na história da filosofia, é o sentido dado pelos escolásticos. É o movimento que se retém.

Assim, a partir das reflexões de Badiou, consideramos que a dança só pode ser interpretada e compreendida fora do paradigma da representação. Na fotografia que apresentamos para análise (ver nota 1), é possível observar os corpos parcialmente desnudos movimentando-se sob uma nuvem de poeira, numa oscilação contínua entre o impulso para o voo e o retorno para a terra. Nesse movimento entre chão e céus, não há cenário, não há tempo. Só o espaço se coloca nessa relação, o espaço da pista de dança, o chão e o céu. É o acontecimento antes da denominação. Não representa nada, mas ainda assim significa.

Interessante como Badiou delineia a dança como um significante sem referente nem significado. Impossível da dança que interrompe o tempo, deixando a linguagem “em suspenso”. Intervalo vazio, irrepresentável: o inominável. Acontecimento antes da denominação: “a dança manifesta o silêncio de antes do nome”. Nas palavras de Orlandi:

A dança é o corpo sem título, acontecimento anônimo. Como gesto instantâneo, tomando-se gesto como ato no nível simbólico que, como acrescento, intervém no real do sentido, a dança desencadeia o acontecimento do significante, antes da sua denominação. (ORLANDI, 2012, p. 101)

Não é um corpo submisso ou dócil ao exterior, mas um corpo que se movimenta sobre si mesmo, numa “mobilidade vinculada a ela mesma, uma mobilidade que não se inscreve em uma determinação exterior, mas que se move sem se destacar de seu próprio peso”, numa espécie de “atração afirmativa que a retém” (BADIOU, 2002, p. 82). A partir de Alain Badiou, diremos que a dança é “esquecimento, porque é um corpo que esquece sua prisão, seu peso” (BADIOU, 2002, p. 80).

O filósofo afirma que em Zaratustra há uma relação metafórica entre dança e ave, pois Zaratustra diz: “É porque odeio o espírito de peso que me pareço com a ave”. É por isso que, para Badiou, “o corpo dançante está propriamente em estado de jorro, fora do solo, fora de si mesmo”, porque esqueceu seu peso.

Assim, embora Badiou tenha insistido na relação metafórica nietzschiana entre a dança e a ave, no corpo aéreo, foi para conceber um pensamento que, ao voar, liberta-se de um regime do corpo que o prende à referência, à norma e à vulgaridade dos impulsos ordinários: “pensamento vertical, o pensamento estendido rumo à sua própria altura”. Ainda, Badiou diz que a relação entre verticalidade e atração é central na dança e autoriza o corpo dançante a manifestar um paradoxo possível: “que terra e ar troquem de posição, passem um para dentro do outro” (BADIOU, 2002, p. 80).

A fotografia que apresentamos para análise, em sua formulação, dá a ver a dança na festa e a constituição do laço social através do movimento corporal: os sujeitos dançam um frente ao outro, porém cada um ao seu modo, em descompasso. A dança é significada, nessa discursividade, como aquilo que une o sujeito ao outro, atando-os pelo laço social. O dançar junto, na festa, pode ser considerado a forma como esses sujeitos compartilham suas sensações e experiências.

Apesar de Badiou ter priorizado a dança na ponta dos pés, o corpo ao alçar voo, a dança enquanto leveza, penso que seja possível afirmar que o bailar dos corpos, em nosso material de análise, resignifica a dança africana que, nas palavras de Eni Orlandi, se textualiza “no movimento de aves, seres da floresta, selvagens”, cujo voo sempre retorna diretamente para a terra: “O pássaro que voa, na dança africana, pausa” (ORLANDI, 2012, p. 112). Em seu bailado recorrente, os corpos alçam voo e regressam ao chão, desenhando nuvens de poeira.

Ainda, Badiou diz que não se trata da dança enquanto espontaneidade, enquanto movimentos descuidados, “impulso corporal liberado” ou “energia selvagem do corpo”, mas da dança enquanto refinamento do pensamento, enquanto “desobediência a uma pulsão”. Nesse sentido, a dança se opõe à vulgaridade espontânea do corpo. Aqui é preciso compreender o que Nietzsche, principal referência de Badiou, entende por vulgaridade, o homem ordinário nietzschiano: “Amestrar o animal de rapina homem, reduzi-lo a um animal manso e civilizado, doméstico” (NIETZSCHE, 1998, p. 33).

O RITUAL DO CORPO NA DANÇA URBANA

Conforme Lacan e Pêcheux, a letra marca a inscrição do sujeito no simbólico, o constitui enquanto sujeito falante e estruturado pela falta. Daí, simbolizar é colocar em jogo o real (como um resto que resiste à representação) e o imaginário (que

comanda nossas relações de sentido, lugar de morada da ideologia). Da escrita para o movimento, dançar é, assim, inscrever-se no simbólico, produzir sentidos através dos movimentos corporais. Giros, passos, pontas e gestos são, portanto, formas de metaforizar pensamentos (BADIOU, 2002).

Desse ponto de vista, é possível dizer que a dança se materializa em gestos corporais, produzindo efeitos de sentidos: seus movimentos se configuram em relação ao espaço, em gestos que não produzem transparência, mas desenham uma opacidade repleta de ambiguidade. Nenhum passo significa por si mesmo, mas sempre em relação a algo. “É a relação que significa, não o corpo empírico em si”, dirá Eni Orlandi (2012, p. 89) em sua análise da dança. Não há evidência de sentidos, tampouco são movimentos que camuflam seus próprios significados.

Dançar é, pois, dar corpo aos sentidos, compor cartografias corporais delineadas pelo movimento do desejo. Trata-se, portanto, de compreender a dança como lugar do possível, de vê-la em relação ao desejo e à falta. Mas não trato aqui de quaisquer danças. Minha atenção está voltada para uma situação específica: a dança na festa rave.

Diferentemente de coreografar, que é organizar um projeto de movimentação corporal estruturado na maioria das vezes como espetáculo, na festa rave não há coreografia nem linearidade. Não há começo, meio ou fim. Não implica, portanto, a composição de um roteiro. Os passos e movimentos são dados em função da música eletrônica que, em sua condição digital, organiza esses sentidos em trânsito. Na prática da dança festiva urbana, a experiência do sujeito fica inscrita no próprio corpo daquele que a experimenta. É uma prática simbólica e política que universaliza e, ao mesmo tempo, individualiza, produzindo corpos paradoxais.

Dessa forma, é possível considerar a dança na rave como um modo desarticulado de dançar que produz estranhamento. Trata-se, pois, da produção de um efeito de sentido de improvisação, de uma dança que é marcada pelo acaso, pelo imprevisto que rege os movimentos corporais, já que é a música que ordena tais movimentos. Trata-se da não obediência a qualquer tipo de coreografia ou narrativa, do corpo enquanto iminência do sentido: corpo imerso no silêncio do “sentido a vir”.

Para Badiou, “deve-se compreender a leveza como capacidade do corpo de manifestar-se como corpo não forçado” (BADIOU, 2002, p. 83), numa espécie de desobediência a suas próprias pulsões que, como diz o filósofo, requer um princípio de lentidão: a dança é capaz de manifestar a lentidão secreta do que é ser rápido.

Assim, mesmo os movimentos velozes e apressados guardam em si, segundo Badiou, uma lentidão latente, que é o poder afirmativo de sua retenção. É um

movimento mais virtual do que atual, dirá. É a intensificação do corpo sobre si mesmo, pelo gesto, pelo movimento. Iminência do sentido, dirá Orlandi (2012).

Essa iminência, o sentido a vir configura um espaço vazio que deixa em aberto a possibilidade mesma da significação. Esse furo, essa falta é constitutiva do real da dança, enquanto linguagem não referencial: a dança procura significar o impossível do corpo, dar-lhe materialidade significante.

Dito isso, é possível afirmar que a prática da dança não deve ser compreendida como uma atividade lógico-formal produzida por um sujeito biopsicológico pronto para colocar em jogo seu corpo e sua vontade, mas um modo de significação imperfeito tal qual a língua, cujo funcionamento só é possível graças aos furos que constituem sua própria natureza.

Não se trata, pois, da dança enquanto possibilidade de realização de um sentido completo que dê conta de dizer o sujeito em sua plenitude irrealizável, mas da dança como possibilidade de realização do não sentido e de produção de um sujeito preso em sua própria incompletude. É na relação entre real do corpo e real da história que o sentido da dança se constitui, num movimento de tensão entre o desejo de sutura e a produção de cicatrizes.

É a indecisão entre o gesto e o não gesto que delineia um corpo impessoal, anônimo, que não imita um personagem ou uma singularidade. Enquanto acontecimento antes da denominação, a dança não representa nada. Em vez do nome, há o silêncio, o silêncio de antes do nome. Nas palavras de Orlandi em sua leitura de Badiou, diremos que:

Nenhum papel recruta o corpo dançante pois é o símbolo do próprio surgimento. Aparição. Nem exprime nada. É símbolo. Não é alguém. É um sujeito impessoal. E então o autor diz algo que, para nossa análise é muito importante: o corpo dançante é anônimo por nascer sob nossos olhos como corpo. Não realiza nenhum “saber”. A dançarina dispõe de seu corpo como se fosse inventado. O corpo como eclosão, subtraído a todo “saber” de um corpo. (ORLANDI, 2012, p. 6)

Posto isso, é possível dizer que a dança mantém relação com o acontecimento, já que ela existe apenas no instante, na execução, como séries de movimentos escapantes e irrepetíveis. Compreendê-la como discursividade implica, a partir de Pêcheux, considerá-la na relação entre estrutura e acontecimento, articulação entre a ordem da dança enquanto linguagem (aquilo que se repete) e sua historicidade (o equívoco, o sujeito a falhas).

Essa relação entre estrutura e acontecimento só é possível pela passagem da noção de função para a de funcionamento que, segundo Orlandi, permite que se possa trabalhar com as partes significantes sem deixar de lado as regras que tor-

nam essas partes possíveis. É, pois, compreender como a dança significa e produz sentidos através de seus mecanismos de funcionamento.

“A dança também é o lugar do processo da passagem do impossível ao possível, do irrealizável ao realizável. Isso se dá pelo simbólico” (FERREIRA, 2003, p. 110). Ou, para dizer de outro modo, ela realiza o impossível do corpo e, ao mesmo tempo, mantém um resto irrepresentável que é a condição de sua própria especificidade como linguagem.

Assim, dançar é significar-se, é produzir processos de identificação. O corpo percebe-se como corpo que dança, o sujeito identifica-se como dançarino, cujo corpo é capaz de significação pelo movimento. E a produção desse gesto simbólico se dá na relação com o outro. Em outras palavras, ao dançar, inscrevemos nossos corpos em uma relação indivíduo/alteridade, deslocando processos de subjetivação: a dança produz condições de subjetivação específicas na relação com o outro.

DANÇA E TRANSE COLETIVO

Nas análises que compõem este artigo, procuramos compreender em que medida “o corpo do sujeito está atado ao corpo social” (ORLANDI, 2001), mostrando que, pela dança, o sujeito pode metaforizar-se diferentemente no urbano ao inscrever sentidos para seu corpo. A dança não representa, ela significa e, nesses termos, ela proporciona ao sujeito a possibilidade de metaforizar sensações e pensamentos através do movimento corporal (ORLANDI, 2012).

Nesse trajeto de sentidos, uma linha de fuga possível é aquela que faz ecoar a memória do culto das bacantes, que segundo Nietzsche nega os valores da cultura apolínea. O antagonismo do apolíneo e dionisíaco como expressões das forças vitais da natureza humana já tinha sido exposto por Nietzsche em “O nascimento da tragédia”, quando o filósofo retrata que a cultura apolínea se viu “mortalmente ameaçada por aquilo de que procurava se proteger: a pulsão dionisíaca, que se manifestava no culto das bacantes” (MACHADO, 2006, p. 88), culto dos cortejos orgiásticos no qual mulheres em transe coletivo invadiram a Grécia, cantando e dançando em honra de Dionísio. Segundo Machado, é a principal negação dos valores da cultura apolínea: “em vez de um processo de individuação, é uma expressão de reconciliação do homem com os outros homens e com a natureza”. Significar a festa como a metáfora do culto dionisíaco é, assim, afirmar o transe e a dança como laço social.

Em sua trajetória, Zaratustra supera o niilismo moral ao tornar-se um filósofo trágico, na afirmação do eterno retorno e da inocência do devir. Segundo Nietzsche,

é só quando Zaratustra aparece pela primeira vez sentindo-se pobre e cansado de sua virtude e da hostilização que ela lhe causara, que eclode sua sabedoria trágica. O trágico, em Nietzsche, aparece como retorno ao impulso dionisíaco. E a dança é, para o filósofo, a encarnação da sabedoria trágico sobre-humana. O riso e a dança, em Zaratustra, aparecem como forma de selar o laço de pessoa a pessoa e estão associados à possibilidade de vencer o niilismo, através da expressão da sabedoria dionisíaca traduzida na canção de Zaratustra. O pulsar dionisíaco não é a negação do sofrimento: Zaratustra se vê constantemente diante da dor, do conflito, da falta. É pela dança, pois, que ele afirma sua existência como possibilidade de criar a vida artisticamente, transformar seu corpo, pela dança, em obra de arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Aline Fernandes de. *Cartografias do corpo: metáforas contemporâneas da sutura e da cicatriz*. Campinas: IEL – Unicamp, 2013. (Tese de Doutorado.)
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- ENRIQUEZ, E. Le ravissement du corps: Croyance et mécanismes de défense dans les communautés. In: HAROCHE, Claudine & GUGLIELMI, G. J. *Esprit de corps, démocratie et espace public*. Paris: Puf, 2005, p. 27-43.
- FERREIRA, Eliana. *Corpo, movimento, deficiência: as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação*. IEL (Unicamp), Campinas, 2003. 245 f. (Tese de Doutorado.)
- FERREIRA, Eliana & ORLANDI, Eni P. O discurso corporal atravessado pela dança em cadeira de rodas. In: ORLANDI, Eni P. *Cidade Atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas: Pontes, 2001, p. 89-94.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LACAN, Jacques. *O seminário – livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- ORLANDI, Eni P. (Org.). *Cidade Atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas: Pontes, 2001.
- _____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5ª ed. Campinas: Pontes, 2007.
- _____. *Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia*. Campinas: Pontes, 2012.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2009.

- _____. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 4ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- _____. Nota sobre a questão da linguagem e do simbólico em psicologia. Trad. Pedro de Souza. In: _____. *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Textos selecionados por Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 2011.
- VIANNA, Hermano. Tecnologia do transe. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 abr. 1997. Caderno Mais, p. 5.

Recebido em 30.04.2013

Aceito em 20.08.2013