



ALESSANDRA RODRIGUES SANTOS BRANDES

**CORPO-DANÇA:
UM OLHAR DISCURSIVO**

**CAMPINAS
2013**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

ALESSANDRA RODRIGUES SANTOS BRANDES

**CORPO-DANÇA:
UM OLHAR DISCURSIVO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do Título de Mestra em Linguística.

Orientadora: Prof. Dra. Suzy Maria Lagazzi

**CAMPINAS
2013**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

B733c Brandes, Alessandra Rodrigues Santos, 1988-
Corpo-dança : um olhar discursivo / Alessandra Rodrigues Santos Brandes. –
Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Suzy Maria Lagazzi.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Corpo. 2. Dança. 3. Movimento. 4. Análise do Discurso. I. Lagazzi,
Suzy, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Body-dancing : a discourse view

Palavras-chave em inglês:

Body

Dance

Discourse Analysis

Movement

Área de concentração: Linguística

Titulação: Mestra em Linguística

Banca examinadora:

Suzy Maria Lagazzi [Orientador]

Simone Tiemi Hashiguti


Nádia Régia Maffi Neckel

Data de defesa: 26-08-2013


Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

Suzy Maria Lagazzi



Simone Tiemi Hashiguti



Nádia Régia Maffi Neckel



Aline Fernandes de Azevedo

Cristiane Pereira Dias

IEL/UNICAMP
2013

Aos meus pais, minha base...
Ao Eduardo e à Aline, minha vida...
Ao Mauro, meu amor.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. *Suzy Lagazzi*, pela delicadeza de sua orientação nesta “escuta” outra para o corpo e para a dança;

À Profa. Dra. *Simone Hashiguti*, por ter me apresentado a Análise de Discurso e desestabilizado o meu mundo que antes era semanticamente normal. Obrigada ainda pela amizade, pelo carinho e pela confiança;

À Profa. Dra. *Nádia Neckel* que por meio da banca tive a grata alegria de conhecer e, me inspirar na continuação deste trabalho, o meu muito obrigada pelas significativas contribuições;

À Profa. Dra. *Cristiane Dias*, a quem eu tanto admiro pelas análises discursivas, encantadores, fortes e cheias de vida;

À Profa. Dra. *Mônica Zoppi-Fontana*, pelas aulas excitantes que me faziam amar e reforçar o motivo de ali estar;

À Profa. Dra. *Aline Azevedo*, o meu muito obrigada pelas lindas e fortes reflexões sobre a dança que tanto me ajudaram a pensar na formulação *corpo-dança*;

Aos meus pais, *José Rodrigues* e *Regina Maria*, um agradecimento mais que especial, por acreditarem, por fazerem o (im)possível e por me amar!

Aos meus irmãos *Eduardo* e *Aline*, pela alegria de ter vocês em minha vida e pelas risadas e momentos que me fortaleceram nessa caminhada;

Ao meu amor *Mauro Brandes*, por acompanhar – me apoiando, respeitando, compreendendo e aceitando - desde o início do processo de entrada até o ponto (com efeito de) final;

À querida *Cristina*, pela força, pelo amor e preocupação;

Ao *Marcio Brandes*, pelo carinho e pela atenção, pelas palavras certas que me fortaleciam sempre que o cansaço batia;

Aos meus vovôs *Rubens* e *Maurílio*, às minhas vovós (*in memoriam*) *Creuza* e *Diva*, aos meus primos *Lucas* e *Luana* e à titia *Patrícia*;

Às minhas irmãs de coração *Analiene Amaro*, *Carolina Paluma* e *Mariana Peixoto* por dividirem comigo as lágrimas e angústias ao longo desse período;

Aos meus amigos queridos *Ana Carolina Vieira*, *Danilo Pinto*, *Franciele Queiroz*, *Fernanda Vasconcelos*, *Luciana Vieira*, pelas palavras de apoio;

Aos amigos do *PET Letras/UFU*... *Luana Yara*, *Patrícia Fernandes*, *Dúnnia Hamddan*, *Ludymilla Fogassi* e *Vitor Bernardes* por se significarem em todo o meu percurso.

Ao Prof. Dr. *José Magalhães*, professor e amigo querido, minha referência de ética e profissionalismo e, além disso, sempre por acreditar e confiar em mim, minha eterna admiração;

Ao grupo de Pesquisa “O corpo e a Imagem no Discurso”;

Aos amigos da Pós-Graduação do IEL, *Maristela Cury*, *Silvia Nunes*, *Guilherme Adorno de Oliveira*, *Fernanda D’Olivo*, *Fábio Ramos Barbosa Filho*, *Ana Paula Peron*, *Gracinda Ferreira*, *Rogério Luid*, *Laila Castro Costa*, pelas reuniões, pelos apontamentos, pelas conversas informais que tanto me fizeram fortalecer teórica e humanamente;

Às meninas de Campinas, *Ana Carolina Costa*, *Bianca Savegnago*, *Bárbara Soares*, *Susana Kiguti* e *Camila Gouvêa*, que em um momento decisivo de mudança e amadurecimento profissional se tornaram minha família de coração.

Aos funcionários do IEL, em especial, a *Cláudio Platero* e *Wilson Kawai* pela ajuda e prontidão;

À CAPES, pelo apoio financeiro.

A dança e a alma

A dança?

*Não é movimento
súbito gesto musical
É concentração, num momento,
da humana graça natural
No solo não, no éter pairamos,
nele amaríamos ficar.*

*A dança-não vento nos ramos
seiva, força, perene estar
um estar entre céu e chão,
novo domínio conquistado,
onde busque nossa paixão
libertar-se por todo lado...*

*Onde a alma possa descrever
suas mais divinas parábolas
sem fugir a forma do ser
por sobre o mistério das fábulas*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

BRANDES, Alessandra Rodrigues Santos. *Corpo-dança: um olhar discursivo*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. 2013.

Neste trabalho, visamos abordar o corpo tomando-o como materialidade significativa e como condição de produção primeira para a dança. Uma das formas mais antigas de expressão humana é sem dúvida a dança. A dança não é somente expressão ou forma de comunicação, mas, também é arte e, sobretudo, uma forma de linguagem na história. Na literatura que trata sobre a dança, encontramos, por exemplo, estudos que abordam a dança relacionada a rituais religiosos e outros aspectos culturais, a uma lógica biomecânica e/ou a técnicas artísticas. O nosso trabalho, também aborda a dança, mais especificamente o corpo que dança pela perspectiva da linguagem. Para tanto, filiamos-nos ao quadro teórico e metodológico da Análise de Discurso de perspectiva materialista, (doravante AD), datada do século XX com Michel Pêcheux, na França e, posteriormente, difundida no Brasil pela Eni Orlandi. Nessa perspectiva, tomamos a constituição do discurso na relação entre língua/sujeito/história e o sentido como um efeito de um trabalho simbólico também afetado pela história. Consideramos neste trabalho, o *corpo-dança* como materialidade significativa (LAGAZZI, 2007, 2009), que tem uma história que o produz de determinada forma e não de outra, ou seja, aspectos que são historicamente determinados. O corpo é aqui abordado além das características biomecânicas e fisiológicas, como material de linguagem social e simbólico que produz sentidos e é significado no discurso (HASHIGUTI, 2008). Ao olhar para a relação *corpo-dança*, não nos detemos apenas aos aspectos biofísicos, mas também olhamos para as questões histórico-ideológicas e os diferentes discursos constituídos de sentidos que se movem na história e que atravessam tal materialidade. Portanto, pensamos o *corpo-dança* em relação às posições históricas constituídas por/em uma memória discursiva, determinadas por condições de produção. Pensar o *corpo-dança* discursivamente é considerar os processos de significação que constituem o que é dançar, as imagens de dança bem como a dos corpos que dançam. É pensar como os diferentes discursos configuram e interpretam o corpo, ou seja, como esse *corpo-dança* se significa e quais os sentidos produzidos nele e sobre ele, e, além disso, como a dança se constitui em um “modo de acontecimento do/no corpo”.

Palavras-Chave: Corpo; Dança; Análise de Discurso; Acontecimento.

ABSTRACT

BRANDES, Alessandra Rodrigues Santos. *Corpo-dança: um olhar discursivo*. Dissertation presented at the Institute of Languages Studies, of the State University of Campinas. 2013.

In this paper, we intend to study the body as a significant materiality and as a first condition of production to dance. Undoubtedly, one of the oldest forms of human expression is dance. Dance is not only expression or means of communication, but also arts and, above all, a form of language in history. When it comes to the literature regarding dance studies, we could find some research related to religious rituals and other cultural aspects, and also related to a biomechanical logic and / or artistic techniques. Our object of study is also dance, but more specifically the body that dances from the language studies perspective. Therefore, our study is based on the theoretical and methodological approach of French Discourse Analysis (henceforth FDA), which was grounded in the 20th century with the studies developed by Michel Pêcheux, in France and, afterwards, widespread in Brazil by Eni Orlandi. In this perspective, discourse constitution is taken in its relation to language/subject/history. The *body-dancing* is understood, in this paper, as significant materiality (LAGAZZI, 2007, 2009), which has a history that produces it in a way and not in another; in other words, aspects that are historically determined. The body is understood beyond its biomechanical and physiological features, but as a social and symbolic language material that signifies and it is signified by/in discourse (HASHIGUTI, 2008). By studying the relationship named body-dancing, it is not our purpose to explore only the biophysical aspects of the body, but the ideological-historical issues and the different discourses that are constructed by meanings that move through history and constitute such materiality: body-dancing. Thus, the body-dancing has been thought in its relation to historical positions that are constituted by/in a discursive memory, which are determined by conditions of production. Understanding the *body-dancing*, from a discursive view, means to consider the signifying processes that constitute what dance is, the images of dance, and bodies that dance, as well. It is thinking how different discourses interpret and shape the body. In other words, it is analyzing how the *body-dancing* signifies itself and what meanings are produced in and upon it. Besides, it is how dance is constructed as “an event of/in the body”.

Key words: Body; Dance; French Discourse Analysis, Event

SUMÁRIO

OLHARES E SENTIDOS PARA O CORPO: (PER)CURSO, MOVIMENTO E MEMÓRIA

INTRODUÇÃO	13
I. CORPORALIDADE HISTÓRICA	16
<i>1.1. Estudos e olhares para o corpo</i>	<i>16</i>
<i>1.2. Corpo: Materialidade significativa</i>	<i>24</i>
II. CORPO-DANÇA: MOVIMENTO E SENTIDOS	30
<i>2.1. Corporalidade histórica na dança</i>	<i>30</i>
<i>2.2. Dança, dançar...: linguagem em movimento</i>	<i>37</i>
<i>2.3. Corpo-dança</i>	<i>41</i>
III. O ACONTECIMENTO DO CORPO NA DANÇA	45
<i>3.1. A noção de Acontecimento</i>	<i>45</i>
<i>3.2. Dança: um “modo de acontecimento do corpo”</i>	<i>47</i>
<i>3.2.1. O Acontecimento do corpo em “Isto é Brasil”</i>	<i>54</i>
CONSIDERAÇÕES (um efeito de fim...)	83
REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

OLHARES E SENTIDOS PARA O CORPO: (PER)CURSO, MOVIMENTO E MEMÓRIA

O meu envolvimento com a Análise de Discurso, bem como o trabalho referente ao estudo do corpo iniciou-se em 2009, a partir da Iniciação Científica (2009 – 2010) que desenvolvi durante a minha graduação em Letras na Universidade Federal de Uberlândia, sob a orientação da Profa. Dra. Simone Hashiguti.

De fato, o primeiro contato com a Análise de Discurso foi algo “perturbador”, me tirou de uma zona de conforto, do até então semanticamente estabilizado. Mas, também me ganhou e me instigou a partir dos seus “entremeios”, da possibilidade de fazer algo outro, me permitir outras escutas, outros olhares, de perceber os sentidos outros.

O meu interesse pelo corpo como objeto de estudo, veio a partir da tese de doutorado da Profa. Simone Hashiguti *Corpo de memória*, e o meu olhar voltou-se para o corpo dos bonecos adultos, que representam figuras de mulheres e homens adultos (tais como a Barbie, Ken e Max Steel). Durante a pesquisa, a observação desse material se deu com o objetivo de compreender e discuti-lo como materialidade simbólica, significado por/em discursos conflitantes. A partir da análise dos bonecos e de outras materialidades a eles relativas (imagens, filmes, depoimentos de crianças, etc.), procuramos compreender como as formas corporais destes bonecos se mantiveram e/ou se modifica(ram) ao longo da história, pensando na relação com o sujeito, com a história, com as condições de produção em que são fabricados e circulam, e nas relações de memória que os determinam e possibilitam suas modificações.

A eleição desse *corpus* como material de pesquisa se deve ao fato de serem brinquedos comuns, de grande circulação no Brasil e em vários outros países, há vários anos (como por exemplo, a Barbie que, em 2009 completou 50 anos) e que são, dessa maneira, produtos de consumo muito significativos. Nesse sentido, - filiados ao quadro teórico e metodológico da Análise de Discurso de linha francesa - consideramos o corpo dos bonecos como materialidade simbólica, constituída de aspectos historicamente determinados que a produzem de determinada forma e não de outra e, que produzem efeito na construção de identificações sociais. O conceito de corpo, bem como seu

formato, cor, padrão, se relaciona aos discursos e diferentes posições ideologicamente determinados. Ao longo da história, ocorrem movimentos de repetição, deslocamento e reformulação. A necessidade de discutir como esses movimentos acontecem ao se tratar dos corpos dos bonecos femininos e masculinos, bem como uma teoria sobre o corpo pelo viés da linguagem, foram os enfoques do nosso trabalho.

Posteriormente, no mestrado a necessidade de continuar esse olhar para o corpo - físico, bioquímico e, sobretudo de linguagem - se estendeu, mas agora a partir de outro objeto de análise: o corpo que dança. A motivação primeira pela dança se dá pelo fato de fazer parte da minha vida, da minha própria constituição como sujeito. Uma prática de linguagem que me acompanhou durante anos a fio: conheci e dancei várias modalidades. Neste momento, não poderia olhar para outra materialidade, que para mim é tão significativa.

Esse trabalho consiste também em uma tentativa desafiadora de des(construção), uma tentativa de “emergir” do discurso da/sobre a dança, olhar para ela não mais somente como arte e prazer. Com toda certeza é uma grande dificuldade para mim, esta tentativa de deslocamento da posição sujeito-bailarina.

O trabalho com o funcionamento discursivo do corpo que dança é relevante para os estudos da Análise de Discurso e nos dá a possibilidade de discutir sobre o imaginário do que é dançar e do corpo significado/legitimado a dançar.

Dessa maneira, o corpo que dança, olhado pela perspectiva da Análise de Discurso, permitiu-nos compreender a relação entre corpo, dança, memória e acontecimento. Refletimos sobre os discursos que circulam sobre o que é dançar e como a dança se constitui em (instaura) um acontecimento do corpo.

No primeiro capítulo desta dissertação, em *Estudos e olhares para o corpo* apresentamos um breve panorama sobre o crescente olhar para a história do corpo nos últimos anos, em especial a partir do século XX, mostrando os muitos modos de se tomar o corpo como objeto de estudo. Em *Corpo: materialidade significativa* direcionamos o nosso olhar para o corpo, abordando-o a partir da noção de materialidade significativa (LAGAZZI, 2007, 2009). Também nesta parte, já apresentamos algumas noções e o dispositivo teórico-analítico da Análise de Discurso, no qual tomamos como base para a seleção do *corpus* e análises.

No segundo capítulo, apresentamos um panorama da história da Dança e os movimentos dos corpos nesse discurso em *Corporalidade Histórica da Dança*. Em *Dança, dançar...: linguagem em movimento* apresentamos variadas definições do que

seja dançar – desde as definições e imagens que se baseiam no “senso comum” e que circulam e outras definições legitimadas por estudiosos, bailarinos e coreógrafos – , a fim de compreendermos o que marca o dançar e o não dançar, delimitando assim, a diferença entre essa e as demais práticas corporais. E por fim, trazemos para este capítulo a noção de *Corpo-dança*, formulação esta que desenvolvemos para tratar do corpo acontecendo na dança.

Na tentativa de compreender o corpo acontecendo na/pela dança, no terceiro capítulo, trazemos à tona a *noção de acontecimento* e a partir dela, uma análise de um vídeo de uma apresentação de dança. Na análise, olhamos para questões como sintonia, batimento entre pausa-movimento, espaço, a constituição dos passos e a própria questão da constituição da dança como uma prática corporal. Por (efeito de) fim, apontamos algumas considerações a respeito desse “modo de acontecimento do corpo” que é a dança.

Atravessada pela motivação e dificuldades em meio aos discursos sobre as “representações” sobre o que é dançar e que corpo é esse que dança, neste trabalho – a partir de uma posição de analista de discurso - procuramos compreender para deslocar e, assim, trazer à tona sentidos naturalizados, sentidos silenciados, sentidos possíveis, enfim sentidos outros sobre o acontecimento do corpo na dança.

CAPÍTULO I

CORPORALIDADE¹ HISTÓRICA

1.1. Estudos e olhares para o corpo

O corpo tem sido objeto de estudo por diferentes perspectivas de ao longo da história, sobretudo no que diz respeito às características biomecânicas e fisiológicas. A Antropologia, a Medicina, a Psicologia, a Educação Física, a Fisioterapia, as Artes são exemplos de disciplinas que se ocupam do tema, abordando, além de seu funcionamento biomecânico² e fisiológico, sua relação com a alimentação, com substâncias químicas, as diferentes práticas corporais, os diferentes referenciais de beleza, de força, de normalidade, entre outros. Encontramos, ainda, trabalhos que se ocupam de questões a ele relacionadas e que se referem a processos de identificação, em abordagens culturais, produções fílmicas e literárias.

(...) o corpo não cessa de ser (re)significado ao longo do tempo. Seria, portanto, empobrecedor analisá-lo, tornando-o como algo já pronto e constituído para, em seguida, privilegiar suas representações ou o imaginário da época onde ele está submerso. Torna-se fundamental localizar, primeiramente, as problematizações que tornavam possível uma série de *práticas* e de *representações* corporais. Desse modo, não se trata de realizar uma listagem das maneiras supostamente exóticas de lidar com o corpo em outras épocas, mas sim de tornar questionáveis os gestos e as atitudes que ontem e hoje nos parecem familiares ou não. Pois o corpo é, ele próprio, um processo. Resultado provisório das convergências entre técnica e sociedade, sentimentos e objetos, ele pertence menos à natureza do que à história. O que torna inútil retroceder a um suposto grau zero das civilizações para encontrar um corpo impermeável às marcas da cultura. (SANT'ANNA, 2005, p.12).

¹ Corporalidade – Trago o uso deste termo (e não Corporeidade) para este trabalho, a fim de tomá-lo para além do que concerne a corpo enquanto material, para também tomá-lo naquilo que pertence a ele e, sobretudo o que o afeta.

² Tomamos o termo biomecânico no que diz respeito ao estudo da aplicação das leis da mecânica à estrutura e o sistema locomotor do corpo humano.

Analisando a trajetória do conceito de corpo humano ao longo dos séculos, é notável a mudança de sentidos dados a este: desde sagrado ao profano; de monstruoso ao ideal; como instrumento de luta e política e como marca determinante de origem, gênero e classe social. Tantos sentidos diferentes justificam-se pelo fato do corpo estar inscrito pela/na linguagem, dado o seu caráter dinâmico e devido ao atravessamento de diversos discursos (religioso, médico/genético, higienista, moral e social, estético) que o significam diferentemente.

o corpo é objeto de estudo em diferentes disciplinas, sendo compreendido de forma diferente em cada uma delas, abordado nos mais variados recortes de pesquisa. O corpo pode ser estritamente biológico, psicologicamente apreendido ou socialmente determinado, a depender do olhar que se lhe lança. (HASHIGUTI, 2008, p.11)

Além disso, os sentidos dados ao corpo mantêm relação direta não só com a história e a ideologia, mas com o próprio sujeito, por ser seu suporte material, possibilidade biofisiológica de existência orgânica e espaço simbólico. O corpo é o próprio sujeito que, significado através do olhar, pode ser objeto de cuidado, de beleza, de prazer ou de insatisfação e repúdio. O conceito de corpo se constitui assim na relação sujeito/história interpelado pela ideologia.

Um dos discursos que provoca efeitos significativos sobre o corpo é o religioso (COURTINE, 2008). Na cultura ocidental, ao longo da Idade Média o corpo humano era visto como profano, como sinônimo do pecado original e que deveria ser torturado, sacrificado, pois somente a alma deveria ser exaltada. O corpo deveria apenas ser glorificado ao referir-se ao “Corpo Cristo”. Posteriormente, o próprio discurso religioso, em especial o puritanismo, volta o seu olhar para o cuidado com o corpo com a noção de perfectibilidade, considerando-o até mesmo como um fator essencial para a salvação humana.

As festas populares do início do século XIX, verdadeiros “espetáculos dos monstros” que divertiam as pessoas e aguçavam a sua curiosidade pelas monstruosidades humanas, em sua lucratividade tornaram-se uma verdadeira indústria bizarra de distrações de massa. Esses “fenômenos da monstruosidade” chamou a atenção de médicos e antropólogos, o que resultou na “descoberta do século”: os

monstros, na verdade, são humanos. A partir de então, há uma mudança quanto à percepção desses seres, um movimento denominado por Courtine³ de o “desaparecimento dos monstros”:

O apogeu dos monstros anuncia, contudo, seu próprio declínio: a partir dos últimos anos do século, um teatro muito antigo da monstruosidade corporal verá seus frequentadores partindo um a um; os espectadores se tornarão cada vez mais raros. Depois, o comércio dos fenômenos diminuirá rapidamente nas primeiras décadas do século XX, periclitando depois da guerra, tanto na Europa quanto na América do Norte. Nem por isso a exibição da deformidade desaparecerá: o espetáculo dos monstros vem satisfazer necessidades psicológicas demasiado profundas, e inscreve-se em uma cultura visual muito antiga para volatilizar-se tão completamente.⁴

O olhar para esses corpos anômalos, que antes era de alegria e gozação, passa a hesitar e a constranger, e “a exposição de monstruosidades humanas deixa de ser banal para torna-se chocante” (COURTINE, 2005). Consequentemente, muda-se também a questão de convivência entre os corpos normais e os monstruosos, produzindo-se uma espécie de falsa “compaixão” mediante a deficiência: “o amor por ela manifestado aumenta em proporção ao distanciamento do objeto” (COURTINE, 2005).

Diante das variedades corporais humanas, nos encontramos diante de dicotomias: o corpo são *versus* o corpo enfermo e o corpo normal *versus* o corpo anormal. Estas dicotomias ganham mais força na virada do século XIX ao XX o que, segundo Coutine (2008), teoricamente revolucionou o conceito de corpo, em especial; a partir da sua inserção como objeto na história das mentalidades e diante dos avanços da medicina e dos meios de comunicação em massa.

Na virada do século, entretanto, a relação entre o sujeito e o seu corpo começou a ser definida em outros termos: “Nosso século apagou a linha divisória do ‘corpo’ e do ‘espírito’ e encara a vida humana como espiritual e corpórea de ponta a ponta, sempre apoiada sobre o corpo [...]. Para muitos pensadores, no final do século XIX, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século XX restaurou e

³COURTINE, J.J. O desaparecimento dos monstros. Tradução Lara Malimpensa. Disponível em: <www.sescsp.org.br/sesc/imagens/upload/conferencias/106.rtf> Acesso em: 17. fev. 2011.

⁴ *Ibidem*

aprofundou a questão da carne, isto é, do corpo animado”. (MERLEAU-PONTY, *apud* COURTINE 2008, p.07).

Quanto aos reflexos do discurso político no corpo, a partir da década de 60, o corpo ganhou papel nos movimentos de protesto contra as hierarquias sociais, políticas e culturais em favor das minorias. Na verdade, o corpo passou a ser um instrumento crucial de luta em oposição ao poder. Temos as mulheres que lutavam contra as leis de proibição ao aborto com o *slogan* “Nosso corpo nos pertence!” que, posteriormente, também foi adotado pelos homossexuais na luta contra o preconceito e pelo seu reconhecimento na/pela sociedade. Desde então o corpo, visto como forma de oposição, ganhou papel fundamental como objeto de resistência na luta pelas minorias, sobretudo; pela sua visibilidade quanto a aspectos relacionados à etnia, ao gênero e à classe social.

Quando falamos de corpo, não poderíamos deixar de falar de práticas corporais e, sobretudo de estética. Nos anos 80, nos EUA, explodiu uma prática integrante da cultura do corpo, mais especificamente a cultura dos músculos; cultura essa que passou a ser o novo espetáculo nas ruas, graças à presença marcante dos *body-builders*, com a sua forma peculiar de andar: “braços afastados, cabeça enfiada no pescoço, peito abaulado, rigidez, balanço mecânico. O *body-builder* não anda; ele conduz seu corpo exibindo-o como um objeto imponente.” (COURTINE, 2005, p.82).

Com efeito, o desenvolvimento de bens e serviços visando ao corpo, bem como à sua manutenção, foi relevante nos anos 80, e o consumismo aumentou consideravelmente, como a grande quantidade de fabricação de aparelhos de musculação, os suplementos e regimes nutricionais, as revistas dedicadas aos exercícios e dietas corporais, o crescente número de academias, dentre outros. Desde então, as representações e práticas corporais na sociedade passaram a se sustentar por uma obsessão dos invólucros corporais: “o desejo de obter uma tensão máxima na pele; o amor pelo liso, pelo polido, pelo fresco, pelo esbelto, pelo jovem;” (COURTINE, 2005, p.86), ou seja; a manifestação mais explícita do “narcisismo”.

A prática de *body-building*, assim como as demais que supervalorizam o corpo, instituem um ideal de transformação, na verdade, um ideal de renascimento do indivíduo, este que se metamorfoseia em um outro, que “passa por uma conversão corporal” (COURTINE, 2005, p.89). Em consequência, a cultura do corpo tornou-se primeiramente, uma paixão americana, depois ganhando grande parte do mundo, ocupando as horas de lazer e tornando-se um hábito rotineiro das pessoas.

Nesse contexto, os esportes ganharam força, fundamentando assim a prática de educação física, visando, sobretudo à saúde, e no caso do corpo masculino à virilidade e aos músculos desde o colégio. Com a virada do século, o corpo entendido aqui como ideal corporal masculino de classe média e branco continuou em foco, o que veio a reafirmar um discurso machista em oposição ao “sexo frágil” feminino. Como decorrência radical, encontramos um discurso que atesta que a fraqueza passa a ser um crime. (COURTINE, 2005).

No entanto, vale ressaltar que, no caso das mulheres, a saúde feminina passou a ser ligada à garantia de boa qualidade da reprodução humana, e a prática de esportes se tornou mais frequente entre elas. É notável assim que os corpos – independente do sexo – acabam se tornando peça chave para a ascensão e promoção individual, vistos como uma mercadoria. “A beleza é um capital, a força, um investimento; todos dois são mercadorias cujo valor de troca vai crescer ao longo do século.” (COURTINE, 2005, p.98).

O corpo passa a torna-se fonte de prazer para si e para os outros. O bem-estar, o desejo de renovação corporal, bem como a satisfação das mínimas necessidades passa a guiar o modo de vida dos indivíduos, e para atingir tais expectativas, práticas diversas como o *body-building* e mesmo outros “sacrifícios” são feitos em servidão da aparência e como culto ao corpo.

A medicina também contribuiu decisivamente no que se refere à reformulações da noção de corpo na contemporaneidade. O século XX foi marcado pelo triunfo sobre a doença, o que afetou diretamente a concepção de saúde “como estado de completo bem-estar físico e social” e a concepção de corpo como “o lugar onde a pessoa deve esforçar-se para parecer que vai bem de saúde” (MOULIN, 2008 p.19). Dessa maneira, o século XX também foi marcado pela contabilidade dos corpos, uma vez que a mortalidade e as doenças infecciosas diminuíram significativamente, enquanto que a expectativa de vida aumentou na mesma proporção.

Esse mesmo período também foi marcado pela volta/aparecimento de doenças infecciosas como a tuberculose e a AIDS, pelas doenças crônicas, as experiências laboratoriais, a invenção de radiografias, transfusão de sangue, transplantes, que marcou uma fase em que o corpo relacionou-se com a máquina. Com os avanços da medicina surgiram novas alternativas e técnicas, se não para curar pelo menos para possibilitar a sobrevivência dos portadores de doenças, dos deficientes e assim prolongar a vida. No que tange em especial à relação corpo e máquina, a tecnologia aliada à medicina veio

para compensar a falência de funções isoladas ou mesmo partes do corpo: a máquina tornou-se por vezes parte integrante e/ou o próprio “corpo humano”.

No âmbito da ciência, o corpo foi reconhecido como singular, não somente pelas características como cor de pele, olhos ou pelo “princípio de individuação”⁵, mas como “um meio único de expressão, de ação e de *pathos*, de sedução e repulsa, vetor fundamental de nosso ser-no-mundo” (MOULIN, 2008 p.51) o que de fato distingue um corpo do outro. A singularidade do corpo não se restringiu apenas à ciência, mas também alcançou a lei “a individualidade da pessoa se acha ligada à integridade de um corpo que o direito procura definir, regulamentar e proteger” (MOULIN, 2008 p.52); e influenciou ainda a estética:

Graças à descoberta de sua plasticidade relativa e aos avanços da cirurgia estética, passou-se da ideia de melhorar os contornos a de inventar um rosto, ou mesmo transformar um sexo, em busca de uma adequação maior da imagem corporal à verdade da pessoa. [...] o direito de criar de novo um corpo a seu jeito. (MOULIN, 2008 p.53).

A intervenção significativa da medicina, de fato remanejou e reformulou o conceito de corpo e, mesmo o próprio corpo a partir das múltiplas possibilidades e recursos e, em consequência, aumentou também a responsabilidade de cada um diante do próprio corpo, como se cada um fosse o “médico de si mesmo”.

O século XX também é significativo no que diz respeito ao desenvolvimento da genética, uma vez que resultou em um novo olhar sobre o corpo. Segundo os cientistas, a genética tem por objetivo mapear a estrutura que determina o desenvolvimento do corpo; já para as associações de doentes é ao mesmo tempo esperança e frustração a depender do gene decifrado; para outros ainda seria uma forma de prever o comportamento dos indivíduos. Nesse sentido, Moulin (2008) descreve bem a intenção da genética diante do corpo:

O horizonte da investigação genética não é, deste modo, só a cura, mas também o reforço: a genética não vai produzir mais apenas um corpo protegido contra a doença, mas também um corpo mais forte, mais belo, mais inteligente. (MOULIN, 2008 p.97).

⁵ DURKEIM. É. Les formes élémentaires de La vie religieuse. Paris :PUF, 1968, p. 386.

Com a genética, passamos a olhar o corpo não mais como singular e individual, mas sim como coletivo, um “corpo da população”. Um corpo como patrimônio universal assim como o genoma é considerado.

No contexto da busca incessante pelo corpo ideal, um outro discurso ganha espaço e mercado significativo na vida das pessoas: a estética. A busca pela beleza e pelo corpo perfeito já se fazia presente no contexto dos anos de 1920, quando o cinema norte-americano ganhava visibilidade mundial, bem como os princípios, expectativas e as imagens que eram promovidas pelos filmes. O corpo feminino foi uma imagem fortemente explorada: as curvas, a sensualidade e a delicadeza. Os concursos de *misses* também estavam em alta e eram mais uma oportunidade de as mulheres se equipararem às estrelas de cinema. Para atender a tal necessidade, a indústria de cosméticos cresceu significativamente, em especial pós-Primeira Guerra Mundial, uma vez que tais tratamentos não se restringiam mais à elite e os produtos considerados de luxo ganharam maior circulação.

Os mais variados tipos de tratamentos faciais e corporais, as dietas, os exercícios físicos e outras práticas estéticas e físicas alimentavam o imaginário das mulheres comuns, fazendo com que elas acreditassem que poderiam alcançar os corpos das estrelas de Hollywood por meio da disciplina e da “responsabilidade consigo mesma”⁶.

Como consequência, institui-se o discurso no/pelo qual “a mulher feia só é assim porque quer”, tornando-se a feiúra praticamente uma doença, que deveria ser tratada. Nos anos 50 surge um grande número de revistas e as imagens das musas do cinema, do teatro e da televisão passam a recomendar técnicas de beleza e diversos produtos como perfumes e cosméticos. Os “segredos de beleza” agora eram difundidos entre as funcionárias públicas, donas de casa, professoras: “não há mais um momento especial para se fazer bela já que todos os momentos devem ser conjugados com um trabalho sobre si mesma de conquista da beleza e de prevenção da feiúra.” (SANT’ANNA, 2005, p.130).

No pós-Segunda Guerra, a imagem feminina aparece com maior destaque nas revistas e televisão. Uma imagem comum de circulação é a de uma mulher bela e jovem que vive momentos únicos e prazerosos consigo mesma, especialmente na hora do

⁶ SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

banho, por meio das banheiras cheias de espuma, xampus e sabonetes. Vale lembrar, no entanto, que o corpo em si não é o destaque, tanto que na maioria das vezes as glamorosas mulheres aparecem toda coberta pela espuma destacando-se apenas o rosto maquiado, os cabelos secos e o produto em uma das mãos.

A exposição do corpo ligada ao prazer só aparece a partir dos anos 60 com uma maior exibição e visibilidade do corpo. Nesse mesmo contexto, a cosmetologia e a indústria da beleza ganha destaque no Brasil e em vários outros países. O objetivo agora dos cosméticos não é somente o de disfarçar as imperfeições, mas também preveni-las e, sobretudo realçar a beleza natural da mulher.

As revistas e manuais de beleza ganham destaque, ainda mais pelo fato de esses serem escritos por profissionais ligados à beleza e à saúde. Dessa forma, a valorização da beleza mudou de foco, “ao invés de fazer o elogio dos antigos modelos de beleza, eles preferem visar ao potencial das leitoras, apreendidas a partir de suas especificidades físicas e psíquicas.” (SANT’ANNA, 2005, p.135). Assim, o corpo ganha visibilidade, é explorado, pode ser tocado e amado. A busca da beleza não se justifica mais apenas pela opinião do outro, para poder inserir-se na sociedade ou combater a feiúra, mas essencialmente por ter sentido de satisfação pessoal.

Tal estratégia se fez necessária, pois as mulheres já não mais se restringiam ao lar e o tempo disponível para cuidar de si estava menor. A indústria de cosméticos explorou assim, o lado o feminino que ainda almejava a beleza das estrelas, e para fazer com que as mulheres consumissem cada vez mais em prol desse desejo, faziam-nas sentir-se mal em relação a si próprias, procurando alternativas para a “feiúra” na estética. (WOLF, 1992, p. 110).

Com a instituição de velhos, novos e mesmo outros padrões de beleza, conseqüentemente, desenhamos fisionomias, ditamos a moda e a concepção de feiúra atinge não só o universo feminino, mas também o universo masculino.

Nesta breve retrospectiva sobre os diferentes olhares para o corpo, observamos que ele ganha cada vez mais visibilidade, é explorado e desejado. É inegável que o corpo, e conseqüentemente as práticas corporais como o *body-building* ganharam espaço e destaque nas culturas corporais, visando essencialmente o prazer e a satisfação. Além disso, tal cultura se mantém graças aos resquícios dos princípios religiosos – puritanismo –; a uma indústria e publicidade pesadas, e ao mercado de músculos cada vez maior que faz desencadear em uma “luta de aparências”. A busca da beleza não se justifica mais apenas pela opinião do outro, para inserir-se na sociedade ou combater a

feiúra, mas tornar-se essencialmente uma necessidade de satisfação pessoal. “O século XX é que inventou teoricamente o corpo”, nos diz Courtine (2008, p.07), acrescentando que o corpo se institui, na sociedade, como objeto de espetáculo.

1.2. Corpo: materialidade significativa

É importante para nós chegarmos a esta formulação do corpo como objeto de espetáculo, já que nosso objetivo é compreender o corpo dançando. O espetáculo traz para a dança uma dimensão que agudiza o lugar do corpo nesse conjunto. Nessa relação entre dança e espetáculo, falamos do corpo no movimento da dança, para nós um movimento simbólico, movimento de linguagem.

Podemos pensar o corpo como a junção da alma e da carne; aquilo que nos faz humanos e divinos, ao mesmo tempo; aquilo que, no discurso da religião, nos faz obra de Deus. O corpo biológico, organismo vivo mecanicamente estruturado, possui suas condições e exigências básicas de existência humana como comer, beber, dormir, no entanto, o corpo possui algo diferencial quando o *vemos* no animal homem: esse corpo possui linguagem e se há linguagem há possibilidades de sentidos e não-sentidos; lugar de simbólico e espaço de movimento da história e das ideologias. (CORRÊA PINTO, 2012).

O trabalho com a noção de corpo enquanto *corpo discursivo*, também tem sido a proposta de Ferreira (2010). Ela propõe pensar o corpo como objeto discursivo, ou seja, estender “o estatuto de artefato teórico a ser analisado pelo observatório do discurso”. (FERREIRA, 2010, p.95). Seu trabalho se destaca em especial no âmbito das artes. Um *corpo discursivo*, “não empírico, não biológico, não orgânico”, no qual a relação do corpo com o sujeito, sua dissolução e transformação anatômica ganham interesse nas obras de *Manet, Cézanne, Picasso, Marcel Duchamp*, dentre outros.

O olhar sobre o corpo via perspectiva da linguagem no campo da arte – ou do Discurso Artístico (NECKEL, 2004) e a busca pela compreensão do corpo funcionando como linguagem pelo/no discurso é uma reflexão que pretendemos desenvolver neste estudo.

A abordagem proposta para o corpo neste estudo traz para discussão o que está além do biomecânico e fisiológico e que o constitui. Ou seja, a diferença está em focalizar a linguagem, que transforma o ser biológico em sujeito simbólico. A contribuição que se quer dar às disciplinas que lidam com o corpo é uma leitura sobre o tema pela perspectiva da linguagem. Ao mesmo tempo, propõe-se contribuir com a teoria discursiva e os estudos sobre a linguagem com mais um elemento de reflexão no que se refere ao sujeito e ao sentido. (HASHIGUTI, 2008, p.07).

Para a realização de nosso trabalho, filiamo-nos à Análise de Discurso (doravante AD), datada do século XX com Michel Pêcheux, na França, e posteriormente, desenvolvida por vários pesquisadores no Brasil. Um de seus principais aspectos é o de teorizar e analisar a linguagem, pelo seu *funcionamento* (deslocando-se da posição de outras disciplinas que focam seus estudos na *função*), bem como pelos processos de significação.

“A ideia de funcionamento supõe a relação estrutura/acontecimento (Pêcheux, 1988), articulação do que é da ordem da língua e do que deriva de sua historicidade, relação entre o que, em linguagem, é considerado estável com o que é sujeito a equívoco” (ORLANDI, 2001, p.19). É pelo movimento que se dá o funcionamento da linguagem, uma vez que, os sentidos se movimentam e são determinados historicamente. “Não se está nem só de um lado ou de outro desta relação, mas no movimento de sua intersecção”. (ORLANDI, 2004, p.21).

A chave desta área não está em investigar *qual é o sentido*, mas *como* ele foi produzido:

a Análise de Discurso (...) não procura atravessar o texto para encontrar um sentido do outro lado. A questão que ela coloca é: como este texto significa? (...) porque vê o texto como tendo uma materialidade simbólica própria e significativa, como tendo uma espessura semântica: ela o concebe em sua discursividade. (ORLANDI, 2007, p.17).

Dentro dessa perspectiva teórica, chamamos atenção para algumas noções discursivas fundamentais, como por exemplo, a noção de *entremeio*. A noção de entremeio de Orlandi (2007) é apresentada quando a autora trata da própria constituição da Análise de Discurso que reúne três áreas do conhecimento: a Linguística, o Materialismo Histórico e a Psicanálise, trabalhando assim, no entremeio das teorias –

sem transpor questões de uma a outra – com o objeto que por essência é a mediação entre o homem e a realidade natural e social, o seu objeto de estudo: *o discurso*.

É importante ressaltar que o conceito de discurso não se equipara à noção de fala de Saussure, nem se confunde à perspectiva de que a partir da interlocução entre dois falantes tem-se uma mensagem linear, transparente e a transmissão direta de sentidos. O discurso, “como efeito de sentidos entre interlocutores”, “é a língua na sua relação com a história, atravessada pela ideologia e falada por sujeitos que são posições discursivas, e não indivíduos do cogito.” (HASHIGUTI, 2008).

A partir do conceito de discurso, esta disciplina de linguagem, trabalha ainda, com os conceitos de sujeito inconsciente, de língua como materialidade simbólica e de histórica como exterior constitutivo da linguagem. “Os elementos fundamentais da Análise de Discurso estão na relação língua/sujeito/história, esta entendida como a exterioridade constitutiva de qualquer discursividade, analisável na textualização do discurso”. (ORLANDI, 2004, p.21).

A Análise de Discurso, portanto, se pauta na reflexão dos processos de produção de sentido, de relações interpessoais e do próprio sujeito, esse que é constituído na relação linguagem/história e interpelado pela ideologia. “A linguagem é linguagem porque faz sentido. E a linguagem só faz sentido porque se inscreve na história” (ORLANDI, 2007).

A Análise de Discurso ocupa então esse lugar em que se reconhece a impossibilidade de um acesso direto ao sentido e que tem como característica questionar a interpretação considerando-a como objeto de reflexão. Apresenta-se assim como uma teoria da interpretação no sentido forte. Isto significa que a Análise de Discurso põe a questão da interpretação, ou melhor, a interpretação é colocada em questão pela Análise de Discurso. (ORLANDI, 2004, p.21).

É fundamental ressaltar, aqui, que trabalhamos sob uma perspectiva materialista, que nos permite olhar para o corpo e formulá-lo como *corpo-dança*, como materialidade significativa. Ao tomar esta noção de materialidade significativa partimos de Lagazzi (2007, 2009).

Assumindo que o discurso se constitui na relação entre a língua e a história, propus falar do discurso como *a relação entre a materialidade significativa e a história* para poder concernir o trabalho com as diferentes materialidades e reiterar a importância de

tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história. Materialidades prenes de serem significadas. Materialidade que compreendo como *o modo significante pelo qual o sentido se formula*. (LAGAZZI, 2007).

Ou seja, trabalhamos o corpo na dança pela perspectiva materialista, uma vez que tomamos a constituição do discurso na relação entre língua/sujeito/história e o sentido como um efeito de um trabalho simbólico também afetado pela história.

Trabalhar a significação a partir de uma perspectiva materialista requer que exponhamos a relação significado/significante às condições de produção, a exponhamos à história, na sua contradição constitutiva. Significa compreender a produção do sentido acontecendo sobre uma base material sempre em condições que determinam essa produção. Portanto, deslocamento e incompletude são constitutivos da perspectiva discursiva materialista. (LAGAZZI, 2007).

Nesse sentido, outras noções que precisam ser fortemente considerada são: a noção de *formações discursivas*, de *contradição* e de *condições de produção*. A noção de formação discursiva é importante, pois é ela que determina o que pode e deve ser dito, ou seja, os sentidos não existem em si mesmos, são produzidos em posições determinadas historicamente. Quando falamos em produção/efeito de sentidos, consideramos que é pelo gesto de interpretação do sujeito em condições históricas que a materialidade se significa, por isso os sentidos não estão dados, mas sim são construídos:

podemos dizer que o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daquelas que as empregam. Elas “tiram” seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. A noção de formação discursiva, ainda que polêmica, é básica na Análise de Discurso, pois permite compreender o processo de produção dos sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso. A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito. (ORLANDI, 42-43).

Trabalhada por Pêcheux e Lagazzi, a noção de contradição é cara ao nosso percurso, uma vez que tomamos o corpo como materialidade significativa em sua relação com outras materialidades, relação esta que é constitutivamente contraditória; configurada no espaço da incompletude, do não “um”, da impossibilidade de síntese.

Não temos materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra. Ou seja, a imbricação material se dá pela incompletude constitutiva da linguagem, em suas diferentes formas materiais. Na remissão de uma materialidade a outra, a não-saturação funcionando na interpretação permite que novos sentidos sejam reclamados, num movimento de constante demanda. (LAGAZZI, 2009).

A questão da contradição é fundante a Análise de Discurso, ela é o princípio constitutivo das formações discursivas, “A contradição funciona, então, no fio do discurso, como o princípio de sua historicidade” (FOUCAULT, 1969, p.186), sendo; o sujeito, marcado pela incompletude e pelo anseio por ser inteiro: “o sujeito só se completa na interação com o outro.” (BRANDÃO, 2004, p.55) na história.

Nesse trabalho, tomamos o corpo como materialidade⁷ histórica importante na construção de identificações sociais, como material simbólico cujas formas são efeito e sustentação de diferentes discursos.

A identificação social é um processo intimamente relacionado ao corpo, pois pressupõe a relação com o outro, cujo corpo é olhado, e que também olha, a partir de posições historicamente determinadas, mas em movimento. Sujeito e corpo não se separam em sua significação no campo do visível. Como materialidade simbólica, o corpo é atravessado por diferentes discursos, sejam eles o político, o estético, o religioso, o higienista, que se constituem de sentidos que também se movem na história em seu próprio entrelaçamento. (HASHIGUTI, 2008, p.40).

Nesse sentido, consideramos o corpo “como espaço de inunção” (HASHIGUTI, 2008), como materialidade significativa, que tem uma história que o significa de

⁷ “Quando dizemos materialidade, estamos justamente referindo a forma material, ou seja, a forma encarnada, não abstrata nem empírica, onde não se separa forma e conteúdo: forma linguístico-histórica, significativa” (ORLANDI, 2007, p. 53).

determinada forma e não de outra, e compreendemos que ele funciona por/na memória discursiva que constitui e que seus gestos são determinados discursivamente.

Via uma concepção que vai além das características biomecânicas e fisiológicas do corpo, passamos a compreendê-lo também como material de linguagem que, sobretudo significa e é significado pela sua especificidade material (nesse sentido pela sua visibilidade) em relação com a história.

Ao ser teorizado discursivamente, percebemos que o corpo é espaço e efeito da linguagem. É no corpo e pelo corpo que sentimos os prazeres, as dores e somos apresentados enquanto sujeitos de uma sociedade que, atualmente, se conhece pela transformação corporal, ou seja, pela forma como o corpo é afetado por uma cultura visual. (CORRÊA PINTO, 2011)

Neste trabalho, visamos abordar o corpo que dança como material de análise:

Quando se fala em dança, tem-se um indivíduo, (...) no sentido histórico, se constituindo em sujeito pela ideologia, ou seja, há uma interpelação do indivíduo em sujeito e ideologia. Isto é assim porque é o simbólico que permite a materialidade da dança no corpo. (FERREIRA, 2004, p.63).

A dança é significada pelos movimentos do corpo e “só é possível compreender a dança enquanto gesto simbólico se considerarmos que a história e a ideologia jogam nesse processo de identificação, configurando sentidos para os corpos.” (AZEVEDO, 2013, p.147).

A nossa questão, portanto, é exatamente *como* o corpo funciona na dança. Pretendemos assim, olhar para os discursos da/sobre a dança, pelo dispositivo teórico analítico de descrição e interpretação, na tentativa de traçar “delimitações, inversões e deslocamentos” (Pêcheux, 1990). Nesse sentido, olhar para as condições de produção da dança é importante para o nosso trabalho.

CAPÍTULO II

CORPO-DANÇA: MOVIMENTO E SENTIDOS

2.1. *Corporalidade histórica da dança*

Uma das formas mais antigas de expressão humana é sem dúvida a dança. “Grande parte do nosso Universo está em movimento. [...] A própria vida é movimento. Não admira, pois, que uma das artes mais antigas seja a do movimento – a dança.” (ANDERSON, J., 1978, p.7). A dança não é somente expressão ou forma de comunicação, mas, também arte e, sobretudo, uma forma de linguagem na história.

De forma geral, dançar é considerado movimentar o corpo, por vezes obedecendo a um ritmo, seguindo uma música ou uma coreografia ou mesmo executar movimentos próprios desordenadamente. Dançar também é visto como *hobby*, uma alternativa de divertimento. Na literatura que trata sobre a dança, encontramos, por exemplo, estudos que abordam a dança relacionada a rituais religiosos e outros aspectos culturais, a uma lógica biomecânica e/ou a técnicas artísticas.

Existem indícios de que o homem dança desde os tempos mais remotos. Todos os povos, em todas as épocas e lugares dançaram. Dançaram para expressar revolta ou amor, reverenciar ou afastar deuses, mostrar força ou arrependimento, rezar, conquistar, distrair, enfim, viver! (TAVARES, 2005, p.93).

Nesse trabalho, nos propomos a olhar as danças que assim já são reconhecidas como tal, como por exemplo, o balé clássico, as danças modernas e contemporâneas. Danças que hoje estão diretamente ligadas à relação de dança enquanto espetáculo. E por isso, a seleção do nosso corpus de análise se faz relevante.

Antes de voltar-se para o material, vamos às condições de produção. Para tanto, retomemos, sucintamente, um pouco da história da dança.

O balé clássico – na época chamado de balé da corte - surgiu há mais de 500 anos na Itália, com os espetáculos de música e dança a fim de divertir os ilustres visitantes da corte, famosos pelos trajes e cenários que por vezes, foram desenhados por artistas como Leonardo da Vinci. Os movimentos na dança se limitavam à cabeça, aos braços e tronco, outros mais delicados de pernas e pés devido ao vestuário pesado.

A dança, em geral, sempre esteve ligada a rituais e cerimônias de comemoração [...] muitas danças eram usadas para homenagear reis e patronos, mostrando a coragem e bravura deles. Outras contavam um pouco do dia-a-dia das pessoas, seus hábitos, costumes e lendas. (BOGÉA, 2007, p.9).

O primeiro balé registrado aconteceu em comemoração ao casamento do Duque de Milão com Isabel de Áragon. Na França, o balé foi introduzido pela rainha Catarina de Medicis quando esta se casou com o rei Henrique II. Entretanto, foi com Luiz XIV que o balé alcançou seu auge, e o próprio rei Luiz XIV tornou-se bailarino. Posteriormente, em 1661, ele fundou a Academia Real de Balé e a Academia Real de Música e anos depois, a escola Nacional de Balé.

Desde então, o balé não mais teve a função de divertir a corte, tornando-se uma profissão que deixou os salões e seguiu para os teatros. As cinco posições dos pés, base de toda a dança, foram criadas pelo professor Pierre Beauchamps (1631-1705), coreógrafo da Academia. Nos balés da corte algumas mulheres participavam da dança, no entanto, quando o balé ganhou os teatros a exposição das mulheres foi considerada imprópria. Como apenas os homens podiam dançar eles também faziam os papéis femininos, já que as mulheres ganharam espaço na dança somente a partir do século XVII.

Devido à necessidade do balé significar seus movimentos, a dança ganhou uma narrativa, com enredo e personagens reais, movimento este iniciado no fim do século XVIII por Jean-Georges Noverre (1727-1810), coreógrafo que acreditava que a dança deveria ser um misto de representação e sentimento. No século XIX o balé ganhou novo estilo, influenciado pelo Romantismo, personagens exóticas apareceram em contraponto às figuras heróicas representadas até então. O balé "A Sílfilde", um dos mais representativos da época, foi criado e inaugurado pela bailarina Marie Taglioni (1804-1884), considerada tipo físico ideal do balé clássico do período Romântico, que exigia um aspecto sobrenatural e de leveza, esta última alcançada pela agilidade das pontas dos pés da bailarina.

Na Europa, pós-período romântico, o balé perdeu visibilidade, mas ganhou força na Rússia com os investimentos do Czar e graças à influência do coreógrafo Marius Petipa (1818-1910) o centro mundial da dança deixou Paris para instalar-se em São Petersburgo. Durante esse período, Petipa em conjunto com Tchaikovsky (1840-1893) coreografou os balés de repertórios mais conhecidos mundialmente: a "Bela Adormecida", o "Quebra-Nozes" e o "Lago dos Cisnes". Petipa [...] "usou também a

mímica e a estilização das danças populares tradicionais – espanholas, chinesas, húngaras, indianas, escocesas, russas – para dar uma cor original a cada coreografia.” (BOGÉA, 2007, p.68).

Posteriormente, Sergei Diaghilev (1872-1929) e Mikhail Fokine (1880-1942) inovaram o balé russo com novas técnicas, profissionais e coreografias, pois para ambos a dança tinha o caráter de interpretação. Diaghilev em especial, tomava a dança como um encontro de todas as artes: a própria dança, a música, teatro, artes plásticas e literatura deveriam estar em perfeita harmonia, composição esta que liga o clássico e o moderno. Em consequência, formaram a Companhia “Balé Russo”, esta que encantou e ainda encanta platéias do mundo todo.

[...] cada época teve sua dança característica. Além do *balé da corte*, o balé clássico passou por diversas fases. Por exemplo, o *balé de ação* contava histórias de homens comuns, e não de deuses, como era usual. Ou o *balé romântico*, frequentemente dividido em dois planos, bem distintos: o mundo real, onde as personagens viviam e sofriam, e o mundo dos sonhos, onde a vida continuava mesmo para os que já haviam morrido, num universo de fadas e seres imaginários. (BOGÉA, 2007, p.9)

O balé clássico, ao longo de sua história, teve a função de divertir, comemorar e contar histórias, além de demonstrar em seus movimentos à máxima habilidade técnica dos bailarinos e bailarinas. Os desafios corporais e, por vezes, físicos marcados por giros, saltos e sequências complexas, sustentam a tradição e a importância da técnica no balé clássico. As habilidades técnicas dos bailarinos clássicos impressionam a platéia, como por exemplo, no balé de repertório “O Lago dos Cisnes”, no qual a bailarina Pierina Legnani (1863-1930) executou uma sequência de 32 *fouettés*⁸. O balé clássico é considerado a dança fundadora das outras danças, no sentido de ter sido a primeira a ser organizada por técnicas e ter aperfeiçoado gestos e movimentos.

Com a entrada do século XX e tempos de progressos e novas descobertas, a dança também ganhou novas direções: a dança clássica ganhou sua versão moderna.

Nos movimentos da dança clássica, o corpo busca a verticalidade para escapar da gravidade; os gestos desenham linhas bem marcadas no espaço. Já na moderna o corpo busca lidar com a gravidade, não

⁸ Um passo giratório, geralmente feito em série, onde a perna que está trabalhando é jogada para o lado em *rond de jambe* e enquanto o dançarino gira sobre a perna de base, mantendo a perna elevada.

escapando dela. Procuravam-se agora movimentos mais expressivos, para revelar os sentimentos. Não por acaso, a dança moderna vai surgir com mais força onde a tradição clássica não era tão presente: na Alemanha e nos Estados Unidos. (BOGÉA, 2007, p.70).

Na dança moderna, nomes como Loie Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Martha Graham (1894-1991) e Doris Humphrey (1895-1958) nos Estados Unidos, e Rudolf von Laban (1879-1958) – principal teórico do movimento - e Mary Wigman (1886-1973), na Alemanha, são grandes representações desse período. Destacamos, neste trabalho, Martha Graham pela sua definição de dança como expressão do consciente. “Ela criou sua própria técnica, baseada na oposição entre contração e distensão, e tratando a bacia como centro do corpo.”; e, Doris Humphrey pelo seu tratamento dado à música: “como fonte de reflexão, mas a dança não deve ser dependente disso: tem de desenvolver sua própria musicalidade.” (BOGÉA, 2007, p.71).

Dançar nos remete em primeira instância a movimento. E por isso, é preciso olhar para ele. “Movimento é acontecimento. Movimento é arquitetura viva no sentido de mudança de lugares e mudança de relações, arquitetura criada pelos movimentos humanos e feita de caminhos no espaço.” (CORDEIRO, A.; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C.,1889, p.09).

O coreógrafo e inventor do “Ballet d’Action” Jean- Georges Noverre (1727-1810) foi um dos primeiros a tentar sistematizar o movimento. Emile Jacques-Dalcroze (1865-1959) levou para os palcos a reprodução de movimentos cotidianos do homem. E posteriormente, Rudolf Laban (1879-1959) ampliou os estudos sobre o movimento humano a partir do que ele denominou de Princípios Universais do Movimento.

O método e a terminologia desenvolvidos por Laban para análise do movimento humano, permeia várias áreas do conhecimento: a medicina, a antropologia, a educação, o teatro e a dança, dentre outros.

O significado deste método deriva da percepção de Laban de que todo movimento é, ao mesmo tempo, funcional e expressivo. Quaisquer que sejam as tarefas as que as pessoas se dediquem, elas também exprimem algo acerca de si mesmas através de seus movimentos. [...] Laban buscava um tipo de arte que envolvesse ação e pessoas. (CORDEIRO, A.; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C.,1889, p.05-06).

Aos 21 anos, Laban optou pelos estudos das Artes e cursou em Paris a “École de Beaux-Arts” e a longo de 7 anos destacou-se em projetos de arquitetura dos teatros e palcos, figurinos, dança e drama, e a partir desse estudo veio publicação de seu livro “Schriftanz” ou “Kinetographie Laban”. Projeto no qual tinha por objetivo aplicar princípios científicos à análise do movimento a partir da escrita da dança, ou seja, a reconstrução da dança através da escrita.

Esta “escrita da dança” ganhou visibilidade e passou a ser conhecido como o Método Laban.

O Método Laban é um sistema que descreve e compreende o movimento através de seus quatro fatores componentes – força, tempo, espaço e fluência – e relaciona as influências recíprocas entre as ações corporais e os processos mentais e emocionais. Os elementos são como as letras ou os sons da linguagem escrita e falada. Isolados, tanto os elementos como as letras, têm pouco significado. Apenas sua combinação é que os torna significativos pois todos os fatores do movimento ocorrem simultaneamente. (CORDEIRO, A.; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C., 1889, p.09).

Pensando o que marca o dançar e o não dançar, e tomando o funcionamento do *corpo-dança* como a sintonia entre musicalidade no batimento pausa-movimento, retomamos os quatro fatores componentes do movimento segundo Laban: a *força*, o *tempo*, o *espaço* e a *fluência*.

Segundo Laban, a *força* no movimento é oposta à força da gravidade e está diretamente relacionado ao fator peso. Seja um movimento forte que resulta em um movimento pesado que se direciona para baixo, se o um movimento é fraco, resulta em um movimento leve que se direciona para cima.

O componente *tempo* é a “duração do movimento. Quando a duração é longa, o tempo é lento; quando a duração é curta, o tempo é rápido.” (CORDEIRO, A.; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C., 1889, p.12). E o tempo está diretamente relacionado ao *ritmo*

Ritmo é o desenho no tempo. E o movimento ou ruído que se repete no tempo a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos. O ritmo das ondas do mar, da respiração, da oscilação de um pêndulo, do

galope de um cavalo exemplificam bem o conceito. (CORDEIRO, A.; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C.,1889, p.12).

No que diz respeito à dança, nos interessa em especial o que o autor formula quanto ao *Ritmo Corporal*. Segundo Laban, o *Ritmo Corporal* é a “adequação às diferentes situações da vida; sucessões de movimentos que embora não processam com regularidade absoluta, – constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo” (*Ibidem*). No caso da dança, o ritmo corporal é justamente a forma de lidar com o tempo nas transições de movimento.

Quanto ao *espaço*, o autor o classifica por graus de amplitude (Interno, Pessoal ou Kinesfera, Geral e Social), determina Planos (Diâmetros e Diagonais) e Níveis (Alto, Médio, Baixo) e o relaciona a Sensações Espaciais (linha, plano, volume, zonas de ação). Mas, neste trabalho nos interessa a definição geral da relação espaço–movimento desenvolvida por ele: “O movimento é o aspecto visível do espaço. O espaço é a feição oculta do movimento.” (CORDEIRO, A.; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C.,1889, p.17 *apud* LABAN, 1966.).

O movimento é o resultado da liberação da energia através de respostas musculares e estímulos internos ou externos. O movimento desloca nosso corpo ou uma de suas partes, de uma posição espacial para outra, descrevendo trajetórias no espaço. (CORDEIRO, A.; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C.,1889, p.17).

E por fim, o fator *fluência*, este que traz consigo a sensação. “É a liberação, ou não da energia vital dos movimentos, tanto em sua sucessão como dentro de cada movimento. É a ligação harmoniosa dos movimentos. É o deixar acontecer sem inibir a espontaneidade dos movimentos.” (CORDEIRO, A.; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C.,1889, p.28). A fluência pode se dar de forma *liberada* (quando é difícil interromper bruscamente um movimento, como por exemplo, ser levado pela correnteza) ou de forma *controlada* (quando é fácil interromper um movimento, como andar em uma sala escura, por exemplo).

O Método Laban, mencionado sucintamente acima, é um estudo que se baseia na leitura e interpretação dos fatores dos movimentos (combinados entre si) do corpo a fim de traduzir formas de pensar, agir e sentir do ser humano. É uma tentativa, sobretudo de

uma teoria aplicável a todos os movimentos do corpo. Em nosso trabalho, não buscamos aplicar tal teoria na dança, mas suas considerações se fazem importantes em nossa análise como veremos mais adiante.

Outro marco importante na dança é a configuração do que chamamos hoje de *dança contemporânea*. Inspirado nas características da companhia de Graham, o bailarino Merce Cunningham (1919-2009) deslocou conceitos e técnicas da dança vigentes até então, passando a considerar que tudo é dança, e trazendo inclusive a tecnologia para a montagem das coreografias por meio de ferramentas de computação. Cunningham é um nome forte quando se trata da ponte entre a dança moderna e a dança contemporânea.

Pina Bausch (1940 -2009) é uma figura importante quando se trata da história da dança. Ela foi dançarina, coreógrafa e diretora da companhia de dança alemã *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*.

O seu diferencial na dança contemporânea deve-se principalmente por suas coreografias serem elaboradas conjuntamente com os bailarinos e baseadas nas experiências de vida dos mesmos. Pina Bausch inspirava-se nas suas turnês pelo mundo e por isso, em muitas de suas coreografias várias cidades são relacionadas.

Seus espetáculos eram espécies de “teatro-dança” e retratavam vários temas sociais e cotidianos usando da dramaturgia. A própria relação feminino- masculino era muito explorada pela coreógrafa. Ela inspirou grandes outros nomes da dança no mundo e no Brasil como Deborah Colker, além de filmes e documentários, como por exemplo, em *Fale com ela*, de Pedro Almodóvar.

O trabalho de Pina Bausch é considerado como uma espécie de “divisor de águas” na história da dança e até mesmo da dança contemporânea em si. Muitos dos espectadores não estavam preparados para as mudanças propostas por ela. Em muitas dos espetáculos, parte do público saía no meio da apresentação por se recusar a aceitar seu trabalho com a dança.

A dança contemporânea usa os movimentos do dia-a-dia, privilegiando o gesto individual. Busca não poses, mas o fluxo do movimento. Os dançarinos proclamam a dança livre, sem regras estabelecidas. [...] A contemporânea se vale de muitas técnicas, sejam clássicas, sejam modernas, sem necessariamente sentir-se presa a uma ou outra. E mantém um diálogo com outras artes, especialmente as artes plásticas e o teatro. (BOGÉA, 2007, p.72).

Ao longo da história da dança, de maneira geral, percebemos que além da técnica e da música, o próprio contexto sócio-histórico e a maneira como o corpo é visto em determinadas fases, são características que identificam diferentes modalidades de dança e determinam os gestos e movimentos corporais.

O discurso da dança e o discurso do próprio corpo nos remete a coerções, a padrões e normatização dos mesmos, mas não nos ocupamos dessa discussão neste trabalho. O nosso olhar é para o corpo dançando, em espetáculo, ou seja, nos atentamos para a dança em acontecimento.

2.2. Dança, dançar...: linguagem em movimento

No primeiro capítulo, apresentamos um panorama da história do corpo, em especial, a atenção dada a partir do século XX para este objeto de estudo, e, no primeiro tópico deste capítulo um pouco da história da dança bem como as condições de produção de tal prática de maneira geral.

O nosso trabalho também aborda o corpo e a dança, mais especificamente o corpo no momento da dança pela perspectiva da linguagem. Nossa proposta toma como objeto de estudo o corpo, aqui considerado como condição de produção primeira para a dança.

A partir do olhar que se lança sobre o corpo, este se torna objeto de estudo seja pela perspectiva biológica, psicológica ou social. Esta pesquisa procura compreender o corpo pelo viés da linguagem, funcionando como discurso na relação com a dança que se constituiu em um espaço interessante para pesquisarmos os efeitos de sentidos do/sobre o corpo em movimento.

Nesse sentido, optamos por um *corpus* dinâmico, por assim dizer, ao trabalhar com o que chamamos de *corpo-dança*. Ou seja, o corpo no momento em que está dançando, o corpo acontecendo na dança.

Os procedimentos de análise se deram a partir de um olhar para os materiais que consideramos significativos em relação ao nosso objeto de estudo: imagens e vídeos de espetáculos de dança. Assim, esse olhar considerou tanto o gesto analítico (por parte do pesquisador nas escolhas, organização e exploração do material), bem como as

determinações históricas e os processos discursivos em que se constitui esse *corpo-dança*.

Pensar o corpo que dança discursivamente é considerar os processos de significação que constituem o que é dançar, as imagens de dança bem como a dos corpos que dançam. É pensar como os diferentes discursos configuram e interpretam o corpo, ou seja, como esse *corpo-dança* se significa e quais os sentidos produzidos nele e sobre ele.

Em um primeiro momento, começamos a nos questionar: o que é dançar? Dançar é movimentar o corpo? Um corpo executando qualquer movimento pode ser considerado dança? E o que nos faz dizer que um corpo está ou não dançando?

Quando falamos em dança levantamos questões interessantes a depender do olhar que se lança para essa prática, por isso, fomos buscar a definição de dança nos mais variados contextos, desde definições leigas até definições legitimadas por estudiosos da dança, coreógrafos e bailarinos.

Ao buscar o termo dicionarizado “Dançar” encontramos (HOUAISS, 2009): “1. movimentar o corpo, obedecendo a um determinado ritmo musical ou como forma de expressão subjetiva ou dramática; 2. escutar os movimentos próprios de (determinada modalidade de dança); bailar; 3. ir de um lado a outro desordenadamente, oscilar, balançar.”

E quanto às possíveis representações visuais do que seja dançar encontramos as seguintes imagens em um site de busca na internet⁹:

Figura 1: Primeira parte da tela exibida na busca por imagens de “dança”

⁹ Disponível em: www.google.com Acesso em 12 de fevereiro de 2013.

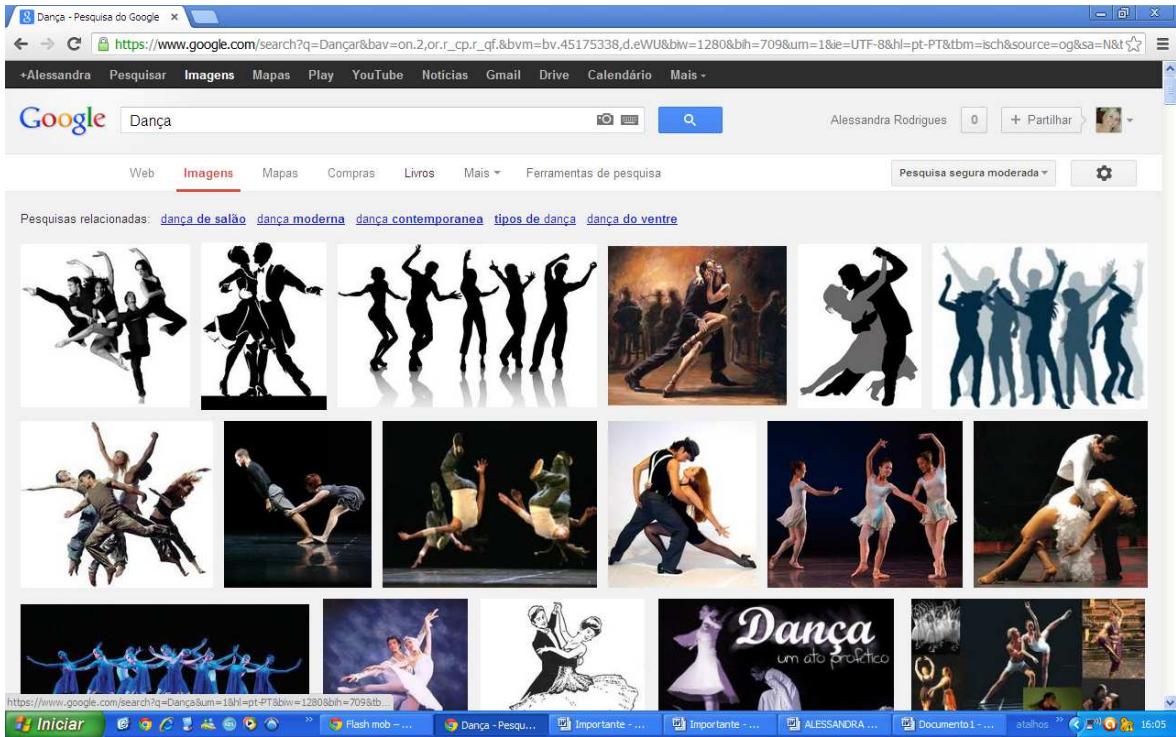


Figura 2: Segunda parte da tela exibida na busca por imagens de “dança”

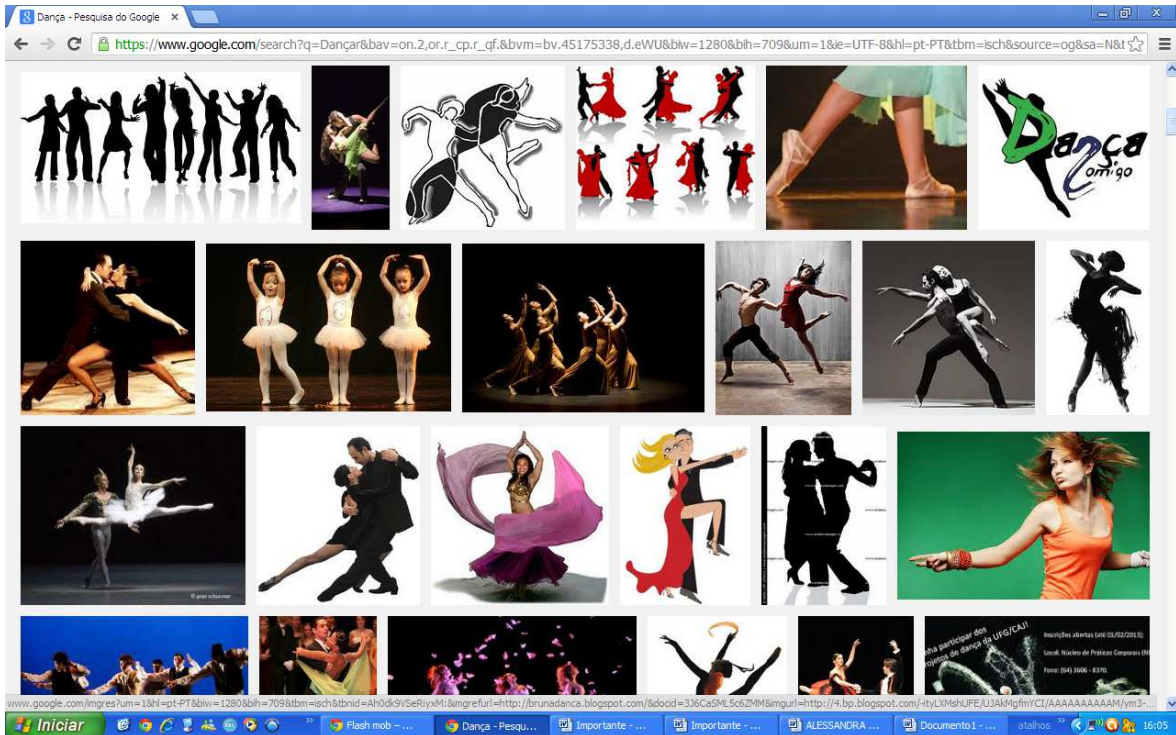
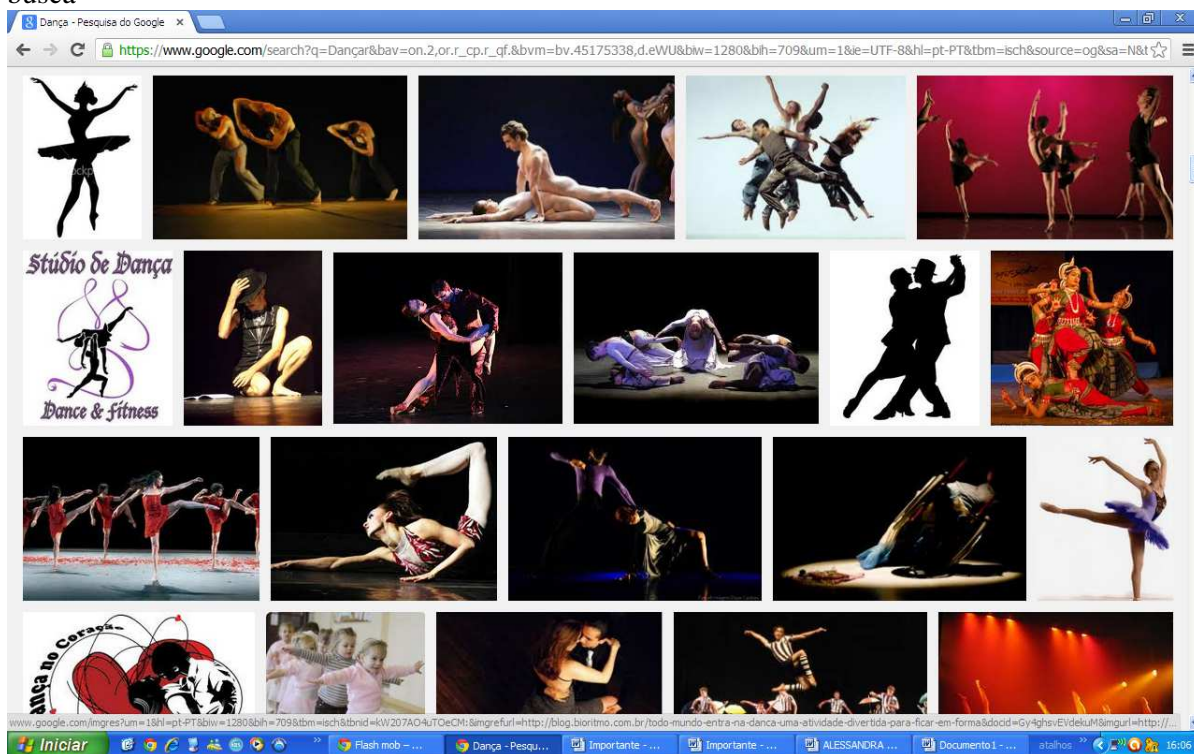


Figura 3: Terceira parte da tela exibida na busca por imagens de “dança” em um site de busca



Percebemos que, tanto nas formulações verbais como nas visuais, o conceito de dançar está ligado ao corpo em movimento seja ele ordenado e/ou desordenado:

Os bailarinos ocupam simultaneamente um espaço e um tempo, e o interessante da dança reside no espaço que ocupam e no tempo que utilizam, na posição dos corpos, na energia, na dinâmica e no modo como os seus passos são ritmicamente ordenados, combinando esforço e pausa. Os bailarinos podem ocupar um vasto espaço ou permanecer a um canto. Podem correr, saltar, fazer piruetas, mover-se rapidamente, deslizar ou andar lentamente; os seus movimentos podem parecer leves ou pesados, largos ou retraídos, tensos ou distendidos, rápidos ou lentos. (ANDERSON, 1978, p.9).

Mas, percebemos ainda mais. Há uma regularidade quanto às formulações visuais ao retratar a dança enquanto espetáculo. Modalidades de danças como o balé clássico, a dança contemporânea, a dança de salão são mais recorrentes do que imagens de dança enquanto *hobby* como, por exemplo, em boates e/ou festas. As danças mais recorrentes ainda são marcadas – na maioria das vezes – pelo figurino específico, por um cenário ao fundo com palco e jogo de iluminação, aspectos que reforçam a dança enquanto apresentação artística, enquanto espetáculo.

Como apontamos no capítulo anterior, e a depender do período histórico em questão, a dança passou a ser definida segundo coreógrafos e estudiosos renomados, desde rituais de comemorações à forma de entretenimento para os nobres da corte; de encontro de todas as artes; como prática corporal com técnicas específicas e rigorosas à representação dos sentimentos e expressões humanas.

Em relação às definições do que seja dançar apresentadas neste trabalho, como podemos observar, tanto o olhar considerado leigo – como, por exemplo, o termo dicionarizado e as imagens retiradas de um site de busca da internet - como as definições legitimadas por teóricos e bailarinos da área em questão, vão ao encontro de alguns aspectos tidos como fundamentais nessa prática corporal: questões de técnica ou arte, além de elementos que formulamos como condições de produção básicas para a dança, como corpo, espaço, tempo e musicalidade.

No entanto, na posição de analista de discurso, olhar para o que seja dançar vai além dessas características biofísicas e/ou artísticas. É abordar o *corpo-dança* enquanto discurso, enquanto linguagem.

2.3. *Corpo-dança*

Olhar para o *corpo-dança* como objeto de análise, via perspectiva da Análise de Discurso, é tomar o corpo como materialidade significativa (LAGAZZI, 2007), ou seja, constituído sócio-historicamente no entrecruzamento do sentido e da ideologia na tentativa de compreender os sentidos que aí se produzem.

A dança se materializa nos movimentos corporais. No momento em que um corpo dança tem-se a ideia de que qualquer corpo entende a dança do outro. Entretanto, ao pensar a dança discursivamente, o que se percebe é que, como discurso, ela não é transmissão de informação, mas efeito de sentidos entre os “corpos”, enquanto parte do funcionamento social geral. Esses efeitos de sentidos não se dão pelas palavras, mas pela forma corporal configurada no espaço. (FERREIRA, 2004, p.54-55).

O trabalho de Ferreira (2004) mostra um ganho nos estudos da linguagem, um deslocamento da noção de corpo abordado antes somente pelo biofísico para colocar em evidência a materialidade do corpo como sendo a expressividade. Segundo a autora, “a

matéria corporal não se reduz ao biológico, ela é algo muito além de músculos, ossos, nervos e sistemas. (...) é um corpo que significa e se significa pela dança. (FERREIRA, 2004, p.61).

Pensando ainda a dança discursivamente, tomamos a definição de AZEVEDO (2012):

a dança se materializa em gestos corporais, produzindo efeito de sentidos: seus movimentos se configuram em relação ao espaço, em gestos que não produzem transparência, mas desenham uma opacidade repleta de ambiguidade. [...] É na relação entre movimento corporal, sujeito e espaço que os sentidos da dança se constituem, fatalmente imbricados a determinadas *condições de produção*. Em outras palavras, é a trajetória dos movimentos e as sequências de gestos que produzem a materialidade da dança, sua forma material enquanto corpo configurando-se no espaço. E nessas relações, as condições de produção e circulação dessa discursividade são determinantes na constituição de sentidos. (AZEVEDO, 2012, p.05).

Ferreira (2004) aponta para a materialidade outra do corpo ao analisar a dança sob cadeiras de rodas e, ao ler o trabalho de Azevedo (2012), percebemos que a autora além de reafirmar a posição de Ferreira quanto à significação da dança pelo movimento corporal, a relação do sujeito com o próprio corpo, traz à tona outra condição de produção para a dança: a relação com o espaço.

Ao tomarmos essas definições para o nosso trabalho, afirmamos que as autoras citadas contribuíram muito para nos fazer pensar o *corpo-dança* em relação ao próprio corpo, ao movimento e o espaço, abrindo caminhos para pensar ainda outras questões, como, por exemplo, o que marca o dançar e o não dançar.

Para nós o que marca o dançar e o não-dançar é muito forte e ao mesmo tempo encontra-se em uma linha muito tênue. Podemos dizer que dançar é colocar o corpo em movimento, mas isso não basta. Andar, correr, nadar, marchar são execuções de movimentos ordenados e/ou desordenados. Mas, não é dançar. O que nos permite reconhecer que um corpo está dançando? Na tentativa de compreender como essa marcação se significa, olhamos para a dança como *um modo de acontecimento do corpo*.

Olhando para as imagens e vídeos de apresentações de dança, começamos a pensar como o *corpo-dança* se constitui. Consideramos o corpo como a condição de produção primeira para a dança. E, afirmamos, este corpo precisa estar em movimento

seguindo uma sequência de gestos, em um determinado espaço e seguindo uma musicalidade. Ou seja, é uma outra formulação de movimento do/no corpo, que acontece em sintonia com a musicalidade.

Pensando a dança discursivamente, a musicalidade se faz essencial. Tratamos neste trabalho a musicalidade não enquanto materialidade sonora, mas sim enquanto constitutiva da dança. Podemos ter dança sem música. Ou seja, é a musicalidade que diferencia a dança de outras práticas corporais e de reduzi-la a apenas movimentar o corpo de forma ordenada e/ou desordenada. Nesse sentido, podemos dizer que “não é porque é gestual que é dança, não é porque é sonoro que é música.” (NECKEL, 2013)¹⁰.”

Azevedo (2013) ao analisar o corpo dançando, em especial na festa *rave*, vai ao encontro do que consideramos em relação à constituição do *corpo-dança*:

corpo se produz enquanto tal no próprio momento da dança. Isso nos autoriza a dizer que *corpo e espaço se constituem ao mesmo tempo, pela dança*. Em outras palavras, o espaço da pista de dança só se compõe enquanto tal no próprio momento da festa, na enunciação do corpo movimentando-se, atravessado pela dança. Ele não é anterior ao movimento, é produzido no e pelo movimento.” (AZEVEDO, 2013, p.171).

Tomando a dança enquanto textualidade, enquanto discurso, ela “(se) textualiza (n)o corpo do sujeito, enquanto organização de sequências significativas, em que se ligam corpo/espaço/movimento.” (ORLANDI, 2012, p.89). Partindo disso, ao olhar para o nosso material de análise pensando na constituição do *corpo-dança* consideramos essa relação de corpo, espaço como afirmam Orlandi (2012) e Azevedo (2013) e apontamos ainda outras condições de produção.

Para nós o *corpo-dança* se constitui na/pela convergência, na sintonia do batimento entre pausa-movimento do/no corpo, tensão esta que reorganiza o espaço, mobilizado pela musicalidade.

Orlandi (2012) ao falar de dança, traz com ela sensações. Neste trabalho, consideramos a sintonia, pois para dançar é preciso “zerar” qualquer estado de movimento para que se possa entrar em uma outra “frequência” caracterizada pela harmonia corporal e espaço – temporal e no caso da dança, também musical.

¹⁰ Agradeço à Profa. Nádia Neckel pelas significativas contribuições na banca de qualificação deste trabalho.

A sintonia na dança é justamente essa mudança de frequência, ou seja, a condição de produção para constituição do *corpo-dança*. O corpo-dança passa a estar em correspondência no batimento entre pausa-movimento com a musicalidade

O *corpo-dança* enquanto tal se constitui apenas no momento e no espaço da dança. E isso é muito significativo para nós, o que nos faz pensar ainda mais o quanto é denso e importante para a Análise de Discurso pensar o acontecimento do corpo na dança.

Apesar de as danças discutidas neste trabalho serem modalidades de danças legitimadas como tal, danças denominadas como *danças profissionais*¹¹ e na grande maioria das vezes serem coreografadas e roteirizadas, essa organização e estruturação dos movimentos têm como base a dança enquanto prática discursiva como suporte o *corpo-dança*, o que nos permite falar de *um acontecimento do corpo*.

¹¹ Tomamos aqui as danças profissionais como aquelas que possuem caráter de espetáculo. Modalidades de dança que normalmente são apresentadas em teatros e/ou outros locais com tal finalidade, e por vezes fazendo o uso de figurino específico, jogo de iluminação, cenário, etc.

CAPITULO III

O ACONTECIMENTO DO CORPO NA DANÇA

3.1. A noção de Acontecimento

A noção de *acontecimento* é apresentada por Pêcheux (2008) como “ponto de encontro de uma atualidade e uma memória”, ou seja, para a Análise de Discurso, a noção de acontecimento discursivo é da ordem da ruptura, da emergência.

entendemos o acontecimento discursivo como o lugar material onde o real da língua e o real da história se encontram produzindo *uma ruptura, uma interrupção e uma emergência* nas relações de continuidade definidas pelos rituais enunciativos que conformam as práticas discursivas na sua historicidade, i.e. na determinação do sentido e do sujeito por formações discursivas inscritas no complexo de formações ideológicas. Assim, o acontecimento discursivo produz a *ruptura* de uma prática discursiva pela transformação dos rituais enunciativos que a definem; a *interrupção* de um processo de reformulação parafrástica de sentidos pela mudança das condições de produção; a *emergência* de um enunciado ou de uma posição de sujeito novos que reconfiguram o discurso, e através deste participam do processo de produção do real histórico. (ZOPPI-FONTANA, 2002, 179-180)

A noção de acontecimento discursivo instaura uma nova ordem de repetição e, conseqüentemente, abre a possibilidade para uma nova regularização, uma nova discursividade. É da ordem do não singular, do possível, mas que pelas condições de produção ainda não estava.

Vale ressaltar que essa retomada e/ou repetição instaurada pelo acontecimento discursivo se constitui em um (des)arranjo das filiações de memória

O acontecimento discursivo produz efeito de retorno (de deslocamento e desregularização) não só sobre a memória discursiva e as materialidades discursivas que a configuram, mas também sobre os próprios processos históricos e sociais dos quais o discurso participa como prática, agindo eficazmente na reprodução/trans formação das relações sociais. É assim que o discurso, enquanto uma das formas materiais da ideologia, se inscreve como força material nas práticas históricas, produzindo (e não só refletindo) o real histórico. (ZOPPI-FONTANA, 2002, 179-180).

Pensando a dança como um modo de acontecimento do corpo, olhamos para os sentidos que constituem a memória discursiva, focalizando os efeitos de ruptura e de (des)estruturação dos mesmos, na tentativa de, assim, compreender o funcionamento dessa materialidade que chamamos de *corpo-dança*. Olhar para o *corpo-dança* como objeto de análise é “transpor os discursos logicamente estabilizados”, é tomá-lo como materialidade significativa na história, como “lugar material em que acontece a significação” (ORLANDI, 2004).

Na tentativa de compreender o que marca o dançar e o não dançar, as nossas análises se voltam, em um primeiro momento, para o instante imediatamente anterior ao momento em que o corpo está no cenário da dança e, posteriormente, para o corpo acontecendo ao longo dessa prática.

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 irrepitíveis. Compreendê-la como discursividade implica a partir de Pêcheux (1997), considerá-la na relação entre *estrutura* e *acontecimento*, articulação entre *ordem* da dança enquanto linguagem (aquilo que se repete) e sua historicidade (o equivoco, o sujeito a falhas).” (AZEVEDO, 2013, p.158).

Olhamos para o instante imediatamente anterior ao início da dança, tomando-o aqui como *marco-zero*. Para o corpo poder começar a dançar, ele precisa no momento anterior estar fora da dança, um “fora” do tempo e espaço da dança. Há, portanto, uma junção à pausa imediatamente anterior ao dançar.

Essa pausa antes da dança significa. É o momento que marca a sintonia do corpo com a musicalidade produzindo um batimento entre pausa-movimento, marcando a passagem do corpo para o *corpo-dança*. “É o acontecimento antes da denominação.” (AZEVEDO, 2013, p.152 *apud* BADIOU, 2002).

O que denominamos aqui de *marco-zero*, a pausa imediatamente anterior à dança, é justamente um “território de passagem”, um lugar de entremeio para pensar a entrada do corpo na dança. Fazemos uso da noção de entremeio aqui a partir de Azevedo (2013), que retoma a noção de Orlandi e a propõe para além das características das disciplinas

que constituem a Análise de Discurso, também em realce ao próprio processo de significação. Uma relação de espaço-tempo a partir da qual os sujeitos e os sentidos se constituem na prática discursiva corporal da dança.

Nesses termos, defendemos que a dança configura um acontecimento do corpo, na medida em que rompe com o modo de relação do corpo no tempo-espaço de outras práticas corporais que não a dança; para então instaurar uma outra ordem: a do *corpo-dança*.

Tomando a dança como convergência, como a sintonia com a musicalidade no batimento entre pausa-movimento do corpo, podemos dizer que o corpo é o suporte dessa prática. Discursivamente dizendo, o corpo é uma *estrutura acontecendo*.

3.2. Dança: um “modo de acontecimento do corpo”

A dança é significada pelo batimento entre pausa-movimento do/no corpo em sintonia com a musicalidade e é enquanto gesto simbólico que podemos compreendê-la. Para tanto, a nossa análise se dá a partir de materiais relevantes para o nosso objetivo, em nosso caso vídeos de dança que configuram espetáculos. Olhamos para os processos discursivos que constituem o *corpo-dança*, ou seja, para além do biofísico, da corporalidade histórica, da estética e dos padrões de normatização ou do olhar lançado pelo espectador (o que ele espera ver especificamente em relação ao imaginário de corpo e de técnica) para compreender na prática da dança o acontecimento do corpo.

Dentro do campo discursivo, constituído pelo CORPO, tomamos como nosso espaço discursivo a DANÇA em espetáculos, prática corporal e, portanto de linguagem. Nosso objetivo é olhar para o *corpo-dança*, explicitando o funcionamento dessa materialidade significativa a fim de compreendê-la como um acontecimento discursivo.

Para a constituição do nosso *corpus*, começamos o nosso recorte com a seleção de vídeos de/sobre dança. Para olhar a dança como um modo de acontecimento do corpo, essas apresentações em vídeo nos permitiriam observar o que marca o dançar e o não dançar, além de poder olhar para a constituição do *corpo-dança* em seu processo.

Estabelecida por Orlandi (1994) e reafirmada por Lagazzi (2007, 2009), a noção de recorte é assim um gesto analítico que “visa ao funcionamento discursivo na incompletude do texto”, “buscando compreender o estabelecimento de relações significativas entre elementos significantes”.

Parto da noção de recorte para assumir que o dispositivo teórico-analítico discursivo apresenta as condições necessárias para a prática analítica de objetos simbólicos constituídos por diferentes materialidades significantes. Esse dispositivo permite ao analista mobilizar, na relação teoria-prática, as diferenças materiais, sem que as especificidades de cada materialidade significativa sejam desconsideradas. (LAGAZZI, 2009).

A seleção dos vídeos se deu por meio do mecanismo de busca da internet *Google* em especial, pelo filtro de pesquisa *You Tube* a partir da inserção das palavras-chaves: *dança, balé clássico, dança de salão, apresentação de dança, dança moderna, dança contemporânea*. Escolhemos esse mecanismo de busca, como entrada para o material com o intuito de partir do imaginário sobre dança; sustentado no “senso comum” e poder estabelecer a contraposição com o imaginário presente no discurso legitimado – por teóricos, coreógrafos e bailarinos - e autorizado pela dança.

A partir dos resultados obtidos, selecionamos, a princípio, cinco vídeos de espetáculos de dança divididos em três modalidades: balé clássico, dança de salão e dança contemporânea. A partir do objetivo da nossa pesquisa, atentamos para os vídeos na procura de pistas, marcas de um olhar mais geral sobre a dança, dentro de um discurso legitimado como tal, mas que também nos tirasse da zona de conforto, do logicamente estabilizado.

Dentre os vídeos selecionados num primeiro momento, o intitulado “Isto é Brasil”¹² nos chamou a atenção e configurou nossa escolha para a constituição do material. O vídeo é um espetáculo envolvente, uma apresentação de dança com dois bailarinos de renome: o dançarino Carlinhos de Jesus e a bailarina clássica Ana Botafogo, figuras representativas da dança em nosso país e também no exterior. Ambos são bailarinos legitimados pelo discurso da dança e por isso a escolha de um vídeo em que os dois se apresentam em conjunto é relevante.

Carlinhos de Jesus é um dos nomes mais representativos da dança de salão do Brasil, com reconhecimento internacional. O bailarino também tem atuação significativa no Carnaval Brasileiro no que diz respeito às coreografias em geral, desde as de comissão de frente até as de bateria das Escolas de Samba, tais como Estação Primeira de Mangueira, Beija-Flor, Vila Isabel, Império Serrano, Boi da Ilha e Em Cima da Hora. Além disso, ele tem seu um bloco de carnaval desde 1991, intitulado "Bloco

¹² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zAgUOaTSPTU>. Acesso em: maio. 2013

dois pra lá, dois pra cá", que percorre as Ruas do bairro de Botafogo e Copacabana. Carlinhos de Jesus também já foi homenageado no samba-enredo de três escolas de samba: a Em Cima da Hora, Escola de Samba Santa Marta e Escola de Samba Imperatriz Dona Leopoldina.

Além de ter sido contratado em 1994 e 1995 como “embaixador” da Salsa no Brasil pela PolyGram¹³, seu trabalho de preparação corporal é muito requisitado por artistas nacionais e internacionais como Renato Aragão, Cristiane Torloni, Alexandre Pires, Zezé Polessa, Richard Dreyffus, Jaqueline Bisset dentre outros. Atualmente é diretor da Casa de Dança Carlinhos de Jesus, no Rio de Janeiro, e proprietário da casa noturna Lapa 40 Graus Sinuca & Gafieira.

Ana Botafogo iniciou seus estudos de balé clássico desde criança aqui no Brasil, mas foi no exterior que ela complementou sua formação. Na Europa frequentou a Academia Goubé na Sala Pleyel, em Paris (França), a Academia Internacional de Dança Rosella Hightower, em Cannes (França) e o Dance Center-Covent Garden, em Londres (Inglaterra). De volta ao Brasil no final da década de 70, a bailarina foi nomeada Bailarina Principal do Teatro Guaíra (Curitiba-PR), da Associação de Ballet do Rio de Janeiro e, em 1981 juntou-se ao balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro tornando-se a primeira-bailarina desde então. Suas performances incluem, além dos principais papéis nos mais importantes balés de repertório clássico (re)produzidos no Brasil– como Coppélia, O Quebra Nozes, Giselle, Romeu e Julieta, Don Quixote, La Fille Mal Gardée, O Lago dos Cisnes, A Bela Adormecida, etc. – também convites de Companhias de Balé internacionais e participações em festivais nos Estados Unidos, Suíça, Itália, Espanha, Cuba, dentre outros. Por consequência, fez par com renomados bailarinos internacionais como Fernando Bujones, Julio Bocca, David Wall, Desmond Kelly, Cyril Athanassof, Alexander Godunov, Richard Cragun, Slawomir Wozniak, entre outros.

Ao longo de sua carreira, Ana Botafogo recebeu variados títulos, dentre quais o bailarina foi nomeada de "Chevalier Dans L'Ordre des Arts et des Lettres" pelo Ministro da Cultura da Republica Francesa (1997 e 1999), o título de Embaixatriz da Cidade do Rio de Janeiro, o Troféu Mambembe (1998) pelo Ministério da Cultura do Brasil

¹³ PolyGram foi fundada em 1972 e era uma das maiores gravadoras da indústria fonográfica do mundo. Em 2006, a partir de uma fusão da PolyGram com a MCA originou-se à Universal Music Group, que se tornou a maior gravadora da indústria fonográfica do mundo

referente ao reconhecimento de seu trabalho e divulgação da dança em todo o território nacional, a Medalha de Mérito Pedro Ernesto da Câmara Municipal do Rio de Janeiro (2004).

Ana Botafogo fez ainda várias turnês pelo Brasil com os seus próprios espetáculos: "Ana Botafogo In Concert" e "Três Momentos do Amor". Além disso, teve participações especiais como atriz em novelas da Rede Globo, nas quais interpretava uma professora de balé clássico.

Por se tratar de um vídeo que não nos restringe a uma única modalidade de dança consideramos "Isto é Brasil", significativo para a compreensão dos processos envolvendo o *corpo-dança* para além de questões específicas de uma determinada modalidade.

Pensamos a dança como um processo geral, em seu funcionamento marcado por diferentes ritmos, técnicas e significações e como já mencionamos anteriormente, neste trabalho nos restringimos às danças denominadas como *profissionais*, ou seja, falamos do lugar do espetáculo; já que considerar danças ainda não reconhecidas como tal seria entrar numa discussão muito ampla, pouco produtiva para nosso objetivo de compreender o *corpo-dança* em seu acontecimento.

Por tratar-se de uma análise discursiva da dança, as condições de produção do vídeo "Isto é Brasil" se fazem extremamente importantes, uma vez que

quando as condições de produção não são levadas em consideração, a análise não se mostra capaz de explicitar o funcionamento discursivo, apontando para um discurso sem memória, em que a contradição entre as várias Fs.Ds. que ali se entrecruzam fica apagada." (LAGAZZI, p.56, 1988).

"Isto é Brasil" intitula o espetáculo de dança idealizado e dirigido por Carlinhos de Jesus que tem como objetivo contar a história das danças populares do Rio de Janeiro por meio da própria dança. As apresentações trazem ao palco a trajetória do samba, desde a sua origem e os ritmos que surgiram a partir dele; além disso, enfatiza ainda as influências advindas da cultura africana nos ritmos populares brasileiros. Ao longo do espetáculo temos dezoito bailarinos que se revezam em apresentações de Samba de gafieira, Samba de Roda, Chorinho, Samba Percussivo, Samba na Comissão de Frente da Mangueira, Lambada, Frevo. A última apresentação é intitulada "Aquarela do Brasil"

(Foto 1 e 2) e traz ao palco uma referência ao carnaval carioca, representado nas figuras das passistas, do mestre sala e a da porta-bandeira.



Foto 1

Fonte: http://www.cruzeirosp.com.br/eventos_istoebrazil.htm



Foto 2

Fonte: http://www.cruzeirosp.com.br/eventos_istoebrazil.htm

Em “Isto é Brasil” a bailarina clássica Ana Botafogo faz apresentação solo e em *pas de deux* com Carlinhos de Jesus ao som do Samba de Gafieira. A presença da bailarina clássica faz referência à união do clássico com o popular.

Consideramos também importante analisar as formas de circulação do espetáculo. Para tanto, trouxemos uma imagem de um dos cartazes de divulgação do mesmo que foi utilizado na cidade de São Paulo. (Foto 4).



Foto 3

Fonte: http://www.cruzeirosp.com.br/eventos_istoebrasil.htm

No cartaz, vemos em destaque as falas dos bailarinos em relação ao espetáculo: “As pessoas curtem a mistura do clássico com o popular”, de Ana Botafogo, e “É um agradecimento musical a tudo de bom que nosso país oferece” de Carlinhos de Jesus. Ambas enunciações trazem a memória do Brasil como país da diversidade, lugar onde se tem “de tudo um pouco”.

O Brasil é visto como o país do Samba, mas também, tem-se a referência de que o Brasil é um país plural, uma “mistura de cores, de raças, de sangue e de amor.” (Toquinho, Música *Mistura de Cores*). E essa é uma das idéias que o espetáculo “Isto é Brasil” tenta (re)apresentar, (re)afirmar. Além disso, podemos observar no cartaz de divulgação que o próprio Governo Federal é um dos apoiadores do projeto, o que acaba

por legitimizar as imagens do “Brasil” apresentadas nas coreografias, cenários e figurinos do espetáculo.

Ainda olhando para o cartaz é importante atentar-se para o figurino (Foto 4) dos dois bailarinos. Ana Botafogo usa um figurino de balé clássico: um vestido em molde de *tutu*¹⁴, com sapatilhas de ponta, cabelo preso em forma de coque; e Carlinhos de Jesus um figurino tipicamente do “malandro carioca”: calça e blazer brancos, camisa listrada em preto e branco, uma flor vermelha no bolso do blazer e chapéu característico de malandro, conhecido como panamá ou chapéu-palheta.



Foto 4

Fonte: http://www.cruzeirosp.com.br/eventos_istoebrazil.htm

O figurino dos bailarinos materializa o (des)encontro entre o balé clássico e o samba de gafieira, o clássico *versus* o popular. Desencontro esse que se faz “encontro” e essência do espetáculo “Isto é Brasil”. Ana Botafogo, bailarina clássica de formação,

¹⁴ É uma parte do vestuário do balé usadas pelas bailarinas. Pronuncia-se “titi” ou “too-too”.

apesar de ser brasileira, não é a representação mais forte da nossa cultura. O imaginário do balé clássico sempre esteve fortemente ligado à cultura ocidental dos países do hemisfério norte, em especial França e Rússia. Ao contrário do samba, é uma das características mais representativas do nosso país tanto para os brasileiros como para os estrangeiros. O samba é tomado como o ritmo do Brasil e de seu povo.

3.2.1. O Acontecimento do corpo em “Isto é Brasil”

O recorte selecionado para a nossa análise é um vídeo com duração de dois minutos e se refere à apresentação intitulada “Batucada”- uma das que compõe o espetáculo “Isto é Brasil” -, justamente um duo entre os dois bailarinos de renome: Ana Botafogo e Carlinhos de Jesus.

Para o nosso trabalho analítico-discursivo, retomamos as formulações de Lagazzi (2004, 2007, 2009) sobre a “intersecção de diferentes materialidades” e; a “imbricação material significante”, uma vez que tais formulações “ressaltam que não se trata de analisarmos a imagem *e* a fala *e* a musicalidade, por exemplo, como crescemos uma da outra, mas de analisarmos as diferentes materialidades significantes uma no entremeio da outra.” (LAGAZZI, 2007). Por isso, quanto à análise do vídeo especificamente, atentamos para vários aspectos em composição: figurino, espaço da dança, coreografia, iluminação, passos, técnicas, e claro, o próprio *corpo-dança*, elementos tomados na sua composição contraditória e não em sua unidade, já que a mesma “é sempre imaginária” (ORLANDI, 2002).

De início, apenas Ana Botafogo entra no palco ao som de um samba de gafieira. Ela inicia a apresentação tomada pela postura de uma bailarina clássica e os passos executados, caracterizam o balé clássico. Nesse momento, produz um desencontro entre o visual e o sonoro: o figurino de bailarina clássica contrasta com a música de fundo da apresentação, que não é uma música clássica, mas sim um samba de gafieira, como dissemos.

Nos primeiros 26 segundos do vídeo, a bailarina segue com os *pliés* e *passés*, entre outros passos ao ritmo do samba (Fragmentos 3, 4 e 5):



Fragmento 3



Fragmento 4



Fragmento 5

A partir de então, Carlinhos de Jesus divide o palco com Ana Botafogo (Fragmento 6, 7 e 8), com seu figurino e passos característicos do samba de gafieira. E, junto a ele, a bailarina clássica começa a executar gestos e passos do samba em cima da sapatilha de pontas.



Fragmento 6



Fragmento 7



Fragmento 8

O vídeo de dança segue os próximos minutos em um misto de movimentos de balé clássico e samba executados por ambos os bailarinos: ora *pliés* e *passés* na ponta dos pés, um *pas de deux* entre Ana Botafogo e Carlinho de Jesus; ora *tirar a dama*; *puladinho*; *meio giro*, passos característicos do samba de gafieira.

Pela análise deste recorte, é possível dividir o vídeo em cinco (5) momentos, o que não significa uma divisão em sequência linear. Nossa divisão tem como referência a(s) característica(s) dos passos e gestos utilizados pelos bailarinos no momento da apresentação de dança.

O primeiro momento está marcado entre os tempos (00:01s a 00:26s) e (01:43s a 01:45s). A primeira sequência de tempo marca a entrada da Ana Botafogo ao palco, bem como o início da apresentação. Para analisar este primeiro momento destacamos as seguintes imagens (Fragmentos 9, 10 e 11):



Fragmento 9



Fragmento 10



Fragmento 11

A segunda sequência de tempo ainda característica do primeiro momento, acontece nos minutos finais do vídeo (Fragmentos 12 e 13):



Fragmento 12



Fragmento 13

Analisando este primeiro momento do vídeo, ao atentar para fragmentos referentes a ele, nós percebemos que tanto na primeira como na segunda sequência, Ana Botafogo executa somente passos de balé clássico, mesmo depois da entrada de Carlinhos de Jesus na cena da dança. Apesar do gingado da música, observamos que a postura da bailarina permanece ereta, os braços leves, mas ao mesmo tempo direcionados, o abdômen contraído, os pés continuam enrijecidos e em posição de ponta, todas essas posturas características da técnica do balé clássico.

O segundo momento é marcado pelas sequências de tempo: (00:27s a 00:54s) (01:05s a 01:14s) e (01:48s a 02:00). A primeira sequência marca a entrada de Carlinhos de Jesus à cena da dança, o que podemos nos atentar no Fragmento 14. Nele percebemos que Carlinhos de Jesus entra ao palco com seu figurino e postura tipicamente de um “malandro carioca”. Uma entrada “de ladinho” combinado a um andar desprezioso, chegando suavemente perto da bailarina.



Fragmento 14

Nas demais sequências, representadas pelos Fragmentos 15, 16, 17, 18 e 19, ambos bailarinos executam gestos e passos característicos do samba de gafieira ao longo da apresentação. No Fragmento 15, por exemplo, Ana Botafogo deixa de lado sua

postura de bailarina e se entrega ao gingado do malandro. Ela vai ao encontro de Carlinhos de Jesus também sambando “de ladinho”.



Fragmento 15

No Fragmento 16, a bailarina ainda em passos de samba, ao cruzar com Carlinhos de Jesus no palco, faz gestos como se o estivesse apresentando à platéia.



Fragmento 16

Logo em seguida, os dois começam a executar passos e gestos característicos do samba de gafieira, dessa vez em conjunto, como podemos ver pelos Fragmentos 17, 18 e 19:



Fragmento 17



Fragmento 18

Este segundo momento é a marca principal da coreografia da dança, uma vez que ocupa grande parte do tempo de apresentação. Pelos fragmentos recortados, é possível perceber que os braços dos dois bailarinos estão mais soltos, mais leves e “descomprometidos” (Fragmentos 17 e 18) e, além disso, um “molejo” toma conta da cintura e dos pés dos bailarinos.



Fragmento 19

O Fragmento 19 é uma representação forte de um casal típico dançando o samba, no qual a mulher dança sambando próximo ao seu par, enquanto este toca pandeiro próximo aos seus pés. Nesta imagem, percebemos uma composição similar: Ana Botafogo com uma postura inclinada, diferentemente das outras imagens do primeiro momento em que ela executa passos do balé clássico e está com uma postura ereta. A bailarina está com a saia do vestido levemente levantada e sambando nas pontas dos pés ao lado de Carlinhos de Jesus. Ele, por sua vez, está meio agachado, próximo aos pés da bailarina segurando o chapéu num conjunto de gestos que aludem ao tocar de um pandeiro.

O terceiro momento é marcado por uma única sequência em toda a apresentação da dança que corresponde ao tempo (00:55s a 01:04s) em que ambos executam somente passos marcantes do balé clássico. Os dois se posicionam no palco com o corpo mais ereto, os braços mostram-se leves, mas ao mesmo tempo direcionados como podemos ver no Fragmento 20, em que o casal executa passos típicos de um *pas de deux* clássico.



Fragmento 20

Carlinho de Jesus apóia Ana Botafogo na execução do passo, e na imagem observamos que não só Ana Botafogo retoma sua postura ereta e braços direcionados, como também o bailarino se põe em postura similar. Não vemos aqui aquela postura descomprometida e o gingado do “malando” na figura do bailarino. A postura dos dois no fragmento acima faz alusão, por exemplo, a uma apresentação do balé *Dom Quixote*, como podemos observar na Foto 4:



Foto 4: Cena de Dois a Dois (Grand Pas de Deux de Dom Quixote

Fonte: <http://saopaulocompanhiadedanca.blogspot.com.br>

Já o quarto momento é marcado pela sequência temporal (01:15s a 01:32s) na qual percebemos uma mistura de gestos e técnicas do balé clássico e do samba de gafieira no mesmo cenário da dança. Ana Botafogo executa passos de balé clássico, enquanto, simultaneamente, Carlinhos de Jesus apresenta todo o molejo e gestos característicos do samba de gafieira como o *meio giro*, o *cruzado pausado* e o *facão invertido*.

No Fragmento 21, por exemplo, apesar de ambos estarem executando passos similares, Ana Botafogo ao fazê-lo mantém o corpo “firme” e direcionado, ao contrário de Carlinhos de Jesus que usa do molejo para executar o passo, permitindo-nos perceber que durante o movimento o corpo do bailarino está mais solto.



Fragmento 21

Nos fragmentos seguintes (22, 23 e 24) a diferença na postura corporal dos bailarinos ainda se mantém. Enquanto Ana Botafogo executa giros direcionados, com passos leves mais ao mesmo tempo firmes e movimentos de braços bem definidos; Carlinhos de Jesus toma conta do palco com giros “descomprometidos”, como se estivesse passeando pelo espaço do palco, braços e pernas soltos e o gingado e o molejo característico do samba acompanhando-o na execução de todos os passos.



Fragmento 22



Fragmento 23



Fragmento 24

Por fim, o quinto momento é marcado na apresentação pelo instante (01:06s) e pela sequência de tempo (01:33s a 01:42s) com alusão a figuras significativas do Carnaval Brasileiro, no qual ambos executam posições, paradas e passos característicos de mestre-sala e porta-bandeira.

Para elucidar este quinto momento, recortamos os Fragmento 25 e 26 do vídeo e trouxemos ainda as Fotos 5 e 6 de mestre-sala e porta-bandeira representativos do Carnaval Brasileiro. A partir das imagens abaixo, podemos pensar no que chamamos aqui de *memória do passo*.



Fragmento 25



Foto 5: Mestre sala e Porta-Bandeira

Fonte: <http://diversao.terra.com.br/carnaval/rio-de-janeiro>



Fragmento 26



Foto 6: Mestre Sala e Porta-Bandeira da Unidos da Tijuca

Fonte:http://1papacaoio.com.br/modules/Sala_aula/gallery/pesquisa/folclore/carnaval/mestre_sala_porta_bandeira001

A análise dessas imagens, em especial quanto à formulação do *corpo-dança* a partir de gestos que remetem à figura do casal representativo do carnaval brasileiro,

permite compreender também que esses gestos, passos e paradas “acionam” uma memória discursiva.

Tomamos neste trabalho a definição de *gesto* na relação com o corpo, de Hashiguti (2012). A autora os considera como “formulações do corpo determinadas pela memória discursiva e pelas condições de produção. Não são naturais de um corpo biológico, mas gestos simbólicos do corpo de linguagem.” (HASHIGUTI, 2012, p.7).

A memória, na perspectiva discursiva, não é tratada como um depósito de informações. Ela é entendida como *interdiscurso*, este que é definido “como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente.” (ORLANDI, 2007, p.31). A memória discursiva é, portanto, “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retoma sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra.” (ORLANDI, 2007, p.31).

Nos fragmentos do vídeo, percebemos que cada bailarino, ao inscrever gestos corporais no espaço e na musicalidade da dança, identificam determinada técnica de dança, a ponto de serem reconhecidas e nomeadas. (AZEVEDO, 2013, p.150 *apud* FERREIRA 2003, p.79).

Considerando isto, podemos falar em uma *memória do passo*. Formulações do corpo, gestos que sustentados por uma memória discursiva podem ser significados, porque já se fazem inscritos em uma historicidade. Ou seja, o gesto é a materialização da relação do corpo com a memória. E neste sentido, podemos considerar a constituição do *corpo-dança* como um acontecimento discursivo:

Cada acontecimento discursivo é inédito e o retorno da memória não é simples reprodução [...] O investimento da regra e da memória sobre o sujeito discursivo pode ser visto, em termos gerais, como o fato de que, face a imprevisibilidade da relação do sujeito com o sentido, toda formação social tem formas de controle da interpretação, que são historicamente determinadas [...] (ZOPPI-FONTANA, 2002, p.140-141 *apud* ORLANDI, 1996:93).

Analisando os fragmentos selecionados para este trabalho, percebemos que a *memória do passo* se faz fortemente presente em todos os momentos do vídeo. A memória discursiva, assim como a *memória do passo* não são apreendidas em si, mas por meio das Formações Discursivas (FD), a que já nos referimos anteriormente. Assim

como com as palavras, os sentidos dos gestos não são dados *a priori*, mas se produzem inscritos em uma formação discursiva dada.

Podemos considerar aqui três formações discursivas: a FD do balé clássico, a FD do samba (de gafieira e do carnaval) e uma FD híbrida que não é apenas balé nem apenas samba, mas um misto dos dois, sustentada pela memória discursiva das FsDs anteriores, mas que de certa maneira, em sua formulação produz um novo na contradição entre o clássico e o popular, cada um destes demandando o outro para além das suas fronteiras. Podemos dizer assim, que todas essas FsDs se imbricam na composição contraditória das materialidade significantes envolvidas no espetáculo da dança.

No vídeo “Isto é Brasil”, em especial pelos fragmentos recortados - que é do âmbito do visível para nós - observamos características que identificam cada uma dessas FsDs, bem como essa FD híbrida, que para nós instaura um acontecimento do corpo.

Olhando para a postura do corpo na cena da dança, para as posições de braços e pernas, para os passos executados no palco, percebemos que se trata de uma apresentação de samba de gafieira, mas que é atravessada pela memória do balé clássico e do samba de Carnaval.

As marcas desse atravessamento de discursos são perceptíveis nos movimentos executado por Ana Botafogo e por Carlinho de Jesus, como para além deles. O próprio figurino da Ana Botafogo traz materializado a memória do balé clássico: o vestido, o coque e o uso de sapatilhas de pontas. No balé clássico, por exemplo, observamos movimentos harmoniosos e “leves” entre braços e pés, muitos passos executados geralmente nas pontas de pés, muitas piruetas e saltos. Movimentos esses que se fazem presentes ao longo da apresentação de dança e marcam o (des)encontro entre a imagem de bailarina clássica e o som do samba, entre gestos do balé e os do samba, como visualizamos nos fragmentos recortados.

O jogo de iluminação utilizado nessa apresentação também é significativo. Enquanto Ana Botafogo dança o samba de gafieira na ponta dos pés a iluminação sobre ela é de tonalidade verde, transforma o seu vestido branco em tom de verde no palco, dando à bailarina clássica um “tom” brasileiro.

Já no samba de gafieira encontramos movimentos mais descontraídos de giros, movimentos que remetem ao girar de um pião, pés mais flexíveis e soltos, além do próprio ato de sambar com certo “gingado nos pés” e “molejo” na cintura. A representatividade do samba carioca se faz presente na camisa preto e branca de

Carlinhos de Jesus em alusão à calçada de Copacabana. Traços visíveis na figura e “malemolência” de Carlinhos de Jesus, junto ao requebrado da cintura e leve levantada do vestido combinado ao samba literalmente na ponta dos pés executado por Ana Botafogo (Fragmento 27).



Fragmento 27

No fragmento 27, em especial, podemos observar a composição dos bailarinos. Este faz parte do segundo momento, segundo nossos recortes, em que ambos executam passos de samba de gafieira. A postura de sambista assumida por Ana Botafogo faz com que olhemos para o próprio figurino clássico de outra maneira. O vestido clássico parece desaparecer em meio à cena da dança, quando ao lado da figura do malandro carioca a bailarina parece incorporar uma sambista nata e, sambando “literalmente” na ponta dos pés.

Esta composição de movimentos e figurino nos diz muito sobre o acontecimento do corpo. O vídeo “Isto é Brasil” é “um ponto de encontro de uma atualidade com uma memória”, ou seja, é um samba outro, atravessado pela memória do próprio samba de gafieira e do samba de carnaval, atualizado pela memória do balé clássico. Um desencontro de figurinos, música e gestos num (re)encontro de um tempo-espaco marcado pelo *corpo-dança*.

Considerando a constituição do *corpo-dança* nas imagens do vídeo analisado, este aparece constantemente sendo significado no batimento entre pausa-movimento em consonância ao próprio espaço e à musicalidade da dança. Ao adentrar o palco, imediatamente antes de começar a dança, Ana Botafogo encontra-se na posição do *marco-zero* (Fragmento 20), instante em que o corpo entra “na cena” da dança, ou seja, entra em sintonia com a musicalidade e se constitui como *corpo-dança*.



Fragmento 28

Ao longo do vídeo, percebemos ainda outros momentos de pausa. Segundos. Instantes quase imperceptíveis. Pausas. O que temos aqui é a própria constituição da dança: o corpo em sintonia com a musicalidade no batimento entre pausa-movimento.

Para pensar a questão do movimento em nossas análises, retomamos algumas considerações do teórico Rudolf Laban:

Descobriu-se que as atitudes corporais, durante o movimento, são determinadas por duas formas principais de ação. Uma destas formas flui do centro do corpo para fora, enquanto que a outra vem da periferia do espaço que circunda o corpo, em direção ao centro do corpo. As duas ações que fundamentam estes movimentos são as de “recolher” e de “espalhar”. O recolher ocorre em movimentos de trazer alguma coisa para o centro do corpo, ao passo que o espalhar pode ser observado ao empurrar-se algo para longe do centro do

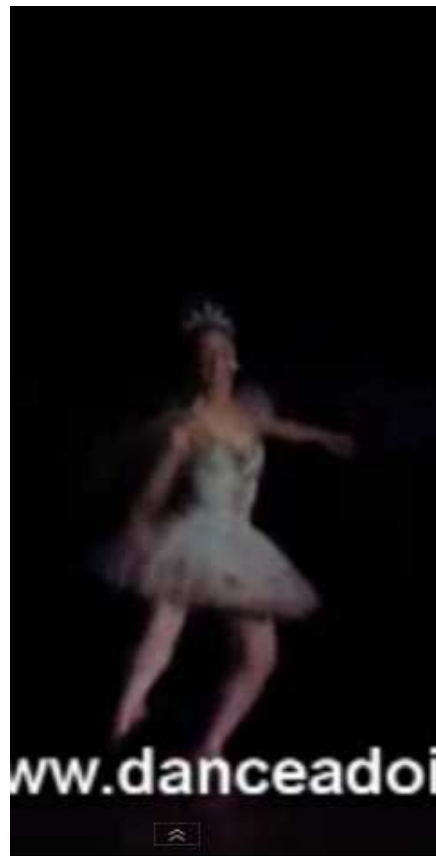
corpo. O recolher é um movimento mais flexível que o de espalhar, o qual é uma ação mais direta.” (LABAN, 1978, p. 134 – 135).

Olhando atentamente para o nosso material percebemos dois processos constitutivos entre si quanto ao que marca o dançar. O primeiro, refere-se ao BATIMENTO ENTRE PAUSA-MOVIMENTO NO CORPO na dança; e o segundo, o BATIMENTO ENTRE PAUSA-MOVIMENTO DO CORPO no espaço da dança. Justamente essa relação PAUSA-MOVIMENTO NO/DO CORPO nos interessa.

O BATIMENTO ENTRE PAUSA-MOVIMENTO NO CORPO é constituído por uma tensão constante entre “represar” e “dar vazão” ao corpo na dança, tensão esta que aparece marcada pela(s) pausa(s) entre uma sequência e outra de passos.



Fragmento 29



Fragmento 30



Fragmento 31



Fragmento 32

O dançar se constitui nessa tensão entre “represar” (Fragmento 29) e “dar vazão” ao corpo no momento da execução do passo (Fragmento 30) e, logo em seguida “represar” o corpo, o que fica marcado pelo efeito de pausa (Fragmento 31), para assim, novamente “dar vazão” ao corpo e executar outro movimento, outro passo (Fragmento 32). E assim, segue o que marca o dançar: um “soltar” e “prender” o corpo marcando o movimento com efeitos de pausa no espaço em sintonia com a musicalidade.

Para Carlinhos de Jesus poder executar um giro – passo do samba de gafeira – é preciso que ao executar o movimento, redirecione o corpo no espaço produzindo o efeito da pausa. No Fragmento 33 percebemos o redirecionamento – levemente marcado com uma parada lateral, apoiando o pé direito no chão para ter o impulso necessário para completar o giro (Fragmentos 34 e 35):



Fragmento 33



Fragmento 34



Fragmento 35

Não há dança fora do batimento entre represar e dar vazão, no efeito pausa - movimento. Esse batimento marca a tensão entre represar e dar vazão ao corpo em sintonia com a musicalidade, no redirecionamento do corpo no espaço.

O segundo processo constitutivo do *corpo-dança* é o que nomeamos como BATIMENTO ENTRE PAUSA-MOVIMENTO DO CORPO no espaço da dança: a espacialização. De que modo o corpo está em relação com o espaço?

O espaço da dança só é definido no momento da dança pelo traçado que o corpo faz a partir da tensão do batimento entre represar e dar vazão seguindo uma musicalidade. A dança desenha o corpo no espaço e o espaço é (re)organizado pelo *corpo-dança* no batimento entre represar e dar vazão. Aqui entra o espetáculo.



Fragmentos 36, 37 e 38

Nos Fragmentos 36, 37 e 38 podemos perceber que ao dançar o *corpo-dança* encena o espaço: ao mesmo tempo em que ele desenha e marca o espaço da dança; ao ser posto no espaço ele também se espacializa e espetaculariza. O *corpo-dança* e o espaço tomam corpo no momento da dança, produzindo o espetáculo. Ou seja, é uma tensão constitutiva em que todo o tempo da dança o *corpo-dança* é sequenciado e (re)direcionado a se espacializar e ao mesmo tempo produz o espaço da dança.

Nestes fragmentos (36, 37 e 38), por exemplo, percebemos que ao executar a sequência de passos circulares, o *corpo-dança* vai ganhando espaço e conseqüentemente vai tomando o palco ao desenhando um círculo no espaço da dança.

Uma vez que os passos desenharam o espaço da dança, faz-se necessário também olharmos para eles. Podemos entender o **passo** como a formulação da tensão do batimento entre represar e dar vazão. Ou seja, como o desenho mínimo traçado pelo *corpo-dança* no espaço na sintonia com a musicalidade. Nesse sentido, entendemos que uma sequência é a regularidade mínima de repetição de um conjunto de passos que caracteriza cada modalidade de dança.



Fragmentos 39, 40 e 41

Os Fragmentos 38, 40 e 41 marcam uma sequência de passos. Podemos perceber a formulação do passo, na medida em que a bailarina “represa” o corpo (Fragmentos 39) e “dá vazão” ao corpo (Fragmentos 40 e 41). O passo só pode ser executado pelo corpo por meio desse jogo, o que torna possível assim (re)direcionar o *corpo-dança* no espaço, e por consequência grafar esse espaço da dança.

O movimento na dança é constituído nesse jogo entre “represar” e “dar vazão”, o que nos obriga a desnaturalizar a dicotomia entre movimento e pausa, que marca a pausa como ausência de movimento. É somente por meio dessa tensão que o *corpo-dança* se posiciona e desenha o espaço da dança, como podemos observar nos Fragmentos 37, 38 e 39, onde Ana Botafogo marca o batimento entre represar e dar vazão ao corpo desenhando uma linha curvilínea em torno de si mesma ao executar movimentos circulares e, nos Fragmentos 42, 43 e 44 em que é possível ver a bailarina desenhando uma linha retilínea no palco:



Fragmentos 42, 43 e 44

Apesar de no vídeo tratarmos de danças profissionais marcadas pela técnica (aqui o balé clássico e o samba de gafieira), o *corpo-dança* pode ser significado em qualquer modalidade. A dança enquanto acontecimento do corpo é uma prática de linguagem que se significa na sintonia, na convergência da musicalidade no batimento entre represar e dar vazão ao corpo.

Tomando o *corpo-dança* como modo de significação, analisamos a relação entre o corpo do bailarino e o espaço, bem como a sua historicidade. Um corpo de bailarina clássica executando um misto de passos clássicos e contemporâneos do samba de gafieira, fazendo *pas de deux* com um dançarino tipicamente “malandro” ao som do samba. É aqui que temos o furo, o equívoco, a falta. “Não há ritual sem falhas.” (Pêcheux, 1990).

CONSIDERAÇÕES (*um efeito de fim...*)

A necessidade de discutir o *corpo-dança* enquanto *estrutura em funcionamento*, tomando os processos de significação que constituem o que é dançar, as imagens de dança bem como a dos corpos que dançam pelo viés da linguagem, foram os enfoques do nosso trabalho.

A partir do lugar do espetáculo, por meio das análises do vídeo “Isto é Brasil”, nos propomos a pensar como os diferentes discursos configuram e interpretam o *corpo-dança* e quais os sentidos produzidos nele e sobre ele, na tentativa de compreender a dança como “um modo de acontecimento do corpo”.

O que marca o dançar e o não dançar é também um processo discursivo. Discursivamente, o dançar é constituído pelo corpo - condição de produção primeira para a dança – pelo espaço e pela tensão do batimento entre represar e dar vazão ao corpo em sintonia com a musicalidade. Acontecimento este instaurado a partir do *marco-zero*, ou seja, momento no qual o corpo se constitui enquanto *corpo-dança*. Portanto, “não é porque é gestual que é dança, não é porque é sonoro que é música.” (NECKEL, 2013).

Neste trabalho, não tomamos a dança pelo parâmetro do movimento. Pelas análises percebemos que o *corpo-dança* se constitui no redirecionamento do corpo em sintonia com a musicalidade. É importante ressaltar que a musicalidade é tratada neste trabalho não enquanto materialidade sonora, mas sim enquanto necessidade constitutiva da dança.

O batimento entre represar e dar vazão é constituído pela consonância de dois processos constitutivos entre si: o primeiro, O BATIMENTO ENTRE REPRESAR E DAR VAZÃO NO CORPO dado pela tensão constante do corpo na dança, marcado pelo passo e pelo efeito de pausa, elementos estes decorrentes do (re)direcionar o corpo-dança no espaço da dança. O segundo processo é o BATIMENTO ENTRE REPRESAR E DAR VAZÃO DO CORPO NO ESPAÇO da dança, o qual denominamos espacialização. Ou seja, o espaço só é definido no momento da dança pelo traçado da tensão do redirecionamento do corpo espacializado. O *corpo-dança* e o espaço tomam corpo na dança. É uma tensão constitutiva em que todo o tempo da dança o *corpo-dança* é sequenciado e (re)direcionado a se espacializar e ao mesmo

tempo produz o espaço da dança. O batimento entre pausa-movimento do corpo na dança é a espacialização do *corpo-dança* e a tomada do espaço pelo corpo.

Além das questões constitutivas do que é dançar, pelas análises do vídeo “Isto é Brasil” outra compreensão discursiva – e muito bonita – se faz presente: a contradição. A contradição é uma questão constitutiva dos processos discursivos, se coloca no espaço da incompletude, na impossibilidade de síntese.

Na apresentação “Batucada”, bem como no espetáculo “Isto é Brasil”, nos deparamos com a relação legitimação – institucionalização na contradição erudito-popular, marcados pelas figuras dos bailarinos Carlinhos de Jesus e Ana Botafogo, bem como na concepção e estrutura do espetáculo, desde a montagem da coreografia, escolha do repertório, escolha de figurino e do jogo de iluminação.

Um samba de gafieira dançado na ponta dos pés por uma bailarina clássica (vestida como tal) e um típico malandro carioca, bailarinos que ora executam passos do balé clássico, ora executam passos do samba de gafieira. Tempos e ritmos diferentes que precisam se encontrar para que a musicalidade aconteça.

“Isto é Brasil” nos faz pensar o acontecimento do corpo. É “um ponto de encontro de uma atualidade com uma memória”, ou seja, é um samba outro, atravessado pela *memória do passo* do próprio samba de gafieira e do samba de carnaval, atualizado pela memória do balé clássico. Um (des)encontro de um tempo-espaço marcado pelo *corpo-dança* numa tensão no batimento entre represar e dar vazão em sintonia com (uma outra) musicalidade.

Nosso percurso nos permitiu ousar na relação com o corpo que dança. Chegamos a formulações que nos deixam muitas novas questões, motivações para a continuidade de gestos analíticos que possam ainda contribuir para compreensões discursivas consequentes.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, J. Dança. Editoria Verbo, Lisboa. São Paulo. 1978. Tradução portuguesa: Maria da Conceição Ribeiro da Costa.

AZEVEDO, A.F. O corpo como objeto paradoxal. *In: Entremeios: revista de estudos do discurso*. N.5, jul/2012. Disponível em <<http://www.entremeio.inf.br>> Acesso em 20.março.2013.

AZEVEDO, A.F. Corpos que dançam. *In: Sujeito, corpo, sentidos*. Curitiba: Prismas, 2012. p. 51-68

BOGÉA, I. **Contos do balé**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução a Análise do Discurso**. 2ª Ed. Campinas: UNICAMP, 2004.

CORDEIRO, A.; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C. Método Laban. 1989.

CORRÊA PINTO, D. **Discursos sobre o corpo-nul do carnaval**. In: Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

COURTINE, J. J. (org.) **História do Corpo** – Vol. 3: As mutações do olhar. O século XX. (trad. de E. F. Alves). Petrópolis: Vozes, 2008.

COURTINE, J.J. O desaparecimento dos monstros. Tradução Lara Malimpensa. Disponível em: <www.sescsp.org.br/sesc/imagens/upload/conferencias/106.rtf> Acesso em: 17. fev.2011.

_____. Os stakhanovistas do narcisismo: body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In: SANT'ANNA, D. B. de. (org.) **Políticas do Corpo: elementos para uma história das práticas corporais**. 2a. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p.81-114.

DINIZ, T. N. **História da Dança – Sempre.** Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/ThaysDiniz.pdf> Acesso em: 26.maio.2010.

FERREIRA, E. L. **Corpo: empírico e imaginário.** Rua, Campinas. Vol. 10, p.53-64, 2004.

FERREIRA, E. L. **Corpo-movimento-deficiência: as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação.** Juiz de Fora: CBDCCR, 2005. 177 p.

_____. **Dança em cadeira de rodas: os sentidos dos movimentos na dança como linguagem não-verbal.** Brasília: SNE, Ministério do Esporte e Turismo, 2002. 150 p.

FERRERIA, M. C. L. O discurso do corpo. *In:* SANSEVERINO, M., V. & MITTMANN, S. **Trilhas de investigação: a pesquisa no I.L.: em sua diversidade construtiva.** Porto Alegre: Instituto de Letras, UFRGS, 2011. P.89-103.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

GADET, F.; PÊCHEUX, M. (1981) **A língua inatingível: o discurso na história da lingüística.** Tradução de Betânia Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas: Pontes, 2004. 223 p.

HASHIGUTI, S. T. **Corpo de memória.** Tese de Doutorado em Lingüística Aplicada. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

LAGAZZI, S. **O desafio de dizer não.** Campinas: Editora Pontes, 1988.

LAGAZZI, S. **O Recorte e o Entremeio**: condições para a Materialidade Significante. Texto inicialmente apresentado no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007.

LAGAZZI, S. O Recorte Significante na Memória. In: **O Discurso na Contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. Claraluz, 2009.

ORLANDI, E. **Discurso e Leitura**. Campinas: Ed. Unicamp. São Paulo: Editora Cortez, 1988.

_____. **Discurso e texto, formulação e circulação dos sentidos**. Campinas: Editora Pontes, 2001.

_____. **Análise de discurso, princípios e procedimentos**. Campinas: Editora Pontes, 2007.

_____. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Campinas: Editora Pontes, 2004.

_____. Cidade e sentidos. In: ORLANDI, E. **Cidade dos Sentidos**. Campinas: Editora Pontes, 2004.(p.17-26).

_____. Textualização do Corpo: A Escrita de Si. In: **Cidade dos Sentidos**. Campinas: Editora Pontes, 2004. (p.119-128).

_____. **Cidade atravessada**. Campinas: Editora Pontes, 2004.

_____. **Discurso em Análise**: sujeito, sentido, ideologia. Campinas, SP. Pontes, 2012.

ORLANDI & LAGAZZI-RODRIGUES (Orgs). **Introdução às ciências da linguagem: Discurso e Textualidade**. Campinas: Editora Pontes, 2006.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso**: Uma Crítica à Afirmação do Obvio. Trad. E. P.

Orlandi. Campinas: Unicamp, 2009.

_____. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre (*et all.*). Tradução de José Horta Nunes. **Papel da Memória**. Campinas: Pontes, 1999. p.49-58.

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Editora Pontes, 1990.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Cadernos de Estudos Linguísticos** (19), Campinas, 1990.

PÊCHEUX, M. & FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, F. & HAK, T. (orgs). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

POSSENTI, S. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola, 2009.

SANT'ANNA, D. B. de. (org.) **Políticas do Corpo: elementos para uma história das práticas corporais**. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. 192 p.

TAVARES, I. M. **Educação, corpo e arte**. Curitiba: IESDE, 2005.

VIGARELLO, G. Panóplias corretoras: balizas para uma história. In: In: SANT'ANNA, D.B. de. (org.) **Políticas do Corpo: elementos para uma história das práticas corporais**. 2a. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p.21-38

ZOPPI FONTANA, M. Acontecimento, Arquivo, Memória: às margens da leitura. In: **LEITURA- Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística**, LCVCHLA- UFAL, n. 30, referente ao período de jul/dez. 2002, p. 175-206.

_____. (2012) A cidade se mexe. Da bicicleta ao Cycle chic. In: **Revista Cadernos Linguísticos** 53.2 jan 2012.

_____. (2009) O acontecimento do discurso na contingência da história. In: F. INDURSKY; M.C.LEANDRO FERREIRA; S. MITTMANN. (Org.). **O discurso na contemporaneidade. Materialidades e fronteiras**. 1 ed. São Carlos-SP: Claraluz, 2009, v. 1, p. 133-146.

Sites consultados:

Disponível em: <http://www.cruzeirosp.com.br/eventos_istoebrazil.htm> Acesso em: 17. maio.2013.

Disponível em: <<http://www.anobotafogo.com.br/>> Acesso em: 14. jun.2013.

Disponível em: <<http://www.carlinhosdejesus.com.br/>> Acesso em: 14. jun.2013.