

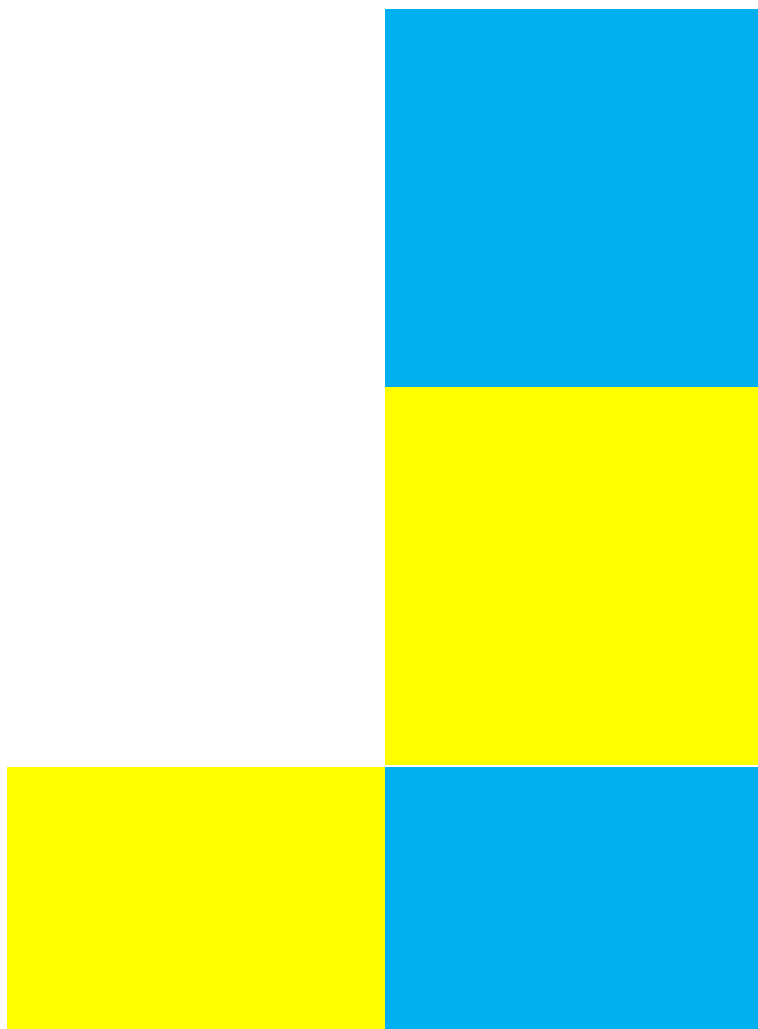
Da Dança Capital à Dança Nômade: a Dança de Salão enquanto Performance Cultural e Política

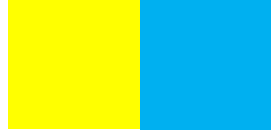
Andrea Palmerston

Mestranda em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. Professora de danças populares e de danças de salão. Atualmente atua como professora no curso de Educação Física, Pedagogia e Psicologia na FAC UNICAMPS-Goiânia.

Domenico Uhng Hur

Professor Associado de Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Goiás.





Resumo O objetivo deste artigo é analisar criticamente os regimes de forças que atravessam as danças de salão enquanto performance cultural. Como método, utilizamos reflexões de autores como Deleuze, Guattari e Foucault, para pensar a dança e seus processos psicopolíticos. Cartografamos como a transição dos diagramas de forças formatou a gestão da vida e, conseqüentemente, a dança. Consideramos que a dança de salão é atravessada pela axiomática do capital, que modifica sua configuração e a transforma no que denominamos como ‘dança capital’. Esta é uma modalidade performática que está modulada pela lógica do rendimento e se transforma em uma dança hipertrofiada, na qual a quantidade e a exposição se tornam mais importantes que a perfeição de sua execução. Contudo, também há linhas de fuga, pois o embaralhamento dos corpos traz consigo a subversão do toque do outro. Através de linhas de movimento *nômade*, ao lidar com ritmos que agregam diversos grupos e tradições, permite-se experimentações, subvertendo a lógica do rendimento. Portanto, os corpos são afetados transformando esta dança que sai dos espaços fechados dos salões ao campo aberto, colocando-se à disposição de mutações no sentido de vetores autogestionários.

Palavras-Chave: Dança de salão; Esquizoanálise; Psicologia Política; Performance Cultural.

As Danças de Salão não são apenas atividades de ócio e lazer, desprovidas de caráter político, tal como são apreendidas no senso comum. São Performances Culturais inseridas “no dinâmico processo econômico que o atravessa e o dissolve enquanto produto cultural, assim como acontece com as mercadorias no mundo contemporâneo” (CAMARGO, 2013, p. 3). Nesse sentido, elas são produtos de forças, e sua atualização varia de acordo com os diversos momentos históricos. São também uma produção cultural humana, entendida como uma concretização da autopercepção e da autoprojção dos agentes desta cultura, atravessados pelo dinâmico processo econômico e político (CAMARGO, 2013, p. 2). Este atravessamento se dá nos diversos momentos da Dança de Salão no ocidente através de seus atores que a produzem e se autoprojetam nesta que talvez possamos denominá-las como Danças da Corte, Danças de Salão, ou até mesmo “Dança Capital”.

Ao pensar este lugar de quem fala da dança de salão enquanto performance, veio-me o livro “A interpretação das Culturas”, de Clifford Geertz. Como professora de danças de salão há mais de vinte anos, por muito tempo coloquei a Dança e, em especial, as danças de salão, como uma tradição ou mesmo um hábito com padrões de comportamentos concretos. Com Geertz esbarrei em conceitos que me atravessaram e mudaram o meu olhar. Este autor coloca a ideia de que a cultura é um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, programas para governar o comportamento e que “o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle, extragenéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar seu comportamento” (GEERTZ, 2008, p. 32). A dança enquanto manifestação simbólica da cultura estaria então nesta construção dos acontecimentos e não fora deles.

Como explica o referido autor, esta perspectiva da cultura como “mecanismo de controle” se inicia ou pressupõe que o pensamento humano é fundamentalmente social e público — “que seu ambiente natural é o pátio familiar, o mercado e a praça da cidade” (GEERTZ, 2008, p. 33). A cultura e suas manifestações não seriam apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição crucial para tal existência. Assim, o que engloba a cultura e suas especificidades - e no caso, as danças de salão -, pode ser usada para o controle, um projeto para os corpos, uma receita de comportamento social.

De acordo com Canclini (2005 *apud* ANDREOLI, 2010), pode-se compreender a dança como um processo cultural e uma produção onde se encontram *transversalizadas*

lutas políticas em torno dos muitos sentidos e significações que os diferentes discursos e representações culturais buscam inscrever nos nossos corpos. A dança não está fora das práticas de ritualização dos usos do cotidiano do corpo, muito pelo contrário, constitui uma forma de pedagogizar esses corpos. Por exemplo, utiliza-se as danças como uma reprodução da desigualdade social de gênero na forma de utilização dos corpos e suas configurações por homens e mulheres (ANDREOLI, 2010). A dança de salão culturalmente se localiza no lugar daquela que regula, impondo normas socialmente aceitas e instituindo modelos a serem seguidos para sua perfeita execução.

Dessa forma, este artigo tem como objetivo analisar criticamente as configurações de forças que atravessam as danças de salão enquanto performance cultural. Busca refletir sobre a captura política nas danças de salão no decorrer de sua história. Visa cartografar como as danças de salão transitam desde o regime de soberania até os dias de hoje modulando a gestão da vida.

Como método para a reflexão utilizamos conceitos de teoria que oferece ferramentas potentes para estudar os processos psicossociais contemporâneos, a Esquizoanálise, criada pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari e colaboradores. Realizamos uma cartografia da dança de salão a partir dos diagramas de forças nos quais se configurou em distintos períodos históricos. Para Deleuze (2005), o diagrama “é a apresentação das relações de força que caracterizam uma formação” (p. 80). É “composto por vetores de forças de movimento, fluidos, não codificados, dos quais resultam as formações sociais estratificadas e codificadas” (HUR, 2018a, p. 69). As danças de salão como performance se estratificam e atualizam estes diagramas de forças, codificando-se, mas também se desterritorializando e reterritorializando. Apreendemos a dança como performances culturais, buscando, conforme Camargo (2013, p. 2), realizar uma proposta de estudo comparativo das civilizações, na qual se visa compreender o processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis ressonâncias.

Este artigo está dividido em quatro partes. Na primeira parte analisamos a dança de salão sob a ótica do Diagrama da soberania. Na segunda, no da disciplina. Na terceira no de rendimento. E na quarta parte refletimos sobre as linhas de fuga que a dança de salão, com consciência ou não do seu lugar, ou até mesmo do não lugar, fomenta nessas novas cartografias políticas, sociais e de performances culturais, no que denominamos como “Dança Nômade”.

A dança de salão no Diagrama da soberania

O corpo está sempre em cena na batalha onde todos os embates são travados. Estes entraves entre corpos, por diversas razões, são para reproduzir, subjugar, ou mesmo questionar a lógica existente. O corpo sujeitado, obediente, no qual forma-se uma política das coerções, também dança.

A dança de salão se expande na Idade Média através dos trovadores, que em sua maioria eram de origem popular e iam de castelo em castelo levando sua arte e ensinando a nobreza a dança. Esta surgiu no século XII com a moda da dança aos pares, lenta e solene, em contraste com a dança dos camponeses (PORTINARI, 1989, p. 54). Sua expansão se deve à relação de tensão entre as danças do povo e os códigos dominantes da máquina imperial, em que esta assume determinância sobre as séries de códigos singulares dos dominados. Assume-se então uma nova curva, capturando as danças populares, legitimando as mesmas e transformando em novos códigos (HUR, 2018a).

Nesse sentido, a origem da dança dos salões está marcada com a passagem de diversão de raiz camponesa e do povo, e que vai se aristocratizando para se adaptar a recintos fechados, aos salões imperiais, como colocado por Maribel 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 as 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, movimentações codificadas (p. 55-56)

Contudo não há apenas uma captura das danças populares, também há uma ressignificação das danças que naquele momento tinham lugar dentro dos cultos religiosos. Há relatos de que os bispos eram responsáveis por dançarem ao redor do altar com uma dança sagrada antes de iniciarem os cultos. E que posteriormente as danças são retiradas dos cultos para se adaptar a códigos de comportamento social. Segundo Ossona (1988), com o advento da corte provençal, estabelece-se códigos especiais em que a dança assume características diferentes das do povo e da religião.

Para Ossoona, na passagem da Idade Média para o Renascimento ocorre um “intercâmbio de bens culturais coreográficos entre as classes altas e as populares” (1988, p. 62). Entretanto, consideramos que o que efetivamente ocorre é uma captura das danças do povo pelo estamento imperial. Uma *sobrecodificação* e captura dos fluxos, transformando estas danças camponesas em socialmente adaptadas a um outro contexto. Este diagrama de forças pode ser denominado como de Soberania, conforme Foucault (1986), máquina imperial-despótica, conforme Deleuze & Guattari (1976), ou mesmo Diagrama de captura (HUR, 2018a), que domina e sobrepõe os antigos regimes de códigos das danças anteriores. Portanto, a dança “[...] passa a ser codificada por mestres a serviço das cortes. Tal como as outras artes, ela recebe regras conforme o gosto reinante” (PORTINARI, 1998, p.56).

As danças de salão passam a ter um lugar fundamental nas grandes festas nas cortes, oferecendo uma imagem de admiração e luxo. As festas majestosas exigiam coreografias feitas pelos mestres de danças que faziam parte dos empregados destes palácios. Um destes mestres, chamado de Domênico de Piacenza ou de Ferrara, redigiu o primeiro tratado de dança que se tem notícia: *De Arte Saltandi et Choreas Ducenti* (Sobre a Arte de Dançar e Dirigir Coros). Foi redigido, segundo Portinari (1998, p. 58) em 1435 e 1436, quando ele não estava em nenhuma das cidades que lhe dera o nome, mas em Milão, coreografando para uma grande festa de casamento.

A dança se torna no reinado de Luiz XIV (por volta de 1700), parte dos rituais e da etiqueta da corte. Tudo tinha uma marcação preestabelecida, “uma espécie de meticulosa coreografia para o dia-a-dia. Todas as atividades das cortes eram regulamentadas por um intrincado cerimonial da manhã à noite” (PORTINARI, 1998, p. 68). A disciplina reinava e a dança e os cerimoniais se misturavam; até mesmo para se encontrar com o monarca havia passos e contagens estabelecidas pelo protocolo da realeza.

Neste diagrama se transmite códigos baseados em uma lógica hierarquizada. Sua operação consiste na codificação de uma série sobre a outra e um bom exemplo é dado por Portinari (1989, p. 65) quando cita a Espanha e suas diversas danças, muitas delas com herança árabe e contribuição cigana. Ao chegarem à América, os conquistadores espanhóis defrontaram-se com grandes civilizações, como a Asteca e a Inca, que foram brutalmente dominadas. E junto com ouro e prata, também se apropriaram da cultura

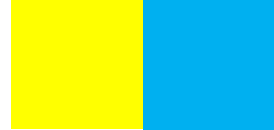
local, das músicas e danças com mistura de ritmos indígenas e africanos. Uma destas danças que ainda se dança hoje é a cubana habanera, que os espanhóis deram cores locais e que influenciou o maxixe. Esta última, dança brasileira com origem no Rio de Janeiro na segunda metade do séc. XIX, se compõe de uma mistura entre a cubana habanera, a dança tcheca, a polca, o afro brasileiro e o lundu (MISTURA COM RODAIKA, 2019).

Esta forma de apropriação acontece na relação de poder, como colocado por Foucault (1984, p. 184), característica dos regimes de soberania, na qual se sobrecodificava todo o corpo social e poderia ser transcrito na relação soberano-súdito. Exercia-se muito mais o poder sobre a terra e seus produtos do que sobre o corpo e seus atos, referindo-se mais à apropriação dos bens e da riqueza e do que a produção do trabalho. A partir do séc. XVII e XVIII emerge um novo diagrama de forças que é incompatível com as relações de soberania. Este novo tipo de poder é o disciplinar, uma das grandes invenções da sociedade burguesa.

A dança de salão no Diagrama da Disciplina

A Revolução Francesa não marcou apenas o fim do feudalismo e o declínio dos impérios, mas também instaurou um novo diagrama de forças. Assim, a dança também é marcada com essa transição, na qual de diversão da Nobreza imperial, ela passa a ocupar outros espaços. Os mestres passam a lecionar em academias, não só para a nobreza, mas a alunos de diferentes origens sociais, em que o que vai ser emblemático é o esmero técnico da disciplina.

As danças de salão migram dos salões imperiais e passam a ocupar o lugar de um saber e técnica refinados, apreendidas através de sofisticados mecanismos de disciplinarização dos corpos. Quando se vê, as coisas já não estão no lugar para serem apenas apropriadas, novas linhas de forças instauram a cisão de um diagrama para um outro, “de modo que o diagrama, enquanto expõe um conjunto de relações de forças, não é um lugar, mas um ‘não-lugar’: é lugar apenas para as mutações” (DELEUZE, 2005, p. 92). O diagrama de poder abandona o modelo da soberania e fornece um outro modelo, o modelo disciplinar; é quando se torna o “biopoder”, gestão da vida, pois é a vida que aparece como novo objeto do poder. Esta nova máquina de poder se referencia nas



técnicas e as normas como uma forma de sujeição ou mesmo domínio do corpo do outro.

Nas palavras de Foucault (1986):

Técnicas sempre minuciosas, muitas vezes íntimas, mas que têm sua importância: porque definem um certo modo de investimento político e detalhado do corpo, uma nova “microfísica” do poder; e porque não cessaram, desde o século XVII, de ganhar campos cada vez mais vastos, como se tendessem a cobrir o corpo social inteiro. (p.128)

As forças neste diagrama estão mais comprometidas com a produção, diferentemente do diagrama da soberania que tinha a dominação como força preponderante. Vindo de encontro com a dança que até então era capturada e dominada, agora no novo diagrama “constitui disciplinas para gerir e produzir a vida enquanto um corpo-máquina” (HUR, 2018a, p. 80). Corpo-máquina que será determinante para a constituição do capitalismo industrial, no qual a otimização do corpo é alvo da política, e o poder se inscreve no corpo para que produza mais, com mais eficácia e produtividade.

As normas são o que regem esse período e as danças atualizam essa lógica, na qual as sociedades disciplinares marcam a saída dos espaços públicos e imperiais da idade média e passam a espaços de confinamentos, como teatros, academias. Assim, a dança como uma manifestação coletiva (Ossona, 1988), passou de conjuro mágico, rito, cerimônia, celebração popular e simples diversão em grupo às formas disciplinares que contemplam seu auge no início do séc. XX. As danças de salão se localizam dentro destes procedimentos que o diagrama disciplinar adota como seus. “São posteriormente absorvidas pelas classes dominantes que as adaptam para execução em recintos fechados, com indumentárias pesadas, de acordo com o que se considera um tom mais refinado” (PORTINARI, 1989, p.55-56).

Segundo Hur (2018a), no novo Diagrama, os saberes e práticas adotam procedimentos novos como o exame, vigilância e confinamento em um espaço e no manejo do tempo. Tais tecnologias não só descrevem os indivíduos e seus traços, como também constroem medidas, moldes, códigos e enunciados como meios de conhecimento sobre a vida e com a intenção de maior eficácia. “Utilizam como formas interventivas a sanção normalizadora, a regulação das condutas e a correção dos desvios: uma domesticação dos corpos” (p.80). Consideramos assim que as danças de salão passam a atualizar também este regime de poder, seja o ballet, a valsa, ou outras de suas variações.

Com a Idade Contemporânea veio o romantismo e no *ballet* o seu auge com Felippo Taglioni e sua filha Maria Taglioni, com a estreia na Ópera de Paris em 12 de março de 1832 da coreografia “La Sylphide”: um marco histórico do balé, em específico o balé romântico com suas sapatilhas de pontas, o tutu romântico, o corpete ajustado e uma técnica apurada, onde a leveza e a execução dos passos e encadeamento eram complicados e exigiam profissionalismo e disciplina (PORTINARI, 1998, p.87).

Na dança de salão, a valsa foi a dança da vez. Reinou por todo o século XIX e marcou como uma dança que quebrou a rígida etiqueta da corte de Luiz XIV, esta que “impediria que um homem enlaçasse uma mulher pela cintura e saísse rodopiando com ela no salão” (PORTINARI, 1998, p. 83). A valsa é filha da liberdade individual e tudo que o romantismo representou para a dança de salão deste período, sendo muito popular em todos os salões, sem distinção de classes. Valsas coreografadas ou não, mas que exigiam uma etiqueta, disciplina e performance para se deslizar nos salões.

Com tudo que o romantismo trouxe para as artes, chegamos no século XX no ápice de todo o comprometimento com a disciplina e codificações nas danças de salão. O corpo está submetido ao que Michel Foucault trouxe em seu livro *Vigiar e Punir*, isto é, a sociedade disciplinar. Nela prevalece a mecânica do poder fabricando corpos submissos e exercitados, em que a disciplina constrói estes corpos com mais força, mas que pode despotencializar este mesmo corpo. Ou seja, ele dissocia o poder do corpo, no qual a aptidão aumentada é um elo coercitivo para uma dominação acentuada. “O corpo disciplinado deve ser assim domesticado e formatado em moldes pressupostos, em que esta passa a ser categorizado como adaptado, ou desviante” (HUR, 2015, p. 234).

Na dança os elementos coreográficos são bem distribuídos, cada figura ocupa seu lugar, separados pela distância que o afasta dos outros. “A disciplina, arte de se dispor em fila e da técnica para a transformação dos arranjos” (FOUCAULT, 1986, p. 133). O corpo como mecanismo de poder, manipulado para ser útil, funciona na dança de salão em seus espaços fechados, como as academias de danças para treinamento da disciplina e os espaços dos bailes. A normatividade reforçada nas danças de salão nesse diagrama traz algumas questões e códigos sobre o corpo, na qual as mulheres são denominadas damas e o homem, cavalheiro. De modo que nas danças em casal se pressupõe previamente alguém que execute a função do cavalheiro, que é o condutor dos movimentos, e alguém que execute a função da dama, que é o conduzido, que responde por meio de

movimentações aos comandos que o cavalheiro, por sua vez, conduz. Apenas por esta configuração da necessidade prévia de um cavalheiro que conduz e de uma dama que é conduzida para que este tipo de dança aconteça, constata-se a heteronormatividade reforçada em sua execução. Também é possível perceber nas suas regras pré-estabelecidas as políticas das coerções do corpo como colocado por Foucault (1986, p. 127). Assim, a manipulação calculada de seus gestos e de seus comportamentos carrega uma anatomia política, no sentido de domínio sobre o corpo dos outros, não para simplesmente fazerem o que querem, mas para que operem como se quer, com as técnicas e com toda a eficácia e disciplina que a dança exige para sua execução.

Esta normatividade está presente nas danças de salão de forma perspicaz e sutil, de forma até mesmo inocente, mas com dispositivos profundamente suspeitos, em que o regime punitivo do corpo se transforma de forma a não se sentir que está sendo coagido (FOUCAULT, 1986, p. 128), o que se torna preponderante nos contextos de manifestação social dos bailes.

Diagrama do Rendimento – “A Dança Capital”

O momento agora é do show, do espetáculo, independente da disciplina destes corpos, o que está em jogo no diagrama do rendimento para dança são diversos desafios relacionados a hipertrofia de sua produção. Com o neoliberalismo, e o funcionamento da axiomática do capital (DELEUZE, GUATTARI, 1976), há uma descodificação generalizada dos valores, crenças, instituições, disciplinas em prol da aceleração e aumento do rendimento. Então há uma transição do diagrama disciplinar para o diagrama de rendimento (HUR, 2018b).

Nesse sentido, o mercado dita as regras sobre as danças. Por exemplo, com os campeonatos de danças que têm seu marco na televisão brasileira com a “Dança dos Famosos” no programa do Fausto Silva na TV Globo, que iniciou em 2005, com imenso sucesso de audiência, que se mantém até os dias de hoje (GSHOW, 2019) e o “Dancing Brasil” que teve seu início em 2017, sendo um show brasileiro produzido pela TV Record e é uma versão brasileira do estadunidense “Dancing with the Stars”, distribuído pela Endemol Shine com a apresentação de Xuxa Meneguel (DANCING BRASIL, 2019). Nestes shows o importante é a velocidade com que você monta, ensaia e executa a

coreografia. O que o diagrama da disciplina ditava como os códigos institucionais externos que deviam ser obedecidos, em que o pensar, os processos de simbolização e subjetivação eram moldados pelos binarismos codificados (HUR, 2018a), no “diagrama do rendimento, não se propaga somente normas, códigos e imagens do pensamento, mas um funcionamento do pensamento” (HUR, 2018a, p. 109). Esse fenômeno ocorreu com as danças de salão, que passaram de um modelo formatado, disciplinar, a ser seguido, para o imperativo de sempre render mais, aprender mais tipos de danças no menor tempo possível. Assim, passa sempre a sensação de estar tendo prazer e facilidade no seu desempenho, como nestes shows antes citados, com campeonatos com uma semana de ensaios para a execução de suas coreografias.

Neste processo, as academias de danças já não possuem a mesma relevância, muitas fechando suas portas por não ter mais matrícula de alunos, pois antes tinham como função o aprimoramento da técnica. Agora o que rege é o rendimento, “deseja se render mais, sempre obter a máxima eficácia, numa hipertrofia desejante” (HUR, 2018a, p. 110). O código passa a ser modulado pela gramática neoliberal, isto é, pela axiomática do capital (HUR, 2015). Essas modulações também reverberam na dança. Deixa de ser primeiramente codificada pela disciplina, para ser produzida, incitada pelo diagrama do rendimento, pela axiomática do capital, tornando-se assim o que denominamos como “Dança Capital”. Esta é a dança enquanto dimensão da expressão deste corpo nessa nova axiomática, em que não há mais primazia das normas preestabelecidas, mas a aceleração e a incitação para o aprendizado de diversos tipos de danças, ou mesmo uma dança variável. Ao invés de uma sobrecodificação ou uma nova verdade sobre a dança, a axiomática toma uma primazia sobre os códigos da dança instituída, mas os reorganizando em favor da lógica do capital, por uma maior rendimento e maximização do que pode este corpo que dança, potencialmente até o limite do insuportável e da exaustão.

A Dança de Salão como instituição com normas pré-estabelecidas se esvai em nome da necessidade de se modular nas novas regras. O que importa é a novidade, as danças se multiplicam em diversos espaços. Antes as pessoas dançavam as danças de salão em lugares fechados, agora se subdividem em estilos e ritmos. Pois já não se fala mais em um grupo de danças de salão, mas em ritmos variáveis de danças de salão que se subdividem em outros ritmos que ainda estão por vir. Um bom exemplo é o ritmo samba de gafieira, que se subdivide em diversos estilos como o samba de gafieira liso ou clássico, o samba de gafieira tradicional, o samba funkeado (CRISTIANIS, 2016).

Para dar conta dos espaços abertos e o novo zeitgeist, o mecanismo incitado pelo diagrama de rendimento é a competição como meta, os shows com campeonatos de danças de salão na televisão, nos quais o que vale é a velocidade, o tempo mínimo e o máximo rendimento para montagens de coreografias que desafiem a lógica do tempo, e execução de passos elaborados no mínimo tempo de treino. Vemos claramente essa transição, com a citação de Deleuze, sobre a transição das sociedades disciplinares às sociedades de controle, que denominamos como de rendimento.

Os diferentes internatos ou meios de confinamento pelos quais passa o indivíduo são variáveis independentes: supõe-se que a cada vez ele recomeça do zero, e a linguagem comum a todos esses meios existe, mas é *analógica*. Ao passo que os diferentes modos de controle, os controlatos, são variações inseparáveis, formando um sistema de geometria variável cuja linguagem é *numérica* (o que não quer dizer necessariamente binária). Os confinamentos são *moldes*, distintas moldagens, mas os controles são uma *modulação*, como uma moldagem auto deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro (DELEUZE, 1992, p. 220-221).

As danças de salão como performances culturais está para o rendimento deste corpo, que para se sentir no seu gueto, no seu tempo, cobra-se renovação, com criação de novas nomenclaturas, passos novos, tempo mínimo para a elaboração de novos movimentos. Portanto, o diagrama de rendimento, o neoliberalismo, transformou a dança de salão naquilo que denominamos como Dança Capital, uma dança hipertrofiada que atualiza a lógica do capitalismo, na qual a quantidade de figuras a serem produzidas e o rendimento é o que ditam as novas regras. Gradativamente a linha da disciplina perde

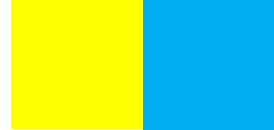
seu espaço para a produtividade e a lógica do rendimento vai tomando conta do corpo que deve ser hipertrofiado e acelerado. A Dança Capital é então esta dança que nunca chega ao máximo de rendimento e sempre pede mais, algo mais, um pouco mais...

Linhas de Fuga: “Da Dança Capital à Dança Nômade”

Os desafios são muitos para esse universo e os caminhos das danças de salão, que este artigo se aventurou a se desvelar com um olhar da Esquizoanálise através das dobras históricas. Assim, é muito importante que saibamos detectar e nos colocar em cada dobra de forças com um olhar crítico e perspicaz. Para perceber não só no que o capital (que a tudo quer acelerar) utiliza como métodos de manipulação da arte e do corpo, mas também e principalmente, perceber as linhas de fuga possíveis na própria dança.

A dança de salão enquanto performances é um acontecimento entre pares, um espetáculo imprevisível pois o que ocorre é sempre um jogo entre corpos que não é recorrente, não pode ser repetido, pois sempre tem a intervenção do que o outro provoca. Esta instabilidade na dobra pode quebrar a lógica das dicotomias pré-estabelecidas. Estas dobras no corpo que nos fazem dançar atualizam processos intensivos, assignificantes, extralinguísticos. Pode-se atualizar linhas dançantes, linhas que fuga que trazem a subversão no movimento e no toque. Fomenta um colapso das oposições, no qual ocorrem novos sentidos, como pode se perceber no toque que está a todo momento produzindo e sujeito a mudanças. Os perceptos e sentidos produzidos parecem ser cada vez menos previsíveis (FISCHER-LICHTE, 2005). Essa imprevisibilidade, que nas danças de salão se faz presente em sua execução, desterritorializa e fomenta a rachadura no instituído, sai do seu lugar de Dança Capital e entra no que colocamos como “Dança Nômade”. Esta que quebra com o que foi lhe imposto, insurgindo como uma nova proposta, que estará a mudar continuamente.

A sua percepção segue tanto a ordem da presença como a da representação. Quer dizer: o que nas culturas ocidentais é tradicionalmente considerado uma oposição a ser compreendida por pares de conceitos dicotômicos – como sujeito autónomo vs sujeito determinado por outros; arte vs realidade/política; presença vs representação – é experienciado nos espetáculos não no modo de “ou-ou”, mas no de “e também”. A oposição cai, as dicotomias parecem dissolver-se. (FISCHER-LICHTE, 2005, p.79)



Surge daí a Dança Nômade como aquela que é sem lugar, na qual as dicotomias não ocupam mais o espaço de antes, entra o “e também”. Como muito bem explicitado por Erika Fischer-Lichte (2005, p.79) ocorre uma colisão, nesta dança que se permite subverter por si só e entrar em situações liminares.

O limiar permite a construção de uma dança que não está no controle das normas estabelecidas, nem na modulação da axiomática do capital, mas nas linhas de fuga, insurgentes e dissidentes que produzem a dança que não mais condiz com aquela que denominamos Dança Capital. Mas agora embaralhada pelos fluxos, produzindo um corpo intensivo, nômade e dionisíaco, e que se permitem configurações outras (HUR, 2018a, p. 180). Este toque no corpo do outro imprevisível que provoca e é provocado é um desafio e um limiar para aquela que antes Dança Capital, desestabiliza, embaralha-se no entre corpos e se reconfigura, ou mesmo desconfigura, naquela que vem trazer o corpo para a cena subvertendo a lógica e sendo afetado por um outro corpo. Saindo assim da institucionalização dos corpos e se permitindo a desconfigurações e se transformando na Dança Nômade.

Na Dança Nômade há uma recusa à hierarquia verticalizada, na qual as relações de força se referenciam na troca de aprendizagem, o câmbio (HUR, 2018a). Instaura a possibilidade da dança de salão ser ocupada por seus próprios atores em um movimento de resistência à axiomática do capital e não sucumbir à lógica do desempenho máximo. Este movimento só é possível com o que Hur (2018a) coloca como uma ocorrência de um giro nas relações de força, no qual se abandona as relações de rivalidade e competição que a subjetividade capitalista reproduz e se tem um outro olhar para os participantes e atores que fazem parte do universo das Danças de Salão. “Os distintos atores que ousam desejar, lutar e produzir outro mundo possível costumam agenciar-se com outros pares. Abandonam a clausura das linhas individuais para a formação de nós” (HUR, 2018a, p. 167). Nesse movimento há uma atualização do diagrama para uma força de alianças, em que todos têm o poder de contribuir coletivamente, ocorrendo um câmbio nas relações de força.

Pensar as danças com o viés político é antes de mais nada necessário para que se amplie o olhar de todos os envolvidos nesta atividade que antes de ser uma atividade lúdica, prazerosa, é política. É uma atividade social em que diferentes pessoas se unem com o intuito de dançar músicas e estilos de danças que são atravessadas por diversos

contextos. Esta forma de olhar esta atividade se faz necessária para nos situarmos enquanto performances culturais neste espaço liminar.

A liminaridade pode, talvez, ser encarada como o Não a todas as asserções estruturais positivas, mas sendo, de certa forma, a fonte de todas elas, e, mais que isso, como reino da pura possibilidade do qual novas configurações de ideias e relações podem surgir (TURNER, 2005, p.141).

E surgem atravessadas por questões políticas que vêm de encontro com a crise na democracia neste momento no mundo, como interpreta Rafael Guarato (2014, p. 454), para quem neste mundo inseguro, tudo aquilo que associamos à democracia, como liberdade de falar e atuar, o direito à privacidade, o acesso à verdade, podem ser o oposto da segurança e portanto devem ser cortados. Devemos tomar cuidado para que esse desejo de segurança não assassine o desejo de conquistas, esta suprema necessidade de estabilidade pode estar nos tirando os últimos raios daquilo que é a vida mesma.

O desejo de revolta, de sair do lugar, naquilo que denominamos Dança Nômade é o que faz com que estejamos neste lugar de performances culturais. Este espaço onde as linhas de fuga são movimentos de resistência que são traçados por diversos atores sociais e políticos, que não se cansam de delirar, sonhar, desejar e criar outros mundos possíveis (HUR, 2018a). Fazendo desta dança a possibilidade de transformar linhas individuais em linhas coletivas, pois o embaralhamento dos corpos traz em si a subversão do toque no corpo do outro.

Através do toque, linhas de movimento nômade podem ser eliciadas, ao lidar com ritmos que agregam diversos grupos, diversos povos, diversas tradições que se permitem experimentações, subvertendo a lógica do máximo rendimento e se colocando à disposição para as mutações no sentido de vetores autogestionários, subversivos e democráticos. Nesse sentido, os corpos são afetados transformando esta dança que sai dos espaços fechados dos salões e vai ao campo aberto, agora sim como aquela que denominamos como Dança Nômade, permitindo ser olhada por outros ângulos, pelo prisma político, da psicologia e de performance culturais.

Referências Bibliográficas:

ANDREOLI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. **Conjectura: Filosofia e Educação**, v. 15, n. 1, 2010.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Revista Karpa**, n. 6, Los Angeles, 2013.

CHRISTIANIS, Cristovão. O Samba de gafieira e seus sotaques. *Revista Dança em Pauta*. 2016. Disponível em: "<<http://site.dancaempauta.com.br/o-samba-de-gafieira-e-seus-sotaques/>>". Acesso em: 22 de setembro de 2019.

DANCING BRASIL, 2019. Disponível em: "<https://pt.wikipedia.org/wiki/Dancing_Brasil>". Acesso em: 02 de outubro de 2019.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs* vol. 1. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: *Conversações: 1972-1990* (p. 219-226). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FISCHER-LICHTE, E. A cultura como Performance: Desenvolver um conceito. *Estudos Aplicados*. Sinais de cena 4.73-79.2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GSHOW.GLOBO.COM. O 'Dança dos Famosos' em números: veja curiosidades sobre o quadro. 2019. Disponível em: "<<https://gshow.globo.com/programas/domingao-do-faustao/danca-dos-famosos/2019/noticia/>>". Acesso em: 17 de setembro de 2019.

GUARATO, Rafael. **La crisis como condición par el acontecimiento como condición par el acontecimiento de arte**. Disponível em: "<http://www.sendemaeditorial/deforma_e_cultura_on_line>". Acesso em: 11 ago. 2019.

HUR, Domenico Uhng. *Corpo capital: códigos, axiomática e corpos dissidentes*. **Lugar Comum**, n. 45, 2015.

HUR, Domenico Uhng. **Psicologia, política e esquizoanálise**. Campinas: Alínea, 2018a.

HUR, Domenico Uhng. **Deleuze e a constituição do diagrama de controle** *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 30, n. 2, p. 173-179, maio-ago. 2018b.

MISTURA COM RODAIKA. Disponível em: "<<http://gshow.globo.com/RBS-TV-RS/Mistura-com-Rodaika/>>". Acesso em: 28 mai. 2019.

OSSONA, Paulina. **A educação pela dança**. São Paulo: Novas Buscas em Educação, 1988.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

TURNER, Victor. *Betwixt and between*: o período liminar nos ritos de passagem. In: TURNER, Victor. **Florestas de símbolos**. Niterói: EdUFF, 2005, p. 137-158.