

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA INTEGRADO DE DOUTORADO EM FILOSOFIA
UFPB — UFPE — UFRN**

WILNE DE SOUZA FANTINI

**FOUCAULT ENTRA NA DANÇA:
reflexões histórico-filosóficas sobre as relações de poder presentes desde o
balé de corte à dança-teatro de Pina Bausch**

João Pessoa - PB
2015

WILNE DE SOUZA FANTINI

**FOUCAULT ENTRA NA DANÇA:
reflexões histórico-filosóficas sobre as relações de poder presentes desde o
balé de corte à dança-teatro de Pina Bausch**

Tese apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutor pelo
Programa Integrado de Doutorado em
Filosofia (UEPB - UFPE - UFRN) da
Universidade Federal da Paraíba.

Orientador: Prof. Dr. Iraquitan de Oliveira Caminha

João Pessoa - PB
2015

F216f Fantini, Wilne de Souza.

Foucault entra na dança: reflexões histórico-filosóficas sobre as relações de poder presentes desde o balé de corte à dança-teatro de Pina Bausch / Wilne de Souza Fantini.- João Pessoa, 2015.

158f.

Orientador: Iraquitan de Oliveira Caminha

Tese (Doutorado) - UFPB-UFPE-UFRN

1. Foucault, Michel, 1926-1984 - crítica e interpretação.
2. Bausch, Pina, 1940-2009 - crítica e interpretação.
3. Filosofia. 4. Relações de poder. 5. História do balé.
6. Dança-teatro.

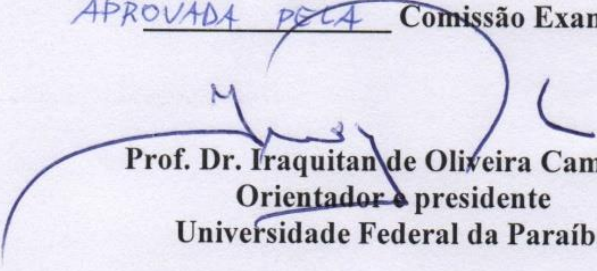
UFPB/BC

CDU: 1(043)

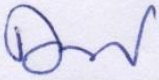
**FOUCAULT ENTRA NA DANÇA:
reflexões histórico-filosóficas sobre as relações de poder presentes desde o balé de
corte à dança-teatro de Pina Bausch**

Tese apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa
Integrado de Doutorado em
Filosofia (UFPB - UFPE - UFRN) da
Universidade Federal da Paraíba.

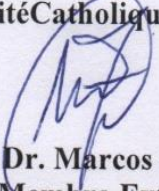
APROVADA PELA Comissão Examinadora abaixo elencada:



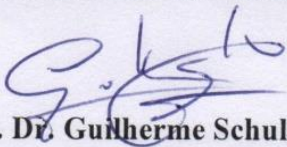
Prof. Dr. Iraquiton de Oliveira Caminha
Orientador e presidente
Universidade Federal da Paraíba



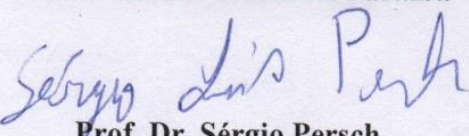
Prof. Dr. Michel Dupuis
Membro Externo
Université Catholique de Louvain



Prof. Dr. Marcos von Zuben
Membro Externo
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte



Prof. Dr. Guilherme Schulze
Membro Interno
Universidade Federal da Paraíba



Prof. Dr. Sérgio Persch
Membro Interno
Universidade Federal da Paraíba

João Pessoa, 11 de fevereiro de 2015

Aos meus pais Roberto e Wena

AGRADECIMENTOS

O suporte e o incentivo de familiares, amigos e professores, foram essenciais para que eu persistisse na caminhada. Portanto, gostaria de expressar os meus sinceros agradecimentos:

a Deus;

aos meus pais pela confiança em meu trabalho, pelo amor e pela paciência;

ao meu irmão pelo carinho, pelo incentivo e pela companhia;

ao meu orientador, Iraquitan de Oliveira Caminha, pela amizade, pela dedicação, por ser sempre presente e por me ensinar a ressignificar a vida;

ao professor Dr. Michel Dupuis pela disponibilidade em me orientar na Bélgica, pela gentileza e pelas críticas sempre construtivas;

aos professores Dr. Guilherme Schulze e Dr. Sérgio Persch pelas preciosas observações e sugestões que me ajudaram a enriquecer este trabalho;

a Nicolas Drouvot pela atenção e prontidão em me ajudar;

a Maria Lima pelas valiosas correções e dicas;

aos meus amigos dos estados da Paraíba e de Pernambuco que, mesmo à distância, se fizeram presentes em pensamentos e em palavras ao longo desses quatro anos de árduo estudo. São nesses momentos que percebemos que as amizades verdadeiras perduram mesmo quando existe um Oceano no meio do caminho:

a Kátia Cristina (Katita) pelo cuidado, por toda dedicação, pela amizade e pelo companheirismo;

às amigas de infância Tereza Edyela e Priscilla Marques por serem minhas amigas-irmãs;

às amigas da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) Natasha Ferreira, Fernanda Celi, Erliane Miranda e Pompeia Maltese;

às amigas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) Evânia Paiva, Fernanda Augusto, Raphaela Pereira, Gleidemar Alves;

aos amigos, professores, monitores, alunos e ex-alunos da escola de dança pelo eterno carinho e por serem minha família em João Pessoa: Roberto Mendonza, Sílvia Egito, George Serpa, Talita Paz, Jefferson, Nicolas Golzio, Jaqueline Lima, Jéssica Mascena, Hamilton César, Boanerges Rodrigues, Thais Figueiredo, Dianne Pimenta, Pierre e o pequeno Christophe;

aos meus colegas do grupo de estudo “Filosofia da Percepção” pelos preciosos momentos de debates e enriquecedoras conversas filosóficas;

Durante o percurso, ousei desvendar novos caminhos ao aventurar-me em terras, até então, desconhecidas. Parti, então, para a Bélgica. Um mundo diferente com novidades e descobertas... Alçar voo de tamanha amplitude requer coragem, determinação e desapego, pois como diria o filósofo brasileiro Olavo de Carvalho, “[s]obreviver é escolher, escolher é renunciar”. E foi, realmente, uma questão de sobrevivência, escolha e renúncia. Havia algo que ficava para trás, enquanto que o novo se desvelava. Houve momentos de dúvidas e de solidão, mas uma solidão acompanhada de livros, ideias e novos amigos. Meus agradecimentos aos amigos que encontrei na Bélgica e suas respectivas famílias:

a Telmir Soares, a Veralucia Porto, às pequenas Luana e Clôe por terem sido minha família adotiva na Bélgica;

a Sandra Souza, ao pequeno Pierre e a Vincent Breckeler pela acolhida e pela grande amizade;

a Rocío Ferrada, a Sebastián Möller, a José Errázuriz, a Nicolas Gallego pelas trocas de ideias, por me terem proporcionado momentos de alegria e por terem sido um ombro amigo nos momentos de dificuldades e quando a saudade batia à porta;

a Eduardo Lima, a Helena e aos pequenos Mateus e Maria pela partilha e pela companhia;

a Eliene dos Santos, a Xavier Joachim e ao pequeno Jeremy pela receptividade e pela enorme ajuda;

à professora Isabelle Servais, do “Collectif des Femmes”, pela dedicação e pela paciência no ensino do francês;

aos amigos, aos colegas e à coordenadora do “Collectif des Femmes” Pamela Dattoli por terem sido cores em dias cinzas e calor em dias de frio;

a Lothar Stockhasen e a Brigitte pela amizade de muitos anos e por me terem proporcionado conhecer a cidade de Wuppertal onde Pina Bausch trabalhou;

a Carmine Pompa pela atenção, pela ternura e pela amizade de sempre;

à CAPES pelo financiamento desta pesquisa;

e, finalmente, a todos aqueles que de alguma forma me ajudaram e me apoiaram ao longo desta caminhada. Sem essas pessoas, este trabalho não estaria completo. Sou muito grata a todos!

Eu, que vivo de lado, sou à esquerda de quem entra.
E estremece em mim o mundo. Esta palavra a ti é promíscua?
Gostaria que não fosse, eu não sou promíscua.
Mas sou caleidoscópica: fascina-me as minhas mutações faiscantes
que aqui caleidoscopicamente registro.
Clarice Lispector (1920-1977)

Dance, dance... Otherwise we are lost!
Pina Bausch (1940-2009)

RESUMO

Este trabalho tem como intuito descrever e analisar as relações de poder, segundo o filósofo francês Michel Foucault, e o vínculo dessas relações, no domínio da dança, na História do balé e na dança-teatro. Foram tecidas algumas apreciações acerca do funcionamento de dois tipos distintos de poder: o de soberania e o disciplinar. O poder de soberania se desenvolveu na época do Absolutismo Monárquico e, para Foucault, esse poder tinha como características ser um poder de obediência, por vincular soberano e súdito, e ser um poder que funciona através de rituais e de cerimônias (gestos, hábitos, sinais de respeito, brasões etc.) A efetivação do poder de soberania, na área da dança, apareceu no balé de corte nascido na França do século XVI. Esse balé era uma combinação de arte, de política e de entretenimento. Além do papel de passatempo para o monarca e sua comitiva, o balé de corte também tinha a função de ratificar o poder soberano. Ao dançar nos balés, o rei fazia lembrar seu poder de controle da cena social, econômica e política. Durante o reinado de Luís XIV, nasceu outro tipo de balé denominado de clássico. Nesse período, surgiu a profissionalização dos bailarinos e a codificação dos passos de balé por Beauchamps-Feuillet cujo legado chegou à atualidade. Apesar da importância dessa notação, ela foi insuficiente para registrar as nuances fisionômicas dos bailarinos. Logo, mudanças se faziam necessárias. Entre os séculos XVII e XVIII, os dispositivos disciplinares se desenvolveram com maior intensidade e, portanto, o poder destacado nesse período, foi o disciplinar cujas características são, dentre outras: o controle da atividade, a composição das forças, a vigilância hierárquica, a sanção normalizadora, o exame. Nessa época, surgiram outros tipos de balé como: o balé de ação de Jean-George Noverre, no século XVIII, que contestou a estética dos balés de corte e trouxe uma reforma no domínio da dança; o balé romântico, no início do século XIX, ao trazer a leveza dos movimentos e dos gestos, o uso das sapatilhas de ponta, as saias *tutus* e o destaque da bailarina em relação ao bailarino; o balé acadêmico, entre o final do século XIX e início do XX, que incorporou elementos da ginástica do século XIX e uma maneira mais metrificada e calculada de trabalhar o corpo do bailarino; e a dança-teatro do Wuppertal *Tanztheatre* da coreógrafa alemã Pina Bausch, na segunda metade do século XX, que inovou, principalmente, ao abordar o elemento da repetição. Embora a repetição, vista por Foucault, seja um atributo do poder disciplinar, e, seja usada, por exemplo, nos treinamentos, nos ensaios e nas encenações dos balés e da dança-teatro, ela, todavia, também pode ser interpretada de outro modo. Por isso, foi feito um recorte ainda mais minucioso, no campo do poder disciplinar, ao ser destacada e analisada a repetição desenvolvida no trabalho de Pina Bausch que pôde ser interpretada como um elemento subversivo. Foi percebido que, apesar das diferenças existentes entre esses tipos de balé e a dança-teatro, todos são permeados pelas relações de poder e de resistência presentes desde o surgimento desses gêneros de dança até os dias atuais.

Palavras-chave: Michel Foucault. Relações de poder. História do Balé. Dança-teatro.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif de décrire et d'analyser les relations de pouvoir, selon le philosophe français Michel Foucault, et ce qui les relie au domaine de la danse, à l'Histoire du ballet et à la danse-théâtre. Nous avons tissé quelques analyses autour du fonctionnement de deux types distincts de pouvoir : le souverain et le disciplinaire. Le pouvoir de souveraineté s'est développé à l'époque de l'absolutisme monarchique et, conformément à Foucault, avait pour caractéristiques d'être un pouvoir d'obéissance, en liant le souverain à son sujet, et d'être un pouvoir s'exprimant à travers des rituels et des cérémonies (gestes, coutumes, marques de respect, blasons, etc.). La concrétisation du pouvoir de souveraineté, dans le domaine de la danse, est apparue dans le ballet de cour né dans la France du XVI^{ème} siècle. Ce ballet fut une combinaison d'art, de politique et de divertissement. Au delà de son rôle de passe-temps pour le monarque et son entourage, le ballet de cour avait également pour fonction de ratifier le pouvoir souverain. En dansant dans les ballets, le roi rappelait son pouvoir de contrôle de la scène sociale, économique et politique. Pendant le règne de Louis XIV, est né un autre type de ballet, dénommé classique. C'est en effet au cours de cette période qu'a surgi la professionnalisation des danseurs et la codification des pas du ballet par Beauchamps-Feuillet dont l'héritage est parvenu jusqu'à nous. Malgré son importance, cette notation était toutefois insuffisante pour enregistrer les nuances physiologiques des danseurs. Bientôt, des changements se firent nécessaires. Entre le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle, les dispositions disciplinaires se développèrent avec une plus grande intensité et, par conséquent, le pouvoir mis en évidence au cours de cette période, fut le disciplinaire dont les caractéristiques sont, entre autres : le contrôle de l'activité, la composition des forces, la surveillance hiérarchique, la sanction normalisatrice, l'examen. À cette époque surgirent d'autres types de ballets, comme : le ballet d'action de Jean-George Noverre, au XVIII^{ème} siècle, qui a contesté l'esthétique des ballets de cour et a apporté une réforme dans le domaine de la danse ; le ballet romantique, au début du XIX^{ème} siècle, en apportant la légèreté des mouvements et des gestes, l'utilisation des chaussons de pointe, les jupes *tutus* et l'importance de la danseuse en relation avec le danseur ; le ballet académique, entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle, qui a introduit des éléments de la gymnastique du XIX^{ème} siècle et une façon plus métrique et calculée de travailler le corps du danseur ; et la danse-théâtre du *Tanztheatre Wuppertal* de la chorégraphe allemande Pina Bausch, dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, qui a innové essentiellement en abordant l'élément de la répétition. Bien que la répétition, vue par Foucault, soit un attribut du pouvoir disciplinaire, et qu'elle soit utilisée, par exemple, dans les formations, les essais et les mises en scènes des ballets et de la danse-théâtre, elle peut toutefois également être interprétée d'une autre manière. De ce fait, nous avons décidé de faire un découpage encore plus minutieux dans le champ du pouvoir disciplinaire en relevant et analysant la répétition développée dans le travail de Pina Bausch pouvant être interprétée comme un élément subversif. Nous percevons néanmoins, malgré les différences existantes entre ces types de ballets et la danse-théâtre, que tous sont imprégnés des relations de pouvoir et de résistance présentes depuis l'émergence de ces genres de danses jusqu'à nos jours.

Mots-clés : Michel Foucault. Relations de pouvoir. Histoire du ballet. Danse-théâtre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I O AQUÁRIO SOBERANO: PODER DE SOBERANIA NO BALÉ DE CORTE E NO BALÉ CLÁSSICO	16
1.1 O REI É A LEI! PODER DE SOBERANIA E O CORPO SUPLICADO NO BALÉ DE CORTE	19
1.1.1 Poder de soberania	23
1.1.2 O espetáculo do corpo suplicado	35
1.2 O <i>REI SOL</i> E O ALVORECER DO BALÉ CLÁSSICO	37
II O AQUÁRIO DISCIPLINAR: PODER DISCIPLINAR NO BALÉ DE AÇÃO, NO BALÉ ROMÂNTICO, NO BALÉ ACADÊMICO E NA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH	48
2.1 NOVOS RUMOS: A SUBVERSÃO DO BALÉ DE AÇÃO DE NOVERRE	53
2.2 BALÉ ROMÂNTICO: A FUGA DA REALIDADE	61
2.3 “HÉRCULES TRANSFORMADO EM ANDORINHA”: O BALÉ ACADÊMICO	67
2.4 PODER DISCIPLINAR	72
2.5 PINA BAUSCH E A DANÇA-TEATRO: O RETORNO À REALIDADE (OBLÍQUA)	87
2.5.1 Procedimento criativo na dança-teatro de Pina Bausch	96
III PODER E RESISTÊNCIA: OS QUATRO POSSÍVEIS SENTIDOS DA REPETIÇÃO (CALEIDOSCÓPICA) EM PINA BAUSCH	105
3.1 PRIMEIRO SENTIDO DA REPETIÇÃO: O RESÍDUO	107
3.2 SEGUNDO SENTIDO DA REPETIÇÃO: O DIZER VERDADEIRO (CRÍTICA ÀS VERDADES UNIVERSAIS)	112
3.3 TERCEIRO SENTIDO DA REPETIÇÃO: A ONTOLOGIA DO PRESENTE	122
3.3.1 O terceiro sentido da repetição e a atitude de modernidade	130
3.3.2 O corpo bauschiano e o cinismo	135
3.4 QUARTO SENTIDO DA REPETIÇÃO: O PARADOXO	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS	152

INTRODUÇÃO

Certa vez, numa entrevista (*Folie, une question de pouvoir* de 1974), fizeram esta pergunta a Foucault (2001a, p. 1528): “- Por que trabalhar sobre esse domínio?”. Essa questão foi realizada no intuito de saber as razões pelas quais o levaram a trabalhar sobre certas reflexões, como as relativas ao saber e ao poder, ao longo de seu pensamento. Tal questão também poderia nos ser direcionada: “Por que trabalhar sobre esse domínio?” O domínio da Filosofia juntamente com o da dança? Os motivos pelos quais nos levaram a buscar tal temática foram os mesmos que levaram Foucault a falar sobre as relações de saber e poder. As razões? Foram, inicialmente, razões biográficas, razões de vivência. No caso de Foucault (2001a, p. 1529), “[...] pelo fato de ter vivido sempre, [...], no limite exterior das relações de saber e poder [isso o] conduziu a tais preocupações¹”. No nosso caso, a resposta, também é de cunho biográfico, uma vez que a dança é um assunto que fez e faz parte da nossa existência: na relação com as pessoas, nos gestos e movimentos diários, no momento de fazer as aulas, de dar as aulas, no contato com os alunos e colegas de trabalho. Desse modo, não há nada mais gratificante do que nos debruçarmos ao estudo daquilo que é, também, um pouco de nós: o movimento, a gestualidade corporal, a expressão das emoções, a disciplina, as repetições, a improvisação e a criatividade. Sendo assim, com a finalidade de ratificar nossa investigação, novamente nos interrogamos através de uma pergunta de Foucault (2001a, p. 1390): “[p]or que não filosofar sobre isso?”, ou seja, sobre a dança? Já que dentro do âmbito da Filosofia “[p]odemos filosofar sobre mil e um objetos maravilhosos, esplêndidos, divertidos, pouco conhecidos: os loucos, a polícia, os pobres.” (*Ibid.*).

Ainda que Foucault não tenha escrito sobre a dança, *ao menos*, ele fabricou e ofereceu os instrumentos, os utensílios, as armas, os *tool-box* para que aqueles que lessem os seus livros pudessem encontrar uma ferramenta com a qual se pudesse fazer bom uso dentro do seu domínio. Pode ser um capítulo, uma forma de análise, qualquer coisa que lhe sirva ulteriormente. No nosso caso, foi escrever uma tese. Obviamente, vale ressaltar que, embora nosso filósofo tenha nos dado essa caixa de ferramentas, não podemos fazer dela um uso

¹ “- Eu lhes darei uma razão que eu mesmo não aceitaria e não daria, se se tratasse de uma outra pessoa. Mas, como sempre falamos mal de nós mesmos, eu irei invocar razões biográficas. Eu terminei meus estudos, depois eu vivi na Suécia, na Polônia e na Alemanha, onde, por uma série de razões, eu sempre fui estrangeiro. Então, eu não era nem médico nem profano; não era propriamente um historiador, mas me interessava pela história; não sou verdadeiramente um professor, pois, no Collège de France, temos apenas a obrigação de fazer certos números de conferências por ano. Então, pelo fato de ter vivido sempre, podemos dizer, no limite exterior das relações entre saber e poder [isso] me conduziu a tais preocupações.” (FOUCAULT, 2001a, p. 1528-9).

inadequado. Devemos ter as ideias claras para que o caminho que tomarmos seja conivente com o pensamento daquele que nos forneceu as ferramentas. Na verdade, mais que fabricar ferramentas, Foucault queria mesmo era escrever “livros bombas”:

[...] livros que fossem úteis precisamente no momento em que alguém os escreve ou os lê. Em seguida, eles desapareceriam. Esses livros seriam de tal modo que eles desapareceriam pouco tempo depois que nós os lêssemos ou utilizássemos. [...] Após a explosão, poderíamos lembrar às pessoas que esses livros produziram um lindo fogo de artifício. Mais tarde, os historiadores e outros especialistas poderiam dizer que tal ou tal livro foi tão útil quanto uma bomba quão bonito como um fogo de artifício. (FOUCAULT, 2001b, p. 476-7).

Sejam ferramentas que constroem ou “livros bombas” que explodem, o importante é perceber essa maleabilidade da Filosofia. Segundo Foucault (2001a, p. 1390), isso é oriundo da possibilidade que o filósofo tem de falar “[...] de alguma coisa de muito particular, quer dizer, da experiência historicamente definida que é a sua, mas que ele transforma e que a faz valer como uma experiência geral.”. Tendo, então, essa flexibilidade filosófica de trabalhar sobre todo e qualquer assunto e, tendo, também, as ferramentas ou bombas foucaultianas, podemos, assim, resgatar o domínio da dança que, de fato, foi esquecido e negligenciado no campo filosófico, uma vez que foram poucos os filósofos que se dedicaram a explorar tal assunto filosoficamente. Alguns filósofos investigaram o domínio do *movimento* como Bérgrson, Merleau-Ponty, Deleuze, Walter Benjamim. Todavia, o desenvolveram na área do cinema e não na da dança.

Vale salientar que, mesmo tendo mencionado, até então, a palavra “dança”, na realidade, nosso resgate filosófico não foi *a dança* de um modo geral ou global. Seria uma tarefa homérica e praticamente impossível de realizar no contexto de nosso trabalho. O que abordamos então? Tratamos da História do balé e da dança-teatro. O balé, como afirmou Arnold Haskell, “[...] é uma arte moderna; a dança é pré-histórica. A história do balé é apenas um momento de toda a história da dança.” (HASKELL *apud* FARO, 1998, p. 29). Sendo assim, tomamos como base o mesmo modo de trabalho realizado por Foucault ao tratar de temas como loucura, sexualidade, poder etc. O que fazia o filósofo francês? *Recortes*. Ele trabalhava com as singularidades históricas, com os momentos, os períodos e os dados específicos de cada época. Logo, dentro do âmbito geral da dança, descrevemos e analisamos, mais especificamente, o balé (ou os balés) e a dança-teatro a partir de recortes históricos pontuais. Partindo desse pressuposto dos recortes, temos convicção de que muitos momentos

importantes e nomes de pessoas que contribuíram para que a história do balé pudesse ser escrita não puderam ser abordados em nosso trabalho porque mesmo promovendo os recortes, ainda assim, havia muito a ser explorado. Logo, elegemos alguns períodos e alguns nomes que acreditamos terem sido relevantes para desenvolvermos esse nosso assunto.

Esclarecido esse ponto de que não vamos analisar a História da dança, mas o período concernente à História do balé e da dança-teatro, ainda vale ressaltar que não fizemos uma historiografia do balé ou da dança-teatro. A História do balé e da dança-teatro que percorremos foi um tema transversal nas nossas reflexões filosóficas. Mesmo sendo um tema transversal, o balé e a dança-teatro não foram tomados como simples adorno ou exemplo. Porém, qual a ligação que fazemos entre a História do balé, da dança-teatro e a filosofia de Foucault? Vinculamos essas Histórias ao pensamento do filósofo francês Michel Foucault acerca das relações de poder e de resistência em que o balé e a dança-teatro estiveram e estão inseridos.

A fim de explorarmos nossa temática, fomos, então, convidados a mergulhar em certos *aquários* – servindo-nos da metáfora de Paul Veyne - que estão relacionados a determinados períodos históricos. O nosso trabalho está dividido num total de três capítulos organizados na seguinte sequência: o primeiro capítulo, intitulado “O aquário soberano: poder de soberania no balé de corte e no balé clássico”, aborda a época respectiva ao Absolutismo Monárquico na Europa, mais especificamente, o período compreendido entre os séculos XVI e início do XVIII. Apresentamos uma sumária explanação sobre o poder de um modo geral segundo a ótica de Foucault. Essa breve explanação é importante para entendermos o que o filósofo francês trouxe de novo no campo da reflexão filosófica a partir de suas análises sobre o poder. Será que o poder, como Foucault o entende, é repressivo? Tem relação com o Estado? É algo que se possui como um bem?

Em seus estudos sobre o poder, o filósofo francês distinguiu dois tipos diferentes de poder: o poder de soberania e o poder disciplinar. Baseando-nos, principalmente, nas obras *Vigiar e punir* e *Ditos e escritos* trabalhamos, no primeiro capítulo, o poder de soberania. Como se caracteriza, então, esse tipo de poder?

Vimos que na época em que o poder soberano despontava nas monarquias absolutistas houve, nas cortes da nobreza europeia, o aparecimento e o desenvolvimento, no domínio da dança, do balé que, inicialmente, foi chamado de balé de corte. O que foi o balé de corte e como surgiu? Quais eram suas particularidades, seus atributos e suas funções?

Durante o reinado de Luís XIV nasceu outro tipo de balé denominado de clássico. Quais as características do balé clássico? Qual sua importância para a História do balé? Qual a

relação entre o poder de soberania e os balés de corte e o clássico? Como ele se manifesta nesses dois tipos de balé?

Sob o título “O aquário disciplinar: poder disciplinar no balé de ação, no balé romântico, no balé acadêmico e na dança-teatro de Pina Bausch”, o segundo capítulo desta tese abordou as características do poder disciplinar e sua influência nesses outros tipos de balé que apareceram entre meados da Idade Clássica, na Modernidade e na Contemporaneidade ou Pós-modernidade.

Algumas transformações históricas como a queda do Absolutismo Monárquico e o advento da burguesia, juntamente com a Revolução francesa e a Revolução industrial, atingiram a estrutura fundamental do poder, isto é, seu mecanismo e sua concretização e fez com que ele passasse a existir de outro modo. De que modo? Em que consiste o poder disciplinar? Quais são as características do poder disciplinar? Quais as diferenças entre o poder de soberania e o poder disciplinar?

Ao longo desse segundo capítulo, notamos que, entre os séculos XVII e XVIII, os dispositivos disciplinares se desenvolveram com maior intensidade. Nessa época, houve o aparecimento de novos tipos de balé cujas características diferiam dos balés de corte no período do Absolutismo monárquico. O poder disciplinar, portanto, permeou (e ainda permeia) por todos esses diferentes balés: no século XVIII, com o balé de ação cujo principal expoente foi Jean-George Noverre que contestou a estética dos balés de corte e trouxe uma reforma no domínio da dança; no início do século XIX, com o balé romântico e com o desenvolvimento da ginástica que teve grande influência na disciplina balética; no final do século XIX e início do XX, com o balé acadêmico; e, na segunda metade do século XX, mais precisamente na década de 70, com a dança-teatro do Wuppertal *Tanztheatre* da coreógrafa alemã Pina Bausch.

O terceiro e último capítulo, denominado “Poder e resistência: os quatro sentidos da repetição (caleidoscópica) em Pina Bausch”, foi dedicado ao estudo da repetição em Pina Bausch. Por que Pina Bausch? E por que a repetição particularmente? O empenho maior em estudar a coreógrafa alemã foi devido ao acesso, durante nosso estágio doutoral sanduíche na Bélgica, de um abundante material, sobre ela, encontrado em vídeos (como os filmes “Pina”, de Wim Wenders; “Un jour Pina a demandé...”, de Chantal Akerman e “Les rêves dansants: sur les pas de Pina Bausch”, de Anne Linsel e Rainer Hoffmann) existentes na videoteca da *Université Catholique de Louvain* (UCL) e em livros presentes tanto nas bibliotecas da instituição anteriormente citada quanto em livrarias.

Esse rico material nos trouxe *insights* e nos fez perceber pontos interessantes e inovadores que poderiam ser bem desenvolvidos e discutidos entre o pensamento do filósofo francês Michel Foucault, a dança-teatro de Pina Bausch e o mote desenvolvido ao longo de nosso trabalho. Qual foi esse vínculo, esse ponto que chamou a nossa atenção para uma aproximação entre Foucault, o trabalho de Pina Bausch e o assunto por nós abordado nesta tese? A repetição.

Por isso, decidimos fazer um recorte ainda mais minucioso no campo do poder disciplinar ao destacarmos e analisarmos, especificamente, a repetição que é um atributo do poder disciplinar estudado por Foucault e usado, por exemplo, nos treinamentos, nos ensaios e nas encenações dos balés e da dança-teatro, uma vez que esses estão mergulhados no aquário disciplinar. Todavia, a repetição, além dessa aplicação precedentemente citada, é, também, uma das características marcantes do trabalho da coreógrafa alemã. O que significa essa repetição em Pina Bausch? Denota normatização e normalização ou resistência, subversão e transgressão? Qual o vínculo entre essa repetição na dança-teatro e o poder disciplinar?

Ao tentarmos encontrar uma resposta para essas indagações sobre a repetição, notamos que havia uma gama de possibilidades, de leituras e de interpretações variadas e mutáveis. São diferentes perspectivas, mas que fazem parte de um mesmo todo, daí a analogia com o caleidoscópio. Quais foram, então, as possibilidades que encontramos como resposta? Encontramos quatro interpretações possíveis para essa “repetição baudschiana” e tentamos desenvolvê-las ao longo do referido capítulo: a primeira foi vê-la como *resíduo*; a segunda, como *dizer verdadeiro*; a terceira, como *ontologia do presente*; e a quarta, como *paradoxo*.

A partir de agora, seremos, então, convocados a mergulhar conjuntamente nesses aquários foucaultianos a fim de explorar determinados recortes históricos e estabelecer o vínculo entre Filosofia e dança através das nossas buscas sobre as relações de poder e de resistência juntamente com o balé e a dança-teatro.

I O AQUÁRIO SOBERANO: PODER DE SOBERANIA NO BALÉ DE CORTE E NO BALÉ CLÁSSICO

Iniciaremos este primeiro Capítulo fazendo alusão a uma pergunta e a uma metáfora. A pergunta é: “Mamãe, o que pensa um peixe?” Essa indagação foi proferida por Foucault, ainda criança, quando se encontrava diante de um aquário onde nadavam peixinhos dourados. E qual o sentido dessa pergunta? A resposta será elucidada a partir da instigante e interessante metáfora - que não deixa de ser poética - que Paul Veyne apresenta em sua obra *Foucault*: seu pensamento, sua pessoa, quando escreve que “[a] cada época, os contemporâneos estão [...] tão encerrados em discursos como em aquários falsamente transparentes, e ignoram que aquários são esses e até mesmo o fato de que há um.” (VEYNE, 2011, p. 25). E continua: “[...] sempre somos prisioneiros de um aquário do qual nem sequer percebemos as paredes [...]” (*Ibid.*, p. 49).

A saída que muitos filósofos encontraram para o desenvolvimento de suas filosofias teve como ponto de partida uma origem transcendental e universal: o Ser, o mundo, Deus. Foucault, por sua vez, parte de uma origem empírica e contextual: “[...] ele parte da história, da qual colhe amostras (a loucura, a punição, o sexo...) para explicar-lhes o discurso, inferindo uma antropologia empírica.” (*Ibid.*, p. 26). O filósofo francês ao invés de partir dos universais, partia da singularidade.

Foucault percebeu, a partir de suas análises, que existiam nuances, partes não visíveis, variações, detalhes, resíduos apenas identificáveis quando se pensava, se problematizava ou se escrevia algo sobre a história, por exemplo, da loucura, da punição, do sexo (e extrapolando e ampliando mais o campo das temáticas, inclusive a história da dança). Ele poderia perfeitamente ter desprezado essas singularidades, poderia tê-las visto “[...] como sendo apenas uma expressão inadequada, uma aproximação, uma parte quase morta [da história]” (*Ibid.*, p. 18). Em contrapartida, ele fez um esforço suplementar para explicitar isso que poderia ser considerado por muitos como *um mero detalhe*.

O filósofo francês, ao considerar as singularidades dos fatos concretos, percebeu só haver variações “[...] tão originais que cada uma delas é um tema por si só”. (*Ibid.*, p. 20). Diferentemente, se ele tivesse escolhido como cerne uma ideia geral correria “[...] o risco de limitar-se a essa ideia, sem perceber as diferenças últimas [...]” (*Ibid.*, p. 21).

Foucault compreendeu que tudo que se havia falado até então sobre a loucura, a punição, o sexo (e, no nosso caso, a dança), eram discursos singulares inscritos em momentos históricos descontínuos². Como consequência, disso,

[...] as questões que colocamos para a realidade diferem tanto, de uma época a outra, quanto as respostas que lhes damos. Às diferentes questões, respondem discursos diferentes; apreendemos a cada vez um real, que não é o mesmo; o objetivo do conhecimento não permanece o que é ao longo dos sucessivos discursos. (VEYNE, 2011, p. 98).

Na obra *Em defesa da sociedade*, Foucault fala sobre o caráter local da crítica em relação ao efeito inibidor das teorias totalitárias, das teorias envolventes e globais. Ele não nega que essas teorias totalitárias

[...] não tenham fornecido e não forneçam ainda, de uma maneira bastante constante, instrumentos localmente utilizáveis [...] Mas elas só forneceram [...] esses instrumentos localmente utilizáveis com a condição, justamente, de que a unidade teórica do discurso fique como que suspensa, em todo caso recortada, cindida, picada, remexida, deslocada, caricaturada, representada, teatralizada, etc. Em todo caso, inteiramente retomada nos próprios termos da totalidade [...] (FOUCAULT, 1997, p. 10).

As análises históricas realizadas por Foucault, não seguem o modo tradicional, como costumam fazer os historiadores; tratam-se de análises arqueológicas. Isso significa dizer que o objeto dessas análises foi estabelecer relações entre os saberes – cada um considerado como possuindo uma positividade³ específica, ou seja, a positividade do que foi efetivamente dito e deve ser aceito como tal, e não julgado a partir de um saber posterior e superior – para que dessas relações surjam, em uma mesma época ou em épocas diferentes, compatibilidades e incompatibilidades que não sancionem ou invalidem, mas estabeleçam regularidades, permitam individualizar formações discursivas (MACHADO, 2006b).

De acordo com as palavras de Foucault (1996, p. 55-6),

² Com a ideia de descontinuidade histórica Foucault quebra o paradigma do progresso positivista.

³ Segundo Castro (2009, p. 336), “Foucault utiliza o termo ‘positividade’ para referir-se à análise discursiva dos saberes desde um ponto de vista arqueológico. Determinar a positividade de um saber não consiste em referir os discursos à totalidade da significação nem à interioridade de um sujeito, mas à dispersão e à exterioridade. Tampouco consiste em determinar uma origem ou uma finalidade, mas as formas específicas de acumulação discursiva. A positividade de um saber é o regime discursivo ao qual pertencem as condições de exercício da função enunciativa.”

[a] história, como praticada hoje, não se desvia dos acontecimentos; ao contrário, alarga sem cessar o campo dos mesmos; neles descobre, sem cessar, novas camadas, mais superficiais ou mais profundas; isola sempre novos conjuntos onde eles são, às vezes, numerosos, densos e intercambiáveis, às vezes, raros e decisivos: das variações cotidianas de preço chega-se às inflações seculares. Mas o importante é que a história não considera um elemento sem definir a série da qual ele faz parte, sem especificar o modo de análise da qual esta depende, sem procurar conhecer a regularidade dos fenômenos e os limites de probabilidade de sua emergência, sem interrogar-se sobre as variações, as inflexões e a configuração da curva, sem querer determinar as condições das quais dependem. Certamente a história há muito tempo não procura mais compreender os acontecimentos por um jogo de causas e efeitos na unidade informe de um grande devir, vagamente homogêneo ou rigidamente hierarquizado; mas não é para reencontrar estruturas anteriores, estranhas, hostis ao acontecimento. É para estabelecer as séries diversas, entrecruzadas, divergentes muitas vezes, mas não autônomas, que permitem circunscrever o “lugar” do acontecimento, as margens de sua contingência, as condições de sua aparição.

A arqueologia prima pela descontinuidade histórica. Mas o que vem a ser esse descontínuo? No dizer de Foucault (1996, p. 58-9),

[n]ão se trata, bem entendido, nem da sucessão dos instantes do tempo, nem da pluralidade dos diversos sujeitos pensantes; trata-se de cesuras que rompem o instante e dispersam o sujeito em uma pluralidade de posições e de funções possíveis. Tal descontinuidade golpeia e invalida as menores unidades tradicionalmente reconhecidas ou as mais facilmente contestadas: o instante e o sujeito. E, por debaixo deles, independentemente deles, é preciso conceber entre essas séries descontínuas relações que não são da ordem da sucessão (ou da simultaneidade) em uma (ou várias) consciência; é preciso elaborar - fora das filosofias do sujeito e do tempo - uma teoria das sistematicidades descontínuas.

Entretanto, vale ressaltar que, embora haja essa descontinuidade histórica, não há uma ruptura absoluta entre as diversas épocas históricas, visto que as teorias e as práticas de uma época dependem das que passaram. A análise feita por Foucault leva-nos a fazer uma releitura da história, pois aquilo que considerávamos como certo, sólido e familiar, pode ser transgredido (GARCÍA, 1995; MACHADO, 2006a).

Liberar as cronologias e sucessões históricas de toda perspectiva de progresso positivista implica na precaução de método e no ceticismo radical adotados por Foucault, para não tomar o ponto onde nós estamos como fim, como resultado de um progresso que nós tínhamos precisamente de reconstituir na história. Segundo o filósofo francês, toda teoria é provisória, acidental, dependente de um estado de desenvolvimento da pesquisa que aceita seus limites, seu inacabado, sua parcialidade, formulando conceitos que clarificam os dados –

organizando-os, explicitando suas inter-relações, desenvolvimento e implicações –, mas que, em seguida, são revistos, reformulados, substituídos a partir de um novo material trabalhado (MACHADO, 2006b). “O que se passa ultimamente não é forçosamente melhor ou mais elaborado, ou melhor elucidado, que o que se passou anteriormente.” (FOUCAULT, 2001a, p. 1618).

Dito isto, no presente capítulo iremos nos limitar ao aquário da soberania, ou seja, ao período histórico concernente ao Absolutismo Monárquico. Tomando como base esse *a priori* histórico, teceremos algumas considerações sobre as análises que Foucault realizou acerca do funcionamento do poder que, nessa época, era o de soberania, e as relações desse poder com o corpo do indivíduo e com o surgimento e o desenvolvimento, no domínio da dança, do balé, que, nesse primeiro momento, correspondia aos balés de corte e clássico.

1.1 O REI É A LEI! PODER DE SOBERANIA E O CORPO SUPPLICIADO NO BALÉ DE CORTE

Se fizermos um sobrevoo pelos períodos da História da dança, desde a Antiguidade até o momento presente, podemos traçar, resumidamente, o seguinte trajeto: inicia-se nos templos, passando pelas praças das aldeias, pelos salões, até chegar aos palcos (FARO, 1998).

Na Antiguidade, principalmente na Grécia, a dança era considerada “[...] uma arte, já que servia para a direta comunicação com os deuses e, ademais, não era representativa de uma realidade, como podiam ser a pintura ou a escultura. A dança pertencia à mesma categoria que a música ou a poesia [...]” (CARLÉS, 2012, p. 22). As danças, na maioria das vezes, eram executadas dentro dos templos apenas por sacerdotes e iniciados, e, pouco a pouco, foram sendo extensas à população que, passou a participar dos cultos. As danças de caráter religioso, por terem neste campo histórico, a participação popular, passaram, também, a ser usadas em outros tipos de celebração, como em casamentos e na louvação pela boa colheita. Com o tempo, as danças passaram a ser executadas fora do âmbito dos templos, e ocuparam as praças das aldeias. Essa transição do domínio estrito dos sacerdotes para o domínio do povo provocou a transformação da dança em manifestação popular (FARO, 1998). Um dos motivos dessa transição se deveu ao fato de que algumas danças populares eram usadas para expressar a insatisfação do povo contra as proibições da Igreja durante as festas e celebrações pagãs. Isso não significa dizer que as danças populares tenham perdido completamente o cunho

religioso. É sabido que muitas manifestações populares guardam uma forte ligação com a religiosidade, mas houve uma expansão da dança para um número maior de participantes, a saber, a população de um modo geral, assim como a modificação e a inserção de gestos antes não existentes no campo da dança religiosa propriamente dita.

Outra mudança na área da dança se deu com o surgimento do feudalismo na Europa e todas as mudanças políticas e sociais que se seguiram às invasões bárbaras. Nessa época, a dança se manteve afastada do desenvolvimento artístico do seu tempo, graças primordialmente, à mentalidade cristã, que exaltava muito mais o lado contemplativo e espiritual, condenando qualquer manifestação relacionada ao corpo, considerado impuro e pecaminoso. “O que é inegável é que esta separação ocasionada por motivos históricos e sociais, prolongada durante séculos, fez com que a dança se mantivesse um tanto deslocada em sua própria natureza e tardou tanto tempo em voltar a emergir como atividade artística.” (CARLÉS, 2012, p. 23). Esses acontecimentos históricos tiveram grande importância na transferência das danças das praças das aldeias para os salões da nobreza. Ainda a esse respeito, Faro (1998, p. 31) observa:

[e] com essa transferência veio a diferença entre o que pertence à população menos favorecida e o que pertence ao grupo mandatário e minoritário, que, abrigado em suas poderosas fortalezas, podia permitir-se o uso da dança, não mais como manifestação ligada a um evento [como louvação pela boa colheita], mas como pura diversão.

Podemos, pois, aludir às danças de salão florescidas na nobreza europeia como descendentes diretas das danças populares. Essas, deslocadas do chão de terra das aldeias para o chão de pedra dos castelos medievais, sofreram, por conseguinte, algumas modificações, a exemplo do abandono do que se considerava nelas de menos nobre (*Ibid.*).

É na Itália do século XV, berço do Renascimento⁴, que surge o início de uma organização mais elaborada dos movimentos em dança, conforme registra Carlés (2012, p. 27):

[n]o que diz respeito à dança ou às artes cênicas em geral, as mudanças tiveram a ver, sobretudo com a nova organização social que surge nestes momentos. Os centros urbanos regidos por grandes senhores e a aparição de

⁴ O Renascimento foi um movimento cultural compreendido, em geral, entre os séculos XIV a meados do século XVI, e que surgiu na região de Toscana na Itália, tendo como características principais o Humanismo e o Antropocentrismo. O nome “Renascimento” é oriundo da redescoberta e do resgate das referências culturais da Antiguidade Clássica greco-romana.

uma incipiente nova classe social, a burguesia, iriam fazer com que toda a Itália competisse entre si em uma contínua série de espetáculos acolhendo e surpreendendo os visitantes. Entre estes espetáculos, a dança retoma pouco a pouco uma posição até então esquecida. Da Itália vão surgir os primeiros manuais teóricos sobre a prática da dança [...].

Domenico da Piacenza [1400 – 1470 (ou 1476)] redigiu um tratado intitulado *De arte saltendi et choréas ducendi*, cuja teorização baseou-se tanto numa técnica cujos fundamentos foram possivelmente anteriores a ele, quanto em sua própria estética estabelecida a partir das danças então ocorridas nos salões e praças de sua época. Seu pupilo, Guglielmo Ebreo (1420-1484), utilizou pela primeira vez o termo “balleto” em seu tratado *De pratica seu arte tripudii*, no qual descreve cinquenta danças-baixas⁵, também denominadas por ele de “balli”. O “balleto” designou uma criação pessoal de Guglielmo de ritmos e de passos originais (CHRISTOUT, 1975).

Ainda durante o século XV, o vocabulário de passos como *courus*, *sautés* e *piqués* não cessava de aumentar. Apesar de toda essa elaboração dos passos do “balli”, essa nova dança ainda continuava próxima das danças populares. A passagem das danças populares das aldeias para o âmbito da nobreza fez surgir, na França⁶, os balés de corte. Esse tipo de dança apareceu no século XVI e era vinculado ao Renascimento italiano, especialmente o do período denominado de *Quattrocento*⁷, e sua evolução deu-se ao longo do século XVII, em que o Barroco⁸ já se fazia presente na cultura europeia (CHRISTOUT, 1975; MONTEIRO, 2006).

A forma específica do balé de corte se firmou como gênero de dança em 1581 com o *Ballet comique de la reine*⁹ (O balé cômico da rainha). O aludido balé foi executado durante o reinado de Catarina de Médicis, em comemoração ao casamento do duque de Joyeuse e de Marguerite de Lorraine-Vaudémont. A rainha quis celebrar a festa com um balé que, por sua vez, não ficou pronto a tempo para a celebração de casamento, ocorrida entre os dias 18 a 24

⁵ As danças-baixas “[...] eram danças nas quais não existiam ordem geométrica alguma para sua execução e nas quais o elemento característico era o arrastado dos pés sobre o solo, daí seu nome.” (CARLÉS, 2012, p. 24).

⁶ Tanto a França quanto a Itália contribuíram para o desenvolvimento do balé de corte, pois as cortes de ambos os países desenvolveram espetáculos grandiosos apresentados entre o curso de um banquete, em atos de uma peça, em entradas reais numa cidade ou em eventos especiais, a exemplo dos casamentos aristocráticos (AU, 1988).

⁷ O *Quattrocento* foi considerado a fase áurea do Renascimento (BOURCIER, 2001).

⁸ O Barroco floresceu entre o final do século XVI e meados do século XVII, inicialmente na Itália tendo posteriormente se difundido por outros países da Europa e da América. De certo modo, o Barroco, pelo menos inicialmente, compartilha o mesmo interesse pela Antiguidade Clássica que o Renascimento, embora as abordagens artísticas das obras barrocas tenham ganhado outro olhar ao interpretarem o mundo, o homem e a religiosidade. É importante observar que o barroco, na França, se manifesta na moda e na dança, diferentemente do barroco na Itália e na Espanha, mais presente na pintura, na escultura e na poesia (MONTEIRO, 2006).

⁹ Esse balé (que teve a duração de, aproximadamente, cinco horas e meia!) contou a história de Circe em cenas que apresentavam alegorias morais, históricas e cortesãs (CARLÉS, 2012).

de agosto de 1581, e só pôde ser apresentado no dia 15 de outubro do mesmo ano, na sala Bourbon do Louvre (BOURCIER, 2001).

Graças à maneira como foi estruturado, o *Ballet comique de la reine* estabeleceu e fixou por alguns anos esse gênero de dança como “balé de corte”. Nesse sentido, ele seguiu a fórmula dos costumes da época para um balé que deveria ter a ação falada, a cantada e a dançada. Balthasar de Beaujoyeux¹⁰ – seu idealizador – fixará uma forma que será seguida e aperfeiçoada através dos anos: um “[...] prólogo em homenagem ao rei, [as] *entrées* em diversos tons, que se inscrevem numa ação coordenada [...], [o] uso do canto e da dança misturados; a poesia declamada [...]” (*Ibid.*, p. 88-9). Ademais, também merece registro o posicionamento do rei e da rainha, que ficavam sob o dossel no fundo da sala, e a localização do público, ao redor, nas bancadas.

Além disso, pela primeira vez, é dançado um final que se tornará tradicional no balé de corte: o *grande balé*, do qual participam todos os nobres em trajes que também se tornarão tradicionais (penacho na cabeça, máscaras, em geral, douradas, túnica curta que deixava as pernas nuas). Logo após o grande balé, havia um *baile* do qual toda a corte participava (tantos os nobres *performers* quanto os espectadores) (AU, 1988; BOURCIER, 2001).

A fórmula estética do balé de corte – oriunda da apresentação do *Ballet comique de la reine* - consistia no desenvolvimento de um tema (havia motivos ligados à literatura¹¹ da época, e os romanescos¹², os burlescos¹³, os mitológicos - que inspiraram grande parte dos autores desse tipo de balé – e os políticos) exposto a partir de danças que compõem diversas *entrées*¹⁴, entremeadas por recitativos e cantos (MONTEIRO, 2006).

Em suma, o balé de corte organizava-se a partir de três importantes elementos: (1) a ação dramática (que envolvia o desenvolvimento do mote utilizando poemas e cantos); (2) a dança geométrica, em que os dançarinos faziam evoluções geométricas tais como círculos, losangos, retângulos em uma determinada parte da sala, concebidas para serem vistas do alto,

¹⁰ O *Ballet comique de la reine* foi criado pelo italiano Balthasar de Beaujoyeux, cujo verdadeiro nome era Baldassarino de Belgioso.

¹¹ Vários *Librettos* eram impressos e frequentemente eram distribuídos à audiência e eles continham os *écits* que eram os versos falados e cantados nos balés junto com as explicações (AU, 1988). Vale destacar que “[o] hábito de publicar libretos com texto completo só data de Luís XIII.” (BOURCIER, 2001, p. 75).

¹² O Romanesco é o que tem caráter romântico e de romance.

¹³ O Burlesco é uma categoria estética próxima da sátira e da paródia e que por isso, usa recursos satíricos, tais como termos cômicos, arcaicos e vulgares para caricaturar.

¹⁴ *Entrées* era o nome que se dava a um trecho dançado por um ou mais bailarinos. Define a unidade coreográfica; equivaleria, no teatro, à cena. Nos balés de corte “[d]eterminadas *entrées* podem ser reaproveitadas de um balé para o outro, mas o sentido delas no desenvolvimento de um determinado tema deve ser desconhecido e original. As *entrées* nunca vistas, assim como os figurinos originais, atestam maior capacidade de invenção. A invenção aparece ou pela novidade do material ou pela novidade da combinação.” (MONTEIRO, 2006, p. 37-8).

uma vez que os espectadores eram dispostos em bancadas e; (3) as *entrées* ou *árias* “[...] reservadas a temas específicos ou tradicionais: [como as] *entrées* de fúrias, de demônios, de combatentes, cuja dança era livre, ou improvisada e que recorriam muitas vezes à mímica e à acrobacia.” (BOURCIER, 2001, p. 74).

Após a fixação do balé de corte como um gênero de dança, a partir do *Ballet comique de la reine*, tantos outros balés apareceram¹⁵ em sequência, de acordo com a mesma fórmula estética.

Já vimos como eram organizados os balés de corte. Observemos, doravante, suas funções.

De fato, os balés de corte possuíam algumas funções: (1) uma delas era *sócio-política* de passatempo para o monarca e sua comitiva, justamente por combinarem os assuntos políticos com o desejo de prazer e de diversão; (2) outra função era a de *etiqueta*, que atingiu seu apogeu no reinado de Luís XIV e cujas danças mostravam a hierarquia social e os comportamentos, já que as danças de corte, em geral, eram consideradas um meio de socialização do indivíduo, fazendo parte da educação do cavalheiro; e (3) a função de *ratificar o poder soberano*. Essa função de confirmação do poder real estava estritamente vinculada aos motivos políticos desenvolvidos e dançados nos balés de corte.

Dessas três funções apresentadas, centraremos nossa atenção nas duas últimas (a da etiqueta e a da confirmação do poder real) porque elas são a expressão do poder soberano. A função da etiqueta será explicitada na seção secundária “1.2 O *Rei Sol* e o alvorecer do balé clássico”. A função da confirmação soberana será desenvolvida a seguir, mas para que entendamos essa *lógica* da ratificação do poder soberano nos balés de corte, iremos descrever primeiramente o que seria tal poder segundo Michel Foucault.

1.1.1 Poder de soberania

Antes de abordarmos, especificamente, o poder de soberania, elucidaremos o que vem a ser o poder, de um modo mais amplo, na compreensão do filósofo francês.

Foucault (2001a, p. 1619) afirmou que “[d]e uma maneira geral, os mecanismos de poder¹⁶ não tinham jamais sido estudados na história”, e destacou que “[n]ós estudamos as

¹⁵ Na França, do ano 1589 ao ano 1610, enumeram-se mais de oitocentos balés! (CHRISTOUT, 1975).

peessoas que detinham o poder. Era a história anedótica dos reis, dos generais.” Logo, o filósofo francês se empenhou em estudar o poder sob uma outra perspectiva. Contudo, vale salientar, previamente, que Foucault não escreveu uma teoria do poder, ou seja, uma exposição sistemática sobre este tema. Na verdade, seus estudos foram, como ele mesmo denominou, uma *filosofia analítica do poder*.

Quando Foucault perguntava “o que é o poder?”, ele não estava pondo uma questão sobre a totalidade, sobre a universalidade do poder, pois a sociedade não é um corpo unitário no qual se exerce apenas um único tipo de poder, todavia ela “[...] é um arquipélago de poderes diferentes.” (FOUCAULT, 2001b, p. 1006). Por isso, não se pode falar do poder, mas de poderes que possuem seus contextos geográficos e históricos específicos. Diferentemente das teorias gerais do poder, as quais o concebem como um poder político e econômico no sentido de ser um poder de bens, de riquezas, o filósofo francês entendeu o poder como algo que se exerce e que existe em ato, como uma *relação de forças*. Através de suas análises a esse respeito, Foucault estava buscando determinar quais são os mecanismos, os efeitos e as relações de poder presentes na sociedade.

O filósofo francês desenvolveu uma concepção do poder segundo a qual o poder encontra-se disseminado por todas as partes do mundo social, numa trama complexa e heterogênea de conexões, em que as resistências ao poder também tomam parte e presentificam-se¹⁷ (BRANCO, 2001). Esse caráter relacional do poder implica que as próprias lutas contra seu exercício não possam ser feitas do exterior, de outro lugar, já que nada está isento de poder. Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede do poder. Logo, compreendemos que não existe poder sem resistência, e vice-versa. Assim sendo, as resistências são tão múltiplas quanto as relações de poder. Não há propriamente o lugar de resistência, mas pontos móveis e transitórios que também se distribuem por toda a estrutura social. Assim,

[n]ão há relações de poder que sejam completamente triunfantes e cuja dominação seja incontornável. [...] As relações de poder suscitam [...] a cada

¹⁶ É importante destacar que Foucault critica a tradição do humanismo por ela estabelecer uma separação entre saber e poder. Na visão desse filósofo, o humanismo engana-se ao pensar que aqueles que se mantêm longe do poder é que podem atingir a verdade e o saber. Foucault, por sua vez, defende que o saber e o poder estão integrados, que existe uma perpétua articulação entre eles e que esta acontece de maneira recíproca: “[n]ão é possível que o poder se exerça sem saber, não é possível que o saber não se engendre de poder.” (FOUCAULT, 2001a, p. 1620).

¹⁷ A questão da resistência se faz presente nas pesquisas de Foucault no final da década de 70 e início da de 80. Ele passa a estudar o papel das resistências em algumas de suas dimensões como na trama complexa das relações de poder na atualidade, seus antecedentes históricos e suas perspectivas de êxito.

instante [...] a possibilidade a uma resistência, e é porque há possibilidade de resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais força, tanto mais astúcia quanto maior for a resistência. De modo que é mais a luta perpétua e multiforme que procuro fazer aparecer do que a dominação morna e estática de um aparelho uniformizante. Em toda parte se está em luta – há, a cada instante, a revolta da criança que põe seu dedo no nariz à mesa, para aborrecer seus pais [...] (FOUCAULT, 2003, p. 232).

No início dos anos 70, Foucault efetivou estudos sobre o poder na perspectiva de analisar como ele produz discursos de verdade, como se pode constatar na seguinte passagem:

[o] que eu tentei percorrer, desde 1970-1971, era o “como” do poder. Estudar o “como do poder”, isto é, tentar apreender seus mecanismos entre dois pontos de referência ou dois limites: de um lado, as regras de direito que delimitam formalmente o poder, de outro lado, a outra extremidade, o outro limite, seriam os efeitos de verdade que esse poder produz, que esse poder conduz e que, por sua vez, reconduzem esse poder. Portanto, triângulo: poder, direito, verdade. Digamos, esquematicamente, isto: existe uma questão tradicional que é aquela, acho eu, da filosofia política e que se poderia formular assim: como o discurso da verdade ou, pura e simplesmente, como a filosofia, entendida como o discurso por excelência da verdade, podem fixar os limites de direito do poder? Essa é a questão tradicional. Ora, a que eu queria formular é uma questão abaixo desta, uma questão muito factual em comparação a essa questão tradicional, nobre e filosófica. Meu problema seria de certo modo este: quais são as regras de direito de que lançam mão as relações de poder para produzir discursos de verdade? Ou ainda: qual é esse tipo de poder capaz de produzir discursos de verdade que são, numa sociedade como a nossa, dotados de efeitos tão potentes? (FOUCAULT, 1997, p. 28).

Alguns anos após a publicação de *História da loucura na Idade Clássica*, Foucault afirmou que o cerne dos seus estudos sobre a loucura referir-se-ia, sobretudo ao *que é o poder*, que, para ele, era algo muito mais complexo que apenas proibição e repressão. A primeira característica do poder, para Foucault, é o fato de ele não existir de um modo unitário e global, mas unicamente como forma díspare, heterogênea e em constante transformação. O poder não é um objeto natural nem uma coisa que alguns indivíduos na sociedade possuem e outros, não. O filósofo francês mencionou que, quando se afirma que tal classe, como a burguesa, possui o poder, essa afirmação tem seu valor, mas não pode servir a uma análise histórica.

Foucault enumerou algumas razões que justificaram o seu pensamento sobre a não posse do poder: (1) o poder não está localizado em nenhum ponto específico da sociedade; ele localiza-se em toda superfície do campo social e é coextensivo a este. Não há

um único foco de onde sairiam, de onde emanariam todas as relações de poder; há, por conseguinte, um emaranhamento de relações de poder. Rigorosamente falando, o poder não existe como uma coisa a ser possuída, mas existe como práticas ou relações. Isso significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona, que passa, que se dinamiza; (2) o poder consegue ou não ser exercido porque se trata de uma relação muito mais belicosa - como uma forma de afrontamentos estratégicos instantâneos continuamente renovada e que contém jogos e riscos - que uma relação de apropriação; (3) o poder não pertence a uma estrutura binária, monótona e monolítica em que há de um lado os dominados e do outro os dominantes. Ele não está jamais inteiramente de um lado, porque ele não é controlado de certo ponto de vista e por certo número de pessoas que, por sua vez, o possuiriam e o aplicariam brutalmente àqueles que não o têm (FOUCAULT, 2001b; *Id.*, 2013; MACHADO, 2006b).

Vale insistir que, para Foucault (1997; *Id.*, 2006b; *Id.* 2008b), o poder não é um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras. Deve-se ter sempre presente que o poder não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem e lhe são submetidos. Esse poder se exerce mais que se possui.

O poder efetua-se em rede e deve ser analisado como algo que circula e funciona em cadeia. Ele nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. Nessa ótica, o poder é tido como uma estratégia e não como uma propriedade; assim sendo, seus efeitos de dominação são considerados mais como disposições, manobras, táticas, técnicas e funcionamentos do que uma apropriação. Nas malhas do poder, os indivíduos não só circulam como também estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação. Eles nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, pois eles são seus intermediários, são sempre centros de transmissão.

Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, porém passa e transita por eles. O indivíduo não é concebido como uma espécie de núcleo elementar, átomo primitivo, matéria múltipla e inerte que o poder golpearia e sobre o qual se aplicaria, submetendo os indivíduos ou estraçalhando-os. Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos do poder. Em suma, o indivíduo é um efeito do poder e, simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder, então, transita pelo indivíduo que ele constituiu. Nesse sentido, o filósofo pontua:

[i]sto é sem dúvida o que há de diabólico nesta ideia como em todas as aplicações às quais ela deu lugar. Não existe nela um poder que seria dado totalmente a alguém e que esse alguém exerceria isoladamente, totalmente sobre os outros; é uma máquina em que todo o mundo está aprisionado, tanto os que exercem o poder como aqueles sobre os quais o poder se exerce. Isso me parece ser o característico das sociedades que se instauram no século XIX. O poder não é mais substancialmente identificado com um indivíduo que o possuiria ou que o exerceria em virtude de seu nascimento; ele se converte em uma maquinaria da qual ninguém é titular. Sem dúvida, nesta máquina ninguém ocupa o mesmo lugar, sem dúvida certos lugares são preponderantes e permitem produzir efeitos de supremacia. Desta forma, estes lugares podem assegurar uma dominação de classe na mesma medida em que dissociam o poder da potência individual (FOUCAULT, 2001b, p. 199).

Foucault (2006b; *Id.* 2008b) afirma que não é a dominação global que se pluraliza e repercute até embaixo, até elementos moleculares da sociedade. Ao analisar o poder dessa forma, o filósofo francês buscou entender a maneira como os fenômenos, as técnicas e os procedimentos de poder atuam nos níveis mais baixos; como esses procedimentos deslocam-se, expandem-se, modificam-se; como, sobretudo, são investidos e anexados por fenômenos mais globais; como poderes mais gerais ou lucros econômicos podem inserir-se no jogo dessas tecnologias de poder que são, ao mesmo tempo, relativamente autônomas e infinitesimais. Trata-se, portanto, como Foucault nomeia, de uma microfísica do poder, a qual recebe esse nome justamente por serem relações que se aprofundam dentro da sociedade, que se articulam em uma série complexa de engrenagens e que contêm inúmeros pontos de luta e focos de instabilidade, comportando, cada um desses pontos, seus riscos de conflito.

A segunda característica do poder pensada por Foucault é oriunda de suas pesquisas sobre o nascimento das instituições carcerárias e da constituição do dispositivo de sexualidade¹⁸ das quais concluiu não haver sinonímia entre o Estado e o poder. Essa ideia desenvolveu-se quando o filósofo francês compreendeu que o poder não é centralizado e, por isso, o Estado não é o ponto de partida necessário, o foco absoluto que estaria na origem de todo tipo de poder social e do qual também se devia partir para explicar a constituição dos saberes nas sociedades capitalistas.

Por conseguinte, o poder não pode ser descrito como uma coisa que estivesse localizada dentro dos aparelhos de Estado. Isso quer dizer que existem poderes periféricos e

¹⁸ Numa entrevista no ano de 1977, sob o título, “Les rapports de pouvoir passent à l’intérieur des corps”, Foucault (2001b) relatou que, nas obras *A ordem do discurso* e *História da loucura na Idade Clássica*, ele utilizou uma concepção mais tradicional e negativa do poder, vinculada ao mecanismo jurídico. Contudo, a partir dos anos 1971-1972, a propósito das análises sobre a prisão, ele se convenceu de que o poder não estava relacionado tanto em termos de direito, mas em termos de tecnologia, de táticas e de estratégias.

moleculares que não foram exclusivamente criados pelo Estado nem foram absorvidos por ele. Os poderes se exercem em níveis variados e em pontos diferentes da rede social, e o complexo dos micropoderes existe, integrado ou não ao Estado. Mudanças, ou até mesmo, o controle ou a destruição que ocorrem no âmbito do aparelho do Estado não influenciam necessariamente transformações no poder periférico nem o fazem desaparecer. Isso ocorre porque há, nesses poderes periféricos, certa autonomia e independência. Foi, muitas vezes, fora do poder do Estado que se instituíram as relações de poder (FOUCAULT, 2013; MACHADO, 2006b). Desse modo,

[a]s relações de poder existem entre um homem e uma mulher, entre aquele que sabe e aquele que não sabe, entre os pais e as crianças, na família. Na sociedade há milhares de relações de poder, e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, microlutas, de algum modo. Se é verdade que essas pequenas relações de poder são com frequência comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classe, [...] em sentido inverso, uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem bem funcionar se há, na base, essas pequenas relações de poder. [...] A estrutura de Estado, no que ela tem de geral, de abstrato, mesmo de violento, não chegaria a manter assim, contínua e cautelosamente, todos os indivíduos se ela não se enraizasse, não utilizasse, como uma espécie de grande estratégia, todas as pequenas táticas locais e individuais que encerram cada um entre nós. (FOUCAULT, 2003, p. 232).

Ao dizer que o poder não está localizado única e exclusivamente no Estado, Foucault (2001b, p. 36) não teve

[...] a intenção de diminuir a importância e a eficácia do poder do Estado. [...] [Ele acreditava] que insistir bastante em seu papel, e em seu papel exclusivo, corre-se o risco de perder todos os mecanismos e efeitos de poder que não passam diretamente pelo aparelho de Estado, que frequentemente o suportam bem melhor, o reconduzem, dão-no sua eficácia máxima.

Uma terceira característica do poder revela-se se o entendermos como algo positivo e produtivo. Foucault (2001b) chegou a essa percepção partindo de uma concepção contrária a essa: a do senso comum, que percebe o poder como sendo algo violento, repressivo, coercitivo, proibido e necessariamente vinculado ao direito e à lei. E essa perspectiva de conceber o poder voltada, essencialmente, para a noção de repressão e ligada às questões jurídicas ainda estava bem presente entre os períodos de 1970 a 1975. Foucault acreditava que essa compreensão do poder foi formulada no fim do século XIX pela etnologia, que tentou

detectar os sistemas de poder sob essa fórmula dicotômica do “tu deves”/“tu não deves”, ou seja, de tudo aquilo que marca o limite entre o que é permitido e o que é proibido nas sociedades, de um modo geral.

Mas, seguindo as mudanças operadas em 1968, Foucault mostrou a necessidade de abordar essa concepção sobre o poder de modo contrário à formulação do senso comum. Ele afirma que não se aplica inteiramente o poder quando se procura caracterizá-lo por sua função repressiva. Existe um lado positivo do poder que produz, e o objetivo desse poder de produção é econômico e político, visto tornar os homens força de trabalho, dando-lhes uma utilidade econômica máxima e uma diminuição de sua capacidade de revolta, por neutralizar os efeitos de contra-poder, isto é, tornar os homens dóceis politicamente (FOUCAULT, 2001a; MACHADO, 2006b).

Após tratarmos do poder de um modo mais geral, de acordo com as análises realizadas pelo filósofo francês, vemos que ele distinguiu dois tipos diferentes de poder: o poder de soberania e o poder disciplinar¹⁹. A seguir, descreveremos sumariamente o que seria o poder de soberania na visão de Foucault.

O poder de soberania possui algumas características, dentre elas, vincular soberano e súdito. Isso indica que se trata de um poder de obediência. Segundo Foucault, para que houvesse relação de soberania era preciso que existisse um direito divino, uma conquista, uma vitória, um ato de submissão, um juramento de fidelidade e um ato firmado entre o soberano que concedia privilégios, ajuda e proteção, e alguém, que, em compensação, retribuísse esses favores com empenho e trabalho. Outra característica desse tipo de poder é a fragilidade da relação de soberania, que tende à ruptura. Consequentemente, uma maneira de manter a relação *funcionando* é a existência do que Foucault denominou “reatualização”, correspondente a rituais e cerimônias, tais como gestos, hábitos, obrigações de cumprimento, sinais de respeito, brasões etc. De acordo com isso, o filósofo francês aludiu que

[a] corte tem essencialmente como função constituir, organizar um lugar de manifestação cotidiana e permanente do poder monárquico em seu esplendor. No fundo, a corte é essa espécie de operação ritual permanente, recomeçada dia após dia, que requalifica um indivíduo, um homem particular, como sendo o rei, como sendo o monarca, como sendo o soberano. A corte, em seu ritual monótono, é a operação incessantemente renovada pela qual um homem que se levanta, que passeia, que come, que tem seus amores e suas paixões, é ao mesmo tempo, através disso, a partir disso e sem que nada disso seja de algum modo eliminado, um soberano. Tornar seu amor soberano, tornar sua alimentação soberana, tornar

¹⁹ O poder disciplinar será descrito no Capítulo II.

soberanos seu despertar e seu deitar: é nisso que consiste a operação específica do ritual e do cerimonial da corte. (FOUCAULT, 1997, p. 209-10).

Poderíamos destacar como mais uma característica do poder de soberania o fato de ele não ser uma relação isotópica, ou seja, ele não constitui um quadro hierárquico unitário. Na verdade, o poder de soberania possui relações heterogêneas umas em relação às outras, como a relação do senhor e do escravo, que difere da do senhor feudal com o suserano, que, por sua vez, já difere da do padre com relação ao leigo, e que difere ainda das relações familiares. À vista disso, todas essas relações não podem ser integradas no interior de um sistema verdadeiramente único (*Id.*, 2006b).

Foucault assegurou ser bastante frequente a questão do poder, de um modo abrangente, ser tomada de acordo com o modelo prescrito pelos pensamentos jurídico-filosóficos dos séculos XVI e XVII, que reduziam o problema do poder ao problema da soberania ao se perguntar: “[...] que é o soberano? Como o soberano pode se constituir? O que liga os indivíduos ao soberano?” (*Id.*, 2001b, p. 231). No entanto, o filósofo francês quis mostrar outra direção em referência a esse poder soberano: que a soberania política insere-se no nível mais elementar do corpo social, indo “[...] de súdito a súdito [...], [estabelecendo-se] entre os membros de uma mesma família, nas relações de vizinhança, de interesses, de profissão, de rivalidade, de ódio e de amor, [...]” (*Id.*, 2003, p. 215). Ou seja,

[e]ntre cada ponto de um corpo social, [...] passam as relações de poder que não são a projeção pura e simples do grande poder soberano sobre os indivíduos; elas são muito mais o solo móvel e concreto sobre o qual ele vem se ancorar, as condições de possibilidade para que ele pudesse funcionar. (*Id.*, 2001b, p. 232).

O poder de soberania corresponde a *um poder político sem limites na relação cotidiana* e, por isso mesmo, é bastante temível, pois cada um pode tornar-se para o outro um monarca terrível e cruel. Corroborando essa tese de Foucault, Norbert Elias (2001) asseverou que todos os indivíduos, sejam eles pertencentes à classe dos súditos ou à da corte, estão submetidos - se usarmos a terminologia foucaultiana – às relações de poder. Dessa maneira,

[...] o potencial de ação dos súditos, determinado por sua interdependência, é dirigido em boa parte uns contra os outros [...]. Isso vale em sentido mais amplo [...] para todo o território dominado. Tem validade diretamente, em sentido mais restrito, no que diz respeito à corte como espaço de atuação

primordial e campo de dominação do rei. Neste caso, não só todos concorrem entre si individualmente por chances de prestígio, como os diversos grupos também lutam uns contra os outros; os príncipes e as princesas de sangue com os bastardos legitimados do rei, contra os quais os “grandes”, os duques e pares também entram em disputa. [...]

Entretanto, todos esses grupos, e ainda outros, estão divididos internamente. Indivíduos de diferentes grupos e patamares associam-se entre si. Determinados duques, ministros e príncipes se aliam, algumas vezes sustentados por suas mulheres, contra outros. (ELIAS, 2001, p. 134).

Isso indica que, por exemplo, na corte, os nobres estavam mergulhados numa rede interdependente onde cada indivíduo “[...] controlava automaticamente os outros.” (*Ibid.*, p. 145). E qualquer *passo fora da linha* que pudesse prejudicar outrem seria vigiado e receberia as devidas regulações, punições e o necessário controle.

Depois dessa breve exposição e descrição do poder de soberania, segundo a concepção de Foucault, apresentaremos, a seguir, a efetivação desse tipo de poder nos balés de corte.

O poder de soberania aparece nos balés de corte em algumas ocasiões: (1) no momento da escolha dos *temas*, que independentemente de serem motivos mitológicos, políticos, romanescos ou burlescos, sempre procuravam destacar a pessoa do rei. Por exemplo, quando a temática referia-se ao Cosmo, percebia-se que havia uma posição hierárquica bem definida dos corpos celestes, como a Terra, o Sol e a Lua, pois a

[...] representação e disposição dos corpos celestes traduziam [...] as relações de poder dentro da corte, regulando hierarquicamente as posições dos nobres que participavam dos bailes. A dança, assim constituída, era a maneira mais apropriada da nobreza se exhibir socialmente, conservando todo o aparato hierárquico da corte [...] (GADELHA, 2006, p. 28).

Se o mote era político, a exemplo do que se verificou um dos balés de corte exibido no reinado da rainha Catarina de Médicis²⁰ (1519-1589), que teve como finalidade apresentar aos senhores espanhóis o reino da França que foi representado por grupos de moças cuja dança descrevia as dezesseis províncias daquele referido reino (BOURCIER, 2001).

Outro balé com a mesma temática, *La défense du paradis* (A defesa do paraíso), dançado no dia 20 de agosto de 1572, fez referência ao casamento de Henrique de Navarra e Margarida de Valois na sala Bourbon do Louvre, que, por sua vez, se tornou, por muito

²⁰ Com o objetivo social e político de manter a corte distraída durante boa parte do tempo, a rainha Catarina de Médicis importou da Itália artistas e cortesãos especializados na preparação de luxuosos espetáculos. Esses espetáculos, que não passavam de um elegante passatempo para o monarca e sua corte, eram uma combinação de dança, canto e texto falados. Vale salientar que os custos com os cenários e as roupas luxuosas dos espetáculos eram provenientes do dinheiro recolhido dos impostos que o povo pagava (FARO, 1998).

tempo, o local de representação dos grandes balés. Esse balé fez “[...] alusão ao casamento que deveria trazer a paz entre católicos e protestantes [...]” (BOURCIER, 2001, p. 83). Tratou-se de um balé de propaganda, que expôs alegoricamente o estado da França: “[...] os protestantes vencidos serão liberados pela clemência do rei, e a paz será garantida. Propaganda ilusória: três dias depois, seria noite de São Bartolomeu²¹.” (*Ibid.*, p. 84).

(2) Os *cenários* também mostram seu vínculo com o poder de soberania. O balé já citado, *La défense du paradis*, que fez menção ao casamento de Henrique de Navarra e Margarida de Valois trouxe, por exemplo, o rei Carlos IX num carro alegórico em forma de cavalo marinho dourado em que o rei apareceu “[...] vestido de Netuno, rodeado de príncipes e senhores que dançavam.” (*Ibid.*, p. 82). No balé *Arième*, de 1596, dançado em homenagem ao governador da *Bretagne*, o duque de Mercoeur,

[o]s cenários foram pintados sobre as superfícies de pentágonos; sua manobra, operada por um maquinista debaixo deles, permitia mudanças visíveis pelos espectadores. [...] Além disso, a maquinaria comportava um globo que descia dos arcos, onde estava Júpiter [cujo papel era provavelmente desempenhado pelo rei], em meio a trovões e raios. (*Ibid.*, p. 93).

O *Ballet de Minerve* (O balé de Minerva), composto em 1615 pelo poeta de corte Étienne Durand, apresentou um cenário que corroborou com um tema de propaganda do reinado de Maria de Médicis, mãe de Luís XIII. A rainha enfrentava problemas internos que ameaçavam seu reinado e decidiu “[...] fortalecer sua autoridade destruindo as alianças desejadas pelo rei falecido e tentando se aproximar da Espanha.” (*Ibid.*, p. 94). Essa aproximação com a Espanha se deu através de um duplo casamento entre sua filha Elizabeth, que se uniu a Filipe IV da Espanha, e Luís XIII, que ficou noivo de Ana d’Áustria. O *ballet de Minerve* realizou-se antes da partida de Elisabeth e contou com uma entrada da alegoria dos Vapores noturnos. A terra, os rochedos, as ondas, os dançarinos, os pastores e os tritões anunciaram a vinda triunfal de Minerva - que representava a rainha Maria de Médicis - num “[...] carro levado por Amores, seguida de amazonas, coroada pelo Renome e pela Vitória.” (*Ibid.*, p. 95).

²¹ A guerra entre católicos e protestantes durou muito anos na França. Em 1570 foi selado um acordo de paz, conhecido como Tratado de Paz de Saint-Germain, entre ambas as partes. Contudo, em 1572, poucos dias após o casamento entre Henrique de Navarra e Margarida de Valois (princesa da França e filha da rainha Catarina de Médicis) houve o que ficou conhecido na história como o massacre da noite de São Bartolomeu, que se deu na madrugada entre os dias 23 e 24 de agosto daquele ano, em que dezenas de milhares de protestantes foram massacrados por católicos, devido a guerras religiosas.

(3) Outra aparição do poder soberano nos balés de corte se fez com relação aos *personagens*. O rei ou a rainha sempre desempenhava um papel de destaque e, dentro da história contada pelo balé de corte, eles sempre eram os vencedores temidos e admirados por todos. No primeiro balé de corte, surgido em 1564, por exemplo, o rei foi representado por Júpiter, que coordenava o mundo, garantindo-lhe harmonia e paz. Outro exemplo foi o personagem desempenhado pelo rei Luís XIV, em 1653, na parte derradeira da apresentação do *Ballet de la nuit*²² - sobre o triunfo final – em que apareceu pela primeira vez no papel de Sol, do qual foi titular em todos os balés seguintes. Ao representar o Rei Sol, Luís XIV se tornou a personificação do brilho e do esplendor do poder soberano (BOURCIER, 2001). Em suma, os

[...] personagens mais importantes eram representados de acordo com a ordem e subordinação dos poderes constituídos na corte. Assim, os bailes eram formatados a partir de um princípio hierárquico: aquele que tem maior poder é aquele que tem alma mais nobre, portanto é a ele que será dado ocupar o papel principal nas danças palacianas. (GADELHA, 2006, p. 28).

Assim, ao dançar nos balés e nos bailes, o rei fazia lembrar aos demais, seu poder de dominação e de controle da cena social, econômica e política. De tal forma que “[...] nos balés em que o rei dança, os outros dançarinos se ordenam ao redor dele, significando que ninguém pode dançar, pensar e agir independentemente da autoridade real” (FAURE, 2001, p. 36). Não é à toa que, na composição dos balés de corte, havia uma relação entre os papéis sociais do soberano, dos homens e mulheres da corte, e dos súditos, na vida real e na representação cênica. Essa função de propaganda e de ratificação do poder de soberania desempenhada por esses tipos de balés esteve muito presente até o reinado de Luís XIII²³.

Essa associação mútua e intrínseca entre a vida social e política da corte e o balé confirma, ainda mais, que os estudos sobre o poder realizados por Foucault referem-se a toda essa série de poderes cada vez mais tênues, microscópicos, que penetram profundamente os comportamentos cotidianos e os corpos dos indivíduos. Um ponto importante a ser destacado é a conexão entre o poder de soberania e os corpos dos indivíduos.

²² Michaut (1945) afirmou que o *Ballet de la nuit* tinha, como tema principal, a adulação do rei.

²³ Luís XIII (1601-1643) apreciava muito os balés, não somente participava deles como ator (ele tinha gosto pelos papéis de personagens grotescos malvestidos e pelos de mulher), mas, também, como autor, uma vez que compôs uma *suíte* em dezesseis *entrées*, denominado o *Ballet de la Merlaison* (BOURCIER, 2001).

[...] Foucault nos conta que até o século XVIII o corpo dos indivíduos era essencialmente a superfície da inscrição dos suplícios e das penas, pois o corpo era a “única riqueza acessível” que legitimava o poder absoluto do soberano. Nas monarquias do fim da Idade Média, quando um indivíduo transgredia uma lei, ele atingia e transgredia a própria vontade do soberano: a lei era expressão de sua vontade. As cerimônias dos suplícios eram [...] um ritual político tão importante quanto o coroamento do rei. [...] [O]s gritos de dor e os pedidos de clemência e perdão do criminoso deviam exprimir o poder do soberano. A cerimônia do suplício tinha o corpo do condenado como suporte. Há, aqui, uma polaridade que nos dá um “corpo duplo”: o corpo do rei e o corpo do condenado. Este corpo não deve ser interpretado como metáfora, mas, sim, como uma realidade política; a presença do corpo é fundamental para o funcionamento das monarquias. (CARDIM, 2009, p. 128-30).

Logo, havia uma relação estreita entre o poder de soberania, o corpo e a punição que, nessa época, era o suplício.

Étienne Durant foi o autor do balé de corte *Jerusalém délivrée*, escolhido por Luís XIII para anunciar sua vontade de intervir na corte e assumir efetivamente o poder, o que será feito no ano de 1617²⁴, ou seja, três meses depois do assassinato - tramado pelo próprio Luís XIII – do marechal Concini (BOURCIER, 2001).

O assunto desse balé exaltou, portanto, a libertação de Luís XIII da regência de sua mãe, Maria de Médicis, e marcou a grandeza, a glória e a soberania do rei: o personagem do demônio do fogo, que era o rei Luís XIII, tinha o poder de “ [...] purgar seus súditos de qualquer desobediência’. Na cena final, o rei estabelece, pela primeira vez, prefiguração do que será gradualmente elaborado e completado por Luís XIV, uma etiqueta de distanciamento” (*Ibid.*, p. 97).

Porém, um acontecimento que ocorreu “por trás dos bastidores” – se assim podemos dizer - do citado balé, reporta-nos à questão do suplício: Étienne Durant, por ter escrito panfletos contra Luynes – amigo próximo do rei Luís XIII – foi condenado, passou pelo suplício da roda e foi queimado em Grève (*Ibid.*).

Após o exemplo anteriormente aludido sobre o suplício de Étienne Durant e lembrando o vínculo entre o poder soberano e o corpo, a seguir serão apresentadas algumas considerações sobre o corpo supliciado, segundo as reflexões de Foucault.

²⁴ Luís XIII permanece afastado dos negócios e passa seu tempo a caçar com um membro da corte muito próximo a ele chamado Luynes. Enquanto isso, o governo de Maria de Médicis está desacreditado e o verdadeiro poder está sob a regência do marechal d’Ancre Concini que é assassinado três meses antes de Luís XIII assumir definitivamente o poder (BOURCIER, 2001).

1.1.2 O espetáculo do corpo supliciado

De início poderíamos pensar que o suplício é a exasperação da crueldade e da selvageria do poder do monarca, personificado na pessoa do carrasco. Todavia, Foucault fez uma interessante interpretação desse acontecimento, que, embora nos possa parecer estranho, é uma técnica. Se se trata de uma técnica não pode corresponder a uma punição corporal qualquer, nem a extremos de uma raiva sem lei, nem a caprichos do rei, nem ao exagero “[...] de uma justiça que, esquecendo seus princípios, perdesse todo o controle.” O suplício é “[...] um ritual organizado para a marcação das vítimas e a manifestação do poder que pune [...]” (FOUCAULT, 2008b, p. 32). Até o século XVIII ele desempenhava muito mais o papel de uma cerimônia política do que o de uma reparação moral. Por essa razão, o filósofo francês observou:

[u]ma pena para ser um suplício [...] deve [...] produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar [...]. O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas. Há um código jurídico da dor; a pena, quando é supliciante, não se abate sobre o corpo ao acaso ou em bloco; ela é calculada de acordo com regras detalhadas: número de golpes de açoite, localização do ferrete em brasa, tempo de agonia na fogueira ou na roda (o tribunal decide se é o caso de estrangular o paciente imediatamente, em vez de deixá-lo morrer, e ao fim de quanto tempo esse gesto de piedade deve intervir), tipo de mutilação a impor (mão decepada, lábios ou línguas furados). [...] Em relação à vítima, [...] o suplício [...] traça em torno, ou melhor, sobre o próprio corpo do condenado sinais que não devem se apagar; a memória dos homens, em todo caso, guardará a lembrança da exposição, da roda, da tortura ou do sofrimento devidamente constatados. [...] Nos “excessos” dos suplícios, se investe toda a economia do poder. (*Ibid.*, p. 31-2).

O objetivo principal do suplício, portanto, não consistia na morte²⁵, propriamente dita, mas numa morte-suplício, que seria a arte de reter a vida no sofrimento, de retardar a morte ao máximo, numa *requintada agonia*²⁶.

²⁵ Mesmo que o objetivo primordial do suplício não fosse a morte, Foucault esclarece, nas obras *Em defesa da sociedade* e *História da sexualidade: a vontade de saber (volume I)*, que havia, no poder de soberania, o que o filósofo francês chamou de o direito da vida e da morte, ou, mais precisamente, o direito de fazer morrer ou de deixar viver. O rei poderia exercer um poder direto ou indireto sobre a vida dos súditos. O poder indireto era exercido quando, por exemplo, o rei se sentia ameaçado por inimigos exteriores que queriam contestar seus direitos reais e, então, ele poderia legitimar uma guerra e ordenar aos sujeitos fazer parte da defesa do Estado. Já

Já notamos que, sob a ótica de Foucault, o suplício é uma técnica. Mas qual seria, de fato, sua função? Nessa época o delito “[...] era considerado como um desafio à soberania do monarca, [pois] ele perturbava a ordem de seu poder sobre os indivíduos e sobre as coisas.” (FOUCAULT, 2001a, p. 1594). Por conseguinte, a função do suplício é jurídico-política e sua finalidade é reconstituir a soberania lesada por um instante, ou seja, é:

[...] fazer funcionar, até um extremo, a dissimetria entre o súdito que ousou violar a lei e o soberano todo-poderoso que faz valer sua força [...]. E esta superioridade não é simplesmente a do direito, mas a da força física do soberano que se abate sobre o corpo de seu adversário e o domina: atacando a lei, o infrator lesa o corpo de seu adversário e o domina: atacando a lei, o infrator lesa a própria pessoa do príncipe: ela – ou pelo menos aqueles a quem ele delegou sua força – se apodera do corpo do condenado para mostrá-lo marcado, vencido, quebrado. [...]. O suplício não restabelecia a justiça; reativava o poder (*Id.*, 2008b, p. 42-3).

O caráter espetacular do suplício era um ato público e, assim, fazia com que o povo participasse desse reconhecimento do poder excessivo do monarca.

Contudo, não podemos esquecer, como o próprio Foucault mencionou em suas análises sobre o poder, que, em todas as relações de poder, existem resistências. E, como há relações de poder entre o soberano e seus súditos, logo, esse jogo de tensões de poder está sujeito às resistências. É por isso que as cerimônias de suplício se tornaram um ritual ambíguo em que “o feitiço virou contra o feiticeiro”!

Essa ambiguidade reside no fato de que os suplícios “[...] que só deveriam mostrar o poder aterrorizante do príncipe” (*Ibid.*, p. 50), com o intuito de amedrontar a população, era concomitantemente um espetáculo de horrores, *meio carnavalesco*.

Todo esse *teatro apavorante* invertia o poder soberano em um papel ridículo; e os criminosos eram transformados em heróis. Por conseguinte, muitas execuções consideradas injustas eram impedidas; alguns condenados eram arrancados das mãos dos carrascos que, por sua vez, eram perseguidos pela população, injúrias eram proferidas contra os juízes, focos de ilegalismos se espalhavam pela cidade nos dias de execução, o trabalho era interrompido, as

o poder direto era exercido quando um súdito ia de encontro ao poder real que, neste caso, significava ir contra o próprio rei. A título de castigo, o rei poderia matá-lo (FOUCAULT, 1976). Em suma, “[...] o súdito não é, de pleno direito, nem vivo nem morto. Ele é, do ponto de vista da vida e da morte, neutro, e é simplesmente por causa do soberano que o súdito tem direito de estar vivo ou tem direito, eventualmente, de estar morto. Em todo caso, a vida e a morte dos súditos só se tornam direitos pelo efeito da vontade soberana.” (*Id.*, 1997, p. 286).

²⁶ Foucault (2001a) indica que a invenção da guilhotina foi um momento de mudança qualitativa no castigo, por ser uma máquina que transforma a agonia do sofrimento do suplício em grau praticamente zero de sofrimento, uma vez que não há o retardo da morte, ao contrário, a morte é rápida.

tabernas ficavam cheias, havia brigas entre os súditos, os ladrões aproveitavam a oportunidade da curiosidade do povo em torno do cadafalso para roubar e tudo isso fazia “[...] parte das práticas populares que contraria[va]m, perturba[va]m e desorganiza[va]m muitas vezes o ritual dos suplícios.” (FOUCAULT, 2008b, p. 50).

O *espetáculo* do suplício, conseqüentemente, passou a ter uma função invertida e negativa, já que fazia do carrasco um criminoso; dos juízes, assassinos; do supliciado, um objeto de piedade e de admiração. Com essa função ambígua, invertida e negativa, os suplícios, cada vez mais,

[...] se tornavam um perigo político [pois] em nenhuma outra ocasião do que nesses rituais, organizados para mostrar o crime abominável e o poder invencível, o povo se sentia mais próximo dos que sofriam a pena; [isso porque] em nenhuma outra ocasião ele [o povo] se sentia mais ameaçado [...] por uma violência legal sem proporção nem medida. (*Ibid.*, p. 52).

No fim das contas, as execuções simplesmente não assustavam mais o povo. Elas se tornaram um evento banal que ia perdendo sua função jurídico-política de reafirmar o poder lesado do soberano.

A seguir, vejamos outro espetáculo: o do balé clássico na corte de Luís XIV.

1.2 O REI SOL E O ALVORECER DO BALÉ CLÁSSICO²⁷

Com o advento de Luís XIV, o balé de corte ganhou uma outra conformação: transformou-se de afirmação do princípio monárquico em cerimônia de espetáculo cujo cerne era a adulação da pessoa do rei (AU, 1988; BOURCIER, 2001). Isso não significa afirmar que não havia mais, nas apresentações, os motivos políticos; porém, o mote de maior interesse eram as solenidades ostentosas e suntuosas²⁸.

²⁷ Apesar de ser bastante usado até os dias de hoje, em escolas e academias de dança, segundo Bourcier, o termo “balé clássico” não faz referência ao balé atual, uma vez que – como veremos nesta seção – esse tipo de dança surgiu na França, em tempos de Luís XIV. Até chegarmos à atualidade, houve muitas mudanças, particularidades e diferenças no modo de conceber o balé. A dança que compreendemos hoje como sendo balé clássico é, na verdade, o balé acadêmico surgido na Rússia com a ida do dançarino e coreógrafo francês, Marius Petipa, a São Petersburgo. Uma descrição do balé acadêmico será realizada no capítulo II, na seção secundária 2.3 “‘Hércules transformado em andorinha’: o balé acadêmico”.

²⁸ Au (1988) mencionou que, durante o reinado de Luís XIV, cujo próprio nascimento foi celebrado pelo *Ballet de la Félicité*, em 1639, o balé de corte francês atingiu seu auge e sua decadência.

Luís XIV (1638-1715), após a morte de seu pai, o rei Luís XIII, em 1643, não pôde assumir o governo, uma vez que era muito jovem. Logo, a regente Ana d'Áustria (mãe de Luís XIV e viúva de Luís XIII) nomeou o italiano Mazarino como Primeiro Ministro, e este assumiu o poder até sua morte, quando o jovem Luís XIV pôde assumi-lo pessoalmente. Nesse ínterim, não foram compostos balés de corte notáveis, tanto por causa de perturbações que agitavam a nobreza, quanto em virtude da imposição da ópera italiana nas festas da realeza (BOURCIER, 2001).

Como consequência, houve uma fusão entre a ópera e o balé. Na verdade, o que aconteceu, efetivamente, foi que a ópera ficou *recheada* de balés, isto é, os balés eram apenas encaixados dentro das óperas sem necessariamente terem ligação com o enredo e o tema delas. Essa fusão perdurou por mais de um século, até que Noverre²⁹ desse autonomia à dança (*Ibid.*).

Contudo essa “[...] *calmaria*³⁰ em que se encontrava o balé de corte é quebrada [...]” (GADELHA, 2006, p. 34) quando, em 1651, no *Ballet de Cassandre*, o jovem rei Luís XIV debuta, aos treze anos, como dançarino e o balé de corte retoma seu vigor.

Vale destacar que a sociedade de corte, principalmente na época de Luís XIV, era:

[...] aprisionada num modo de vida rígido, submetido a regras minuciosas de horários, de precedência. Sua única função [era] dar uma representação de si mesma. A etiqueta é o libreto de uma imensa peça de teatro, onde cada um tem, em seu grupo, um papel preciso imutável, a não ser por promoção especial, solicitada por todos os meios ao grande empresário real. Teatro onde tudo [era] calculado para a exaltação, o distanciamento, a divinização da vedete única, Luís, deus-rei sol. (BOURCIER, 2001, p. 112).

Essa relevância com relação à etiqueta no reinado de Luís XIV, segundo Norbert Elias (2001, p. 150), deveu-se ao desejo do Rei Sol de “[...] ter em suas mãos todos os fios condutores do poder, sem dividir com ninguém a celebridade e a reputação de soberano.”. Assim, com a morte de Mazarino, Luís XIV não quis nomear nenhum outro Primeiro Ministro para o conselho real e decidiu assumir sozinho o seu governo. Porém, para que pudesse “[...] conservar com firmeza em suas mãos as rédeas do poder, tinha de se organizar e manter o controle firme de si mesmo.” (*Ibid.*, p. 150). E como ele faria isso? O Rei Sol submetia sua corte e a si mesmo a um controle, a uma organização previsível e calculável, evidenciados

²⁹ No próximo capítulo, na seção secundária 2.1 “Novos rumos: Noverre e o balé de ação”, iremos descrever as contribuições de Noverre para o balé.

³⁰ Grifo nosso.

através da etiqueta para que desse modo, pudesse gerir e fazer funcionar o poder real. A esse respeito o autor afirma:

[...] os gestos do rei, o desejo e a necessidade de se apresentar como rei e representar sua dignidade invadiam também os assuntos mais particulares. Seu despertar ou o momento de ir dormir e seus amores eram ações tão importantes quanto a assinatura de um acordo governamental, e eram configuradas com o mesmo nível de organização. Todas elas serviam em certa medida para manter sua dominação pessoal e sua *réputation*. (ELIAS, 2001, p. 151).

De acordo com Renato Janine Ribeiro³¹ (2012), a etiqueta historicamente começa por volta do ano 1400 com os duques de Borgonha. Essa maneira formal de se portar vai passar para a Espanha e depois para a França através de casamentos entre as famílias reais desses dois países. Na Espanha, a formalidade era mais rígida e estava vinculada à religiosidade; tratava-se, pois de uma etiqueta quase litúrgica.

Ainda segundo Ribeiro (2012), a palavra “etiqueta” aparentemente tem duas origens etimológicas e duas acepções: (1) a primeira delas significa uma pequena ética ou ética menor que lida com as formas externas, com as aparências e com o modo como as pessoas se dirigem umas às outras. Essa pequena ética não se pergunta se as ações estão sendo boas ou más, se são certas ou erradas, pois isso é tarefa para ética maior. (2) O outro sentido da etiqueta é lidar com a hierarquia social. Por exemplo, durante séculos, os reis baixavam leis regulando o que cada pessoa poderia usar, trajar etc.

A monarquia, no reinado de Luís XIV, foi tida como um espetáculo, pois nela tudo era regido pela etiqueta. Para ratificar grande relevância desta no reinado do Rei Sol, a seguir, baseando-nos nas pesquisas realizadas por Norbert Elias, em seu livro *A sociedade de corte*: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte, descreveremos uma das cerimônias que aconteciam no quarto de Luís XIV: o *lever* do rei, ou seja, o seu despertar. Geralmente, a partir das oito horas da manhã, o monarca era acordado pelo primeiro criado do quarto, que dormia aos pés de sua cama, conforme descrição seguinte:

[a]s portas são abertas para os pajens. Nesse momento, um deles acaba de dar a notícia ao “*grand chambellan*” e ao primeiro fidalgo de quarto, um segundo dirigiu-se à cozinha da corte para providenciar o café da manhã e um terceiro ocupa seu posto diante da porta, deixando entrar apenas os senhores que têm o privilégio do acesso.

³¹ Entrevista intitulada *Etiqueta e ética*, ministrada no Café Filosófico, em 2012.

Esse privilégio seguia uma hierarquia muito precisa. Havia seis grupos diferentes de pessoas com permissão para entrar, um após outro. Falava-se então das diversas “*entrées*”. (ELIAS, 2001, p. 101).

A primeira era uma *entrée familière* dos filhos legítimos e dos netos do rei, dos príncipes e das princesas de sangue, do primeiro médico, do primeiro cirurgião, do criado de quarto e do primeiro pajem.

A segunda *entrée* era reservada aos *grands officiers de la chambre et de la garde-robe*, e “[...] aos senhores da nobreza a quem o rei concedera essa honra.” (*Ibid.*, p. 101).

A terceira *entrée* era chamada de *Première entrée* e se relacionava com a entrada dos leitores do rei, dos intendentess para divertimentos e festividades dentre outros.

A quarta se referia à *entrée de la chambre*, que compreendia o acesso de todos os outros oficiais do quarto, além do grande capelão, dos ministros e secretários oficiais, dos conselheiros do Estado, dos oficiais da guarda pessoal, dos marechais da França etc.

A quinta *entrée* incluía os senhores e senhoras da nobreza que recebiam o favorecimento do rei. Esses senhores e senhoras da nobreza “[...] tinham o privilégio de se aproximar do rei antes de todos os outros.” (*Ibid.*, p. 101).

A última *entrée* – que era uma das mais disputadas - destinava-se aos filhos do rei, inclusive os ilegítimos, às suas famílias; aos genros, por exemplo. Vale destacar que essas pessoas pertencentes à última *entrée* não entravam pela porta principal do quarto, mas por uma porta traseira. Conforme registra Elias (2001, p. 101-2),

[...] tudo seguia regras bem precisas. Os dois primeiros grupos eram admitidos quando o rei ainda estava na cama. Ele usava então uma pequena peruca; nunca aparecia sem peruca, mesmo deitado em sua cama. [...] Quando o rei havia calçado os sapatos, ordenava aos *officiers de la chambre* que as portas se abrissem para a *entrée* seguinte. O rei tirava o *robe*. O *maître de la garde-robe* puxava a camisa noturna pela manga direita, o primeiro criado de *garde-robe* pela manga esquerda; a camisa do dia era trazida pelo *grand chambellan* ou por um dos filhos do rei que estivesse presente. O primeiro criado de quarto segurava a manga direita, o primeiro criado do *garde-robe*, a esquerda. Assim o rei vestia sua camisa. Então ele se levantava de seu *fauteuil* e o *maître de la garde-robe* o ajudava a afivelar os sapatos, prendia a espada, vestia os seus trajes e assim por diante. Já vestido, o rei rezava brevemente, enquanto o primeiro capelão, ou um outro religioso que estivesse presente, recitava uma oração. Toda a corte ficava de prontidão, esperando na grande galeria, próxima ao jardim, a qual ocupava toda a extensão da parte central atrás do quarto de dormir do rei, no primeiro andar do castelo. Era assim que decorria o “*lever*” do rei.

Por meio da etiqueta, a sociedade de corte criou um código para distinguir tanto os indivíduos de uma mesma posição social quanto aqueles que não pertenciam a ela. A meticulosa exatidão da organização das cerimônias de corte revelava a divisão do poder da época, pois “[o] rei aproveitava suas atividades mais particulares para marcar as diferenças de nível, distribuindo suas distinções, provas de favorecimento ou de desagrado.” (ELIAS, 2001, p. 102). Luís XIV aproveitava assuntos que poderiam ser considerados *de pouca importância* para fazer funcionar seu poder como rei.

Um exemplo do que foi mencionado fundou-se no evento de saída de Saint-Simon do exército, o que acarretou um descontentamento por parte do rei. Essa insatisfação de Luís XIV foi esboçada no momento em que Saint-Simon foi chamado para ser o carregador do candelabro do rei quando este deitava para dormir. Havia sempre uma pessoa destinada a carregar o castiçal do rei e essa posição era um sinal de distinção. Mesmo que o Rei Sol tenha designado Saint-Simon a um serviço de prestígio, quando este abandonou o exército, o rei fez questão de demonstrar todo seu desprazer da seguinte maneira:

[o] rei agiu assim porque estava irritado comigo [Saint-Simon] e não queria que reparassem. Mas também foi tudo o que recebi dele durante três anos. Durante todo esse tempo, ele aproveitava toda e qualquer ocasião para mostrar que não havia me perdoado. Não falava comigo, olhava-me apenas como se por acaso, mas também não me dizia nenhuma palavra a respeito de minha saída do exército. (SAINT-SIMON *apud* ELIAS, 2001, p. 106).

Foucault (2001a) indicou que o poder político, antes de se exercer sobre a ideologia (e exclusivamente sobre ela), age muito mais sobre os corpos. Com base nesse argumento, percebemos que a etiqueta - com toda sua maneira de impor os gestos, as atitudes, os usos, as repartições do espaço, as modalidades de alojamento, a distribuição física e espacial de pessoas pertencentes a uma determinada hierarquia social - é uma tecnologia política dos corpos a qual visava, como defendeu Norbert Elias, muito mais o *como* do que o *que*, isto é, havia uma maior importância atribuída aos *aspectos exteriores*, ou a um *formalismo*, nas sociedades cortesãs.

Mas vale salientar que não se trata de algo vazio de significações, uma espécie de “forma pela forma”. Há, nas condutas formais de comportamento baseadas na etiqueta, relações de poder que se estabelecem: por exemplo, uma conversa estabelecida entre dois nobres sobre um determinado assunto de ordem pública ou particular não tinha apenas o

objetivo simplório de resolver a dada questão em si, porém tinha a função de reafirmar o vínculo entre os dois interlocutores dentro das relações de poder.

Assim, tal maneira de lidar com as pessoas nunca é *somente* um meio para alcançar um objetivo [...]. A forma desse encontro, o “como”, ou seja, a condução do jogo conflituoso na tensão dos interlocutores, requer uma comprovação constante das relações de força entre eles, as quais podem se firmar, então, num relacionamento relativamente durável, caso ambos vejam nisso a possibilidade de satisfazer seus interesses. (ELIAS, 2001, p. 125).

E, como tudo era etiqueta e magnificência, a dança também se destinava às práticas de civilidade. O balé de corte, por ser uma arte eminentemente cortesã, tinha uma função social específica, isto é, ele retratava a etiqueta e a educação que o nobre recebia na época. Observamos que ambas “[d]ança e etiqueta são igualmente importantes na definição do lugar que ocupa, ou pode ocupar, um cortesão na rede de suas relações mundanas.” (MONTEIRO, 2006, p. 36). Isso ocorre porque a etiqueta destinava-se a consolidar e a manter o poder do rei.

Em suma,

[a] festa, na corte francesa do Rei-Sol, onde o balé atinge seu apogeu, tanto quanto a etiqueta, serve para classificar e ordenar as relações entre os nobres. [...] A dança, [...], garante, agora, harmonia e sentido à movimentação do cortesão e deve necessariamente espelhar sua posição no sistema de poder, ao mesmo tempo que se oferece, na forma da alegoria, como metáfora politicamente orientada. O próprio Luís XIV, dançando o Rei-Sol no *Ballet de la nuit*, oferece em espetáculo a imagem de seu poder absoluto. (*Ibid.*, p. 36).

A dança, no período do reinado do rei Luís XIV, ganhou um grande prestígio principalmente porque ele próprio foi um grande dançarino, dedicando-se uma ou duas horas por dia ao treinamento da dança durante vinte anos de sua vida. Entre os períodos de 1651 a 1669, ele desempenhou papéis variados nos espetáculos que aconteciam na corte³². Em 1661, ele tomou um passo em direção à garantia do futuro do balé na França: a fundação da *Académie de Musique et de Danse*³³, que se tornou a primeira academia de dança do mundo.

³² Ele desempenhou papéis como de um egípcio, de um gênio da dança, de um devasso do vinho, da primavera e, claro, o de Apolo, Rei Sol (CHRISTOUT, 1975).

³³ Para se ter uma ideia da importância da dança no reinado de Luís XIV, “[a] Academia de Inscrições e Letras só será constituída em 1663, a de Ciências em 1666.” (BOURCIER, 2001, p. 114). Segundo Carlés (2012), as razões que levaram o monarca Luís XIV a incluir a dança na Real Academia de Música partiram de um pedido de um grupo de mestres de balé que se queixavam que muita gente havia tentado desfigurar e destruir a dança. No intuito de restabelecer uma melhora e perfeição à arte da dança, eles se propuseram a favor da criação da Real Academia de Dança em Paris.

A Academia tinha dois objetivos principais: (1) o de conservar a dança, a tradição e os passos; e (2) o de desenvolver tanto a qualidade da instrução quanto estabelecer certa *cientificidade* na dança, fornecendo aos movimentos um rótulo oficial de beleza formal. Oito anos após ter fundado a Academia real de dança, Luís XIV se apresentou, pela última vez, à guisa de Netuno e de Apolo, no balé *Divertissement royal* (Divertimento real) que marcou sua aposentadoria³⁴.

Apesar desse fato, ele continuou a se interessar pelo balé e não abandonou seu apoio a ele. A aposentadoria do Rei Sol trouxe duas grandes consequências: (1) a idealização de notação em dança; e (2) o desaparecimento da era dos dançarinos amadores (AU, 1988; BOURCIER, 2001; CHRISTOUT, 1975; FARO, 1998). Eis que surge, então, o balé clássico!

Quanto à primeira consequência, que foi a idealização de um sistema de classificação em dança, este ocorreu a pedido do rei Luís XIV, no final dos anos 1670, ao solicitar a Beauchamps que planejasse um sistema de notação para o balé.

Charles-Louis-Pierre Beauchamps [1631 (ou 1635) – 1705 (ou 1719)] “[...] teve um papel decisivo na elaboração e na codificação da técnica clássica. Foi ele, principalmente, quem definiu as cinco posições básicas. [...] ‘Não se as conhecia antes dele’ ” (BOURCIER, 2001, p. 114). O trabalho desenvolvido por Beauchamps consistiu em seguir “[...] a lógica das descobertas da técnica da dança na Itália, no *Quattrocento* [...]” (*Ibid.*, p. 116) de modo a trabalhar a partir dos passos de corte, atribuindo-lhes uma beleza formal. Ou seja, o que Beauchamps fez foi tomar um movimento natural e levá-lo ao máximo de seu desenvolvimento formal e técnico.

Descreveremos, a seguir, um exemplo dessa evolução, ou passagem de um movimento natural para um movimento técnico:

[o] *grand jeté* é, originalmente, um salto em comprimento: as pernas estão esticadas, a perna auxiliar está para trás da outra e mais abaixo; o torso é trazido para frente para favorecer a amplitude do salto; os braços estão um à frente, para auxiliar o esforço do torso, outro para trás para servir de balanceio; a cabeça acompanha naturalmente o esforço do torso. O movimento de dança é a idealização deste salto natural: deve mostrar com evidência a essência do salto, ou seja, a liberação do peso. Tudo deve ser concebido logicamente para dar a impressão de leveza, o que faz a beleza do gesto: as pernas esticadas em posição, o mais horizontalmente possível, projetando-se ao mesmo tempo que a trajetória; o torso está ereto, sem rigidez; os braços estão estendidos, em oposição, à altura dos ombros, projetando-se também na trajetória; a cabeça permanece reta sobre o torso ou, cúmulo do formalismo, volta-se para o público. Figura magnífica, em

³⁴ Segundo Faro (1998), ele se aposentou por ter engordado!

que o corpo se torna imponderável, em que a aparência de esforço está completamente disfarçada. (BOURCIER, 2001, p. 117-8).

Em 1700, um aluno de Beauchamps, Raoul-Auger Feuillet [1650 (ou 1653) -1709 (ou 1710)], publicou uma obra intitulada *Chorégraphie ou Art de noter la danse* (Coreografia ou Arte de anotar a dança), em que descrevia a totalidade dos passos codificados. Feuillet, na obra citada, empregou o sistema de notação em dança inventado por Beauchamps³⁵ e tratou de colocar, junto à parte musical, uma espécie de partitura a ser dançada, na qual desenhos e sinais convencionais correspondiam às notas³⁶, conforme esclarece Bourcier (2001, p. 154-5) na seguinte passagem:

Feuillet, que é o mais didático, distingue quatrocentos e sessenta passos. Parte das cinco posições definidas por Beauchamps. Enumera os *pliés*, os *élevés*, os *tombés*, os *glissés*, os saltos, cabriolas, os “giros” do corpo, as cadências e figuras. Divide os passos em retos, abertos, retorcidos, redondos e *battus*. Escreve os *temps de courante* ou “passos graves”- termo que não é mais empregado -, [...] os *coupés* – termo ainda empregado, mas com um conteúdo muscular diferente -, os *fleurets* ou *pas de bourrée* – o último termo prevaleceu com uma execução muito próxima -, os *jetés* – o termo foi conservado, o princípio de execução é o mesmo, mas o passo é executado com tão maior intensidade muscular que é quase irreconhecível -, os *contratempos* – que correspondem a nossos meio-contratempos -, os *chassés* – termo e execução parecidos com os de nossos dias, mas com uma execução bem mais ampla -, a *sissonne* – termo ainda utilizado, mas com um conteúdo muscular mais desenvolvido -, as *piruetas* – o nome e o conteúdo são semelhantes, mas a técnica acadêmica deu um maior impulso aos giros, aumentou seu número e encontrou novas posições para a perna livre -, a *cabriola* e a *semicabriola* – termos ainda usados, mas com uma ação muscular diversa -, o *entrechat* e o *demi-entrechat* - termos e execução continuaram os mesmos com maior amplidão.

O sistema Beauchamps-Feuillet³⁷ foi então imposto e difundido por toda a França e também em outros países, até o século XIX. Ele teve como principal objetivo delimitar as regras na dança. As danças eram anotadas e, a partir desse registro, foi sendo elaborado um código formal que passava sempre pelo jugo do soberano que autorizava e legitimava (ou não) o que poderia ser produzido e ensinado ao público. “Dessa maneira o poder político dá a

³⁵ É sabido que Beauchamps, apesar de não ter escrito nada, em 1704, apresentou uma queixa diante do Conselho do rei. Nesse mesmo ano, o Conselho atendeu às exigências de Beauchamps e o reconheceu como autor e inventor dos caracteres empregados por Feuillet (BOURCIER, 2001).

³⁶ Feuillet só descreveu os movimentos das pernas, não se preocupando com as indicações para os braços, para os ombros ou para a cabeça (*Ibid.*).

³⁷ Decidimos chamar esse sistema de codificação dos passos do balé clássico de Beauchamps-Feuillet, já que sua idealização foi de Beauchamps e sua publicação e difusão se deveu a Feuillet.

possibilidade de controlar e de censurar as práticas as mais suscetíveis de serem subversivas em relação ao Estado [...]” (FAURE, 2001, p. 54). Ademais, “[t]ratava-se de impor normas culturais e estéticas (repousando sobre o modelo de beleza clássica) reduzindo ao máximo os particularismos regionais [...]” (*Ibid.*, p. 61).

Vale salientar que, embora se tratasse de um poder de soberania, cujo controle baseava-se numa *lei* contendo *códigos* (neste caso, o código da dança) a serem seguidos, já encontramos aqui dois elementos bem característicos do poder disciplinar (que será explicado no capítulo ulterior) - a saber: o *registro* (que seriam anotações feitas no intuito de inscrever atos ou acontecimentos para serem arquivados, conservados, classificados e ordenados); e a *norma*, que, por sua vez, homogeneíza, diferentemente da lei que separa, divide e distingue o permitido e o proibido.

Com relação à segunda consequência - o desaparecimento dos dançarinos amadores e a fixação dos dançarinos profissionais -, observamos que os balés de corte, ao longo do século XVII, eram dançados pelos cortesãos, não existindo, por conseguinte, diferenças entre a dança artística e a dança de sociedade. Aos poucos, foram aparecendo os bailarinos profissionais que começaram a executar os mesmos passos que os amadores.

Com a passagem dos anos, cada vez mais os dançarinos profissionais ganhavam espaço sobre os dançarinos amadores. Tanto que, por volta de 1635, eles obtiveram o mesmo número de papéis dos cortesãos e, a partir de 1670, os amadores serão completamente eliminados do palco. Dois fatores contribuíram para esse surgimento paulatino dos dançarinos profissionais: (1) a ampliação da aplicação do sistema de Beauchamps-Feuillet³⁸, com um maior número de pessoas não pertencentes diretamente à nobreza utilizando os passos metrificados do balé clássico, o que resultou na complexificação dos passos [como o desenvolvimento dos portes ou posturas de braço (*ports de bras*)³⁹, o trabalho dos saltos, das acrobacias e o desenvolvimento progressivo do *en dehors*⁴⁰] e exigiu uma mudança cada vez

³⁸ Outro destaque desse sistema foi que, a partir dele (somando-se a outras transformações ocorridas no balé que relataremos posteriormente), surgiram os balés romântico e acadêmico. Esses balés nascidos no século XIX elaboraram uma nova perspectiva sobre o corpo baseado na disciplinarização deste que, por sua vez, passou a ser medido, calculado e regulado. A partir de então, a disciplina passou a fazer parte da pedagogia do balé que, desde esse momento, faz uma análise meticulosa do movimento, dos gestos ao utilizar essa técnica codificada. No capítulo II serão abordados maiores detalhes sobre o poder disciplinar.

³⁹ Segundo Noverre, o termo “*Port de bras*” designa “[...] um movimento ou uma série deles feitos com um braço ou com os dois em diversas posições.” (MONTEIRO, 2006, p. 298).

⁴⁰ *En dehors* é uma posição no balé – usada ainda na atualidade - em que há uma rotação do fêmur e os pés e os joelhos ficam virados *para fora* (daí o termo *en dehors*). Costuma-se dizer que o primeiro registro dessa expressão aparece na obra do italiano Cesare Negri (1535-1605) chamada *Nuova inventioni di balli* –, que codificou a técnica e registrou o progresso do balé da época. Nessa obra o termo designava o uso das pernas e dos joelhos esticados e os pés virados para fora a fim de proporcionar mais estabilidade, uma vez que os bailarinos da época usavam grandes e pesados figurinos (CHRISTOUT, 1975). As razões que levaram à

maior com relação às habilidades dos bailarinos, fazendo com que a dança caminhasse em direção a um maior aperfeiçoamento (BOURCIER, 2001; CHRISTOUT, 1975; MONTEIRO, 2006);

(2) a queda do monopólio exercido por Versalhes. Toda a vida intelectual, até então, estava sob a proteção do rei. Contudo, os burgos pulsavam, queriam assumir sua própria função cultural e não se limitavam a existir simplesmente subalternos à corte. Com o tempo “[a] produção artística e intelectual, outrora concentrada na corte, [...] deixa de ser Versalhes para se concentrar em Paris, abrindo-se para um público cada vez mais amplo.” (MONTEIRO, 2006, p. 50). Esse deslocamento e essa descentralização dos balés de corte dos salões nobres para palcos espalhados nas cidades deu um novo impulso à dança, porquanto houve o aparecimento de novos temas e, conseqüentemente, de novas criações artísticas, visto que a dança ganhou maior liberdade por estar longe do jugo real.

O público se tornara outro e, para satisfazer à nova demanda de exigências, “[...] tanto dançarinos quanto coreógrafos buscaram na dança algo além de um mero ornamento técnico e tentaram levar algum significado ao [novo tipo de] espectador” (AU, 1988, p. 29). Isso fez com que, cada vez mais, as danças pantomímicas⁴¹ ganhassem espaço, inclusive nas próprias apresentações dos balés de corte. As danças pantomímicas requeriam uma grande demanda de habilidades técnicas dos dançarinos, por conter elementos acrobáticos e, por isso, eram executadas por dançarinos profissionais, e não pelos cortesãos.

Embora o balé de corte não tivesse sido desprovido de um conteúdo dramático e expressivo, esse aspecto foi ofuscado pela etiqueta, pela propaganda política que ratificava o poder soberano do rei e, também, pela presença da poesia e da música cantada cujas tarefas eram dar dramaticidade e revelar a ação.

No início do século XVIII, todavia começaram a aparecer propostas de um tipo de dança mais autônomo das outras artes e que pudesse obter, nele mesmo, as funções dramáticas e narrativas até então desempenhadas pela poesia e pela música. Assim,

utilização do *en dehors* ainda são motivo de debate por parte dos estudiosos da História da dança. No entanto, podemos enumerar três possíveis explicações: (1) um desses motivos é *anatômico* e sua justificativa consiste em dar uma maior mobilidade das pernas de forma independente do resto do corpo. (2) Outra causa seria *espacial*, já que “[o] *en dehors* permitiria uma visão em ângulo sobre o cenário, de maneira que o espectador poderia apreciar melhor os passos desde múltiplos pontos de vista.” (CARLÉS, 2012, p. 41). (3) A terceira explicação seria de cunho *estético* e estaria relacionada aos sapatos que tanto o rei quanto os cortesãos exibiriam nos espetáculos de dança. Tais sapatos deveriam ser apreciados e admirados pelos espectadores que se encontravam ao redor.

⁴¹ A pantomima é a arte de exprimir os sentimentos, as paixões e as ideias por meio de gestos, sem recorrer à palavra. Ela ganhará grande relevância no balé de ação de Noverre, descrito na seção secundária 2.1 “Novos rumos: a subversão do balé de ação de Noverre” do capítulo seguinte.

[...] durante o novo século [século XVIII] o que tentaram os coreógrafos e bailarinos é que esta [a dança] se libertasse desse aparato cortesão que a oprimia e, lentamente, começasse a conseguir sua independência da ópera, da poesia e de qualquer outro elemento que até então a havia acompanhado. Já se comentou a importância que o elemento dramático havia tido no desenvolvimento da arte coreográfica, tanto que conferia a este coerência e o livrava do objetivo de ser um exercício meramente ornamental; no novo século que começa [século XVIII] o que a dança vai tentar é que este elemento dramático resulte tão intrínseco a ela que possa sustentar o próprio espetáculo sem necessidade de valer-se de recursos alheios à própria linguagem. (CARLÉS, 2012, p. 47-8).

A dança, portanto, precisava se tornar mais expressiva! A notação Beauchamps-Feuillet “[...] dava conta dos passos, dos deslocamentos no espaço, das direções e da divisão rítmica. Ela era eficiente por ser apropriada ao material expressivo que a dança vinha apresentando até então” (MONTEIRO, 2006, p. 133), ou seja, possuía um quadro de expressões mais restrito de atitudes e gestos. Essa notação não servia para registrar as nuances da expressão fisionômica do bailarino, expressões essas que não podem ser apresentadas em partituras.

Em vista disso, uma reforma no balé se fazia necessária e isso ocorreu no século XVIII, como forma de subversão contra os poderes instituídos nas monarquias absolutas e no intuito de ratificar novas relações de poder. Desse modo, após termos visto essa explanação sobre o funcionamento do poder de soberania e a relação deste com os balés de corte e o balé clássico, iremos mergulhar, no capítulo consequente, em outro aquário: o do poder disciplinar⁴² e sua conexão com outros tipos de balés: o balé de ação de Noverre, o balé romântico, o balé acadêmico e a dança-teatro de Pina Bausch.

⁴² Vale salientar que “[e]m Foucault, encontramos principalmente dois usos do termo ‘disciplina’. Um na ordem do saber (forma discursiva de controle da produção de novos discursos) e outro na do poder (o conjunto de técnicas em virtude das quais os sistemas de poder têm por objetivo e resultado a singularização dos indivíduos [...]). Mas é necessário enfatizar que não são dois conceitos sem relação. [...] A disciplina como técnica política não foi inventada no século XVIII, mas sim elaborada a partir do momento em que o exercício monárquico do poder se tornou demasiado custoso e pouco eficaz. A história da disciplina se estende ao início do cristianismo e à Antiguidade; os monastérios são um exemplo disso [...]” (CASTRO, 2009, p. 110).

II O AQUÁRIO DISCIPLINAR: PODER DISCIPLINAR NO BALÉ DE AÇÃO, NO BALÉ ROMÂNTICO, NO BALÉ ACADÊMICO E NA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH

No capítulo precedente vimos o poder de soberania e sua relação com o balé de corte. Neste capítulo iremos mergulhar no aquário disciplinar e observar seu vínculo com outros tipos de balé: o balé de ação, o romântico, o acadêmico e a dança-teatro de Pina Bausch.

Como surge o poder disciplinar? Como se deu a passagem do poder de soberania para o poder disciplinar? Foucault aludiu que as disciplinas já existiam há muito tempo nos conventos, nos exércitos, nas oficinas. Porém, os séculos XVII e XVIII foram os momentos em que o poder disciplinar desenvolveu-se com maior intensidade, a partir da invenção de uma nova mecânica de poder, com procedimentos específicos, instrumentos novos e aparelhos variados. Nesse referido período histórico, houve grandes perturbações e reajustes institucionais que promoveram a mudança de regime social, político e econômico como a constituição do capitalismo industrial e do tipo de sociedade que lhe é correspondente.

O poder disciplinar, diferentemente do poder de soberania, refere-se, destarte, não mais a um poder de obediência, e sim de sujeição e de dominação; tampouco é um poder de dominação global, mas formas múltiplas de dominação, ou seja, não é uma dominação de um único indivíduo sobre os outros, nem de um grupo sobre outro. Essas transformações que atingiram a estrutura fundamental do poder, isto é, seu mecanismo e sua efetivação fizeram com que o poder passasse a existir de modo capilar.

Esse poder microscópico, expulsou a corte e o personagem do rei. “O soberano tornava-se então um personagem fantástico, por vezes monstruoso e arcaico.” (FOUCAULT, 2001a, p. 1610). A figura do soberano não era mais possível, porque essa nova forma de poder que emergia atingia diferentemente os indivíduos, seus corpos, seus gestos, suas atitudes, seus discursos, suas aprendizagens, suas vidas cotidianas e todo o corpo social.

Foucault (2006b) enumerou dois pontos relevantes para assinalar a mudança da concepção do poder de soberania para o poder disciplinar. Ele procurou, primeiramente, analisar o poder não a partir de sua centralidade, e sim de suas ramificações: é o poder em sua forma de instituição local e regional. Em vez de tentar entender como o direito de punir fundamenta-se na soberania tal como esta é apresentada pelo direito monárquico ou pelo direito democrático, o filósofo francês procurou examinar como a punição e o poder de punir materializavam-se em instituições locais, regionais e materiais, quer trate-se do suplício

(poder de soberania) ou do encarceramento (poder disciplinar), no âmbito institucional, físico, regulamentar e violento dos aparelhos de punição.

Em segundo lugar, Foucault propõe que, em vez de perguntarmos por que alguns querem dominar, qual a sua estratégia global, o que procuram, como o soberano aparece no topo, deveríamos tentar compreender como foram constituídos, pouco a pouco, real e materialmente, os súditos, a partir da multiplicidade dos corpos, das forças, das energias, das matérias, dos desejos, dos pensamentos etc. Importa saber como funcionam as coisas no nível do processo de sujeição ou dos processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos etc.

Com o aparecimento do poder disciplinar, poderíamos concluir, apressadamente, que esse poder deveria ter causado o desaparecimento do poder de soberania. Contudo, este continuou existindo como uma ideologia e como princípio organizador dos grandes códigos jurídicos que a Europa do século XIX elaborou para si, a partir dos códigos napoleônicos, ou seja, o poder de soberania continuou existindo na forma de lei. Por conseguinte, os dois tipos de poder exercem-se e ambos fazem parte dos mecanismos gerais de poder de nossa sociedade; por isso, não adianta opor ou chocar um contra o outro no intuito de limitar os poderes de cada um deles (FOUCAULT, 1997; *Id.*, 2006b).

Percebemos, portanto, que, nas sociedades modernas, desde o século XIX aos dias atuais, há um direito de soberania que, por um lado, legisla, organiza o direito público em torno de princípio de soberania; e há, em contrapartida, mas concomitante ao poder de soberania, uma mecânica da disciplina que possui uma trama cerrada de coerções disciplinares a garantir, de fato, a coesão desse mesmo corpo social:

[u]m direito da soberania e uma mecânica da disciplina: é entre esses dois limites [...] que se pratica o exercício do poder. Mas esses dois limites são de tal forma, e são tão heterogêneos, que nunca se pode fazer que um coincida com o outro. O poder se exerce, nas sociedades modernas, através, a partir do e no próprio jogo dessa heterogeneidade entre um direito público da soberania e uma mecânica polimorfa da disciplina. Isto não quer dizer que [...] [há], de um lado, um sistema de direito tagarela e explícito, que seria o da soberania, e depois disciplinas obscuras e mudas que trabalhariam em profundidade, na sombra, e que constituiriam o subsolo silencioso da grande mecânica do poder. De fato, as disciplinas tem seu discurso próprio. Elas mesmas são, [...], criadoras de aparelhos de saber, de saberes e de campos múltiplos de conhecimento. Elas são extraordinariamente inventivas na ordem desses aparelhos de formar saber e conhecimentos, e são portadoras de um discurso, mas de um discurso que não pode ser o discurso do direito, o discurso jurídico. O discurso da disciplina é alheio ao da lei; é alheio ao da regra como efeito da vontade soberana. Portanto, as disciplinas vão trazer

um discurso que será o da regra; não o da regra jurídica derivada da soberania, mas o [...] da norma.

[...] [Há desse modo,] dois tipos de discursos absolutamente heterogêneos: de um lado, a organização do direito em torno da soberania, do outro, a mecânica das coerções exercidas pelas disciplinas. Que, atualmente, o poder se exerça ao mesmo tempo através desse direito e dessas técnicas, que essas técnicas da disciplina, que esses discursos nascidos da disciplina invadam o direito, que os procedimentos da normalização colonizem cada vez mais os procedimentos da lei, é isso, [...] que pode explicar o funcionamento global daquilo que [...] [se] chamaria uma “sociedade de normalização.” (FOUCAULT, 1997, p. 45-6).

Observamos, no capítulo anterior⁴³, que os suplícios eram efetivados nos corpos daqueles que ousassem infringir o poder soberano do rei. No entanto, na segunda metade do século XVIII, os protestos contra os suplícios encontraram-se em toda parte:

[...] entre os filósofos e teóricos do direito; entre juristas, magistrados, parlamentares; nos *chairs de doléances* e entre os legisladores das assembleias. [...] O suplício tornou-se rapidamente intolerável. [...] Como se o poder soberano não visse, nessa emulação de atrocidades, um desafio que ele mesmo lança e que poderá ser aceito um dia: acostumado a “ver correr sangue”, o povo aprende rápido que “só pode se vingar com sangue”. [...] É preciso que a justiça criminal puna em vez de se vingar. (*Id.*, 2008b, p. 63).

Todos esses acontecimentos fizeram com que, no fim do século XVIII e início do XIX, o ritual dos suplícios fosse se extinguindo e se adentrasse no que Foucault denominou de a “época da sobriedade punitiva”. Segundo o filósofo francês, a reforma penal nasceu no ponto de junção entre a luta contra o superpoder do soberano e a luta contra o infrapoder das ilegalidades conquistadas e toleradas, e isso se deu porque, entre aquele superpoder e esse infrapoder, se estendia uma rede de relações. Nesse momento então, a punição mudou as engrenagens: “[...] deixa o campo da percepção quase diária [os suplícios] e entra no da consciência abstrata [...] [e] a certeza de ser punido é que deve desviar o homem do crime e não mais o abominável teatro [dos suplícios] [...]” (FOUCAULT, 2008b, p. 13).

Esse novo sistema de punição que surgia - a saber, o sistema penal - estabeleceu outra relação com o corpo. Mudou o sistema, mudou também a relação castigo-corpo. O carrasco foi substituído por técnicos, como os guardas, os médicos, os capelães, os psiquiatras, os psicólogos, os educadores. Diferentemente do que acontecia na época dos suplícios, no sistema penal “[o] sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos

⁴³ Cf. seção terciária 1.1.2 intitulada “O espetáculo do corpo supliciado”.

da pena. O castigo [agora] passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos.” (FOUCAULT, 2008b, p. 14). A manipulação do corpo se dá, propriamente, a distância segundo regras rígidas e visando a um objetivo bem mais *elevado*.

A função do sistema penal era “punir exatamente o suficiente para impedir”. Essa *palavra de ordem* não significava punir menos, mas punir melhor no sentido de punir com uma severidade mais atenuada, mais regular, com mais universalidade e necessidade, a fim de inserir de modo mais profundo no corpo social o poder de punir. A punição é, portanto, uma técnica de coerção dos indivíduos, um processo para requalificar os indivíduos como sujeitos de direito. Para que essa técnica e esse processo sejam efetivados, utilizam-se procedimentos de treinamento do corpo sob a forma de hábitos no comportamento (*Ibid.*). Essa nova técnica de punição não age diretamente no corpo; ela é introduzida na alma⁴⁴, isto é, ela é incorporada e interiorizada como um jogo de representações.

Se observarmos a história do corpo de um modo geral, perceberemos que, de uma forma ou de outra, ele está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. A partir da época Clássica (séculos XVII-XVIII)⁴⁵, o corpo foi aos poucos sendo alvo do poder disciplinar. É importante destacar que nesse mesmo período histórico, o corpo era observado, concebido e descrito em comparação a uma máquina. Segundo Foucault, essa concepção do *corpo-máquina* ou do *homem-máquina* possui dois registros distintos: o *anátomo-metafísico* e o *técnico-político*.

O *anátomo-metafísico*, que era um registro de submissão e utilização do corpo tido como útil e cujas primeiras páginas foram escritas por René Descartes (1596-1650) e continuadas, posteriormente, por médicos e filósofos. Essa foi uma era em que se verificou um olhar científico do corpo oriundo das descobertas e do pensamento da Revolução científica. Consequentemente, por estar inserida nesse contexto histórico, essa maneira de compreender o corpo pôde ser encontrada no sistema de notação de Beauchamps-Feuillet durante o reinado de Luís XIV. A sistematização de Beauchamps-Feuillet “[...] deu início aos primeiros tratados sobre dança e os primeiros passos que ainda hoje fazem parte do vocabulário técnico do balé [acadêmico].” (GADELHA, 2006, p. 81).

⁴⁴ Foucault explica que a concepção de alma aqui utilizada difere da representada pela teologia cristã: “[...] não nasce faltosa e merecedora de castigo, mas nasce antes de procedimentos de punição, de vigilância, de castigo e de coação. Esta alma real e incorpórea não é absolutamente substância; é o elemento onde se articulam os efeitos de um certo tipo de poder e a referência de um saber, a engrenagem pela qual as relações de poder dão lugar a um saber possível, e o saber reconduz e reforça os efeitos de poder.” (FOUCAULT, 2008b, p. 28-9).

⁴⁵ A Idade Clássica (séculos XVII e XVIII) é o período compreendido entre o Renascimento (por volta do século XVI) e a Modernidade (séculos XIX e XX).

O registro *técnico-político* era constituído por um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares e por processos empíricos e refletidos, para controlar ou corrigir as operações do corpo. Logo, o corpo é considerado como algo passível de explicação e de funcionamento: é o corpo, ao mesmo tempo, útil e inteligível. Nesse âmbito do registro técnico-político, mais especificamente no século XVIII, foi publicada as *Lettres sur le ballet et les arts d'imitation*, de Noverre, em que a dança muda de discurso: passa a ser tida não mais como uma etiqueta ou divertimento, como acontecia nos balés de corte, mas como um saber voltado ao adestramento e à classificação dos corpos dos bailarinos.

O que une esses dois tipos divergentes e distintos de registros é a noção de docilidade. Nas palavras de Foucault (2008b, p. 118), “[é] dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.”

Retomamos à pergunta feita por Foucault (2008b, p. 118) quando estudava essa questão da docilidade: “[n]esses esquemas de docilidade, em que o século XVIII teve tanto interesse, o que há de tão novo?” Responderemos a essa indagação usando as próprias palavras do filósofo:

[n]ão é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações proibições ou obrigações. Muitas coisas entretanto são novas nessas técnicas. A escala, em primeiro lugar, do controle: não se trata de cuidar do corpo, em massa, *grosso modo*, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica – movimentos, gestos, atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. O objeto, em seguida, do controle: não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos, sua organização interna; a coação se faz mais sobre as forças que sobre os sinais; a única cerimônia que realmente importa é a do exercício. A modalidade enfim: implica numa coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”. (*Ibid.*, p. 118).

Os séculos XVII e XVIII são o momento em que as disciplinas passam a ser vistas de outra maneira: elas tornaram-se fórmulas gerais de dominação⁴⁶, já que nasceu uma arte do

⁴⁶ A dominação nas disciplinas difere, por exemplo, da dominação da escravidão, já que não se fundamenta numa relação de apropriação dos corpos. É diferente, também, da domesticidade, que é uma relação de dominação constante, global, maciça, não analítica, ilimitada e estabelecida sob a vontade singular do patrão. É

corpo humano que visava não unicamente ao aumento de suas habilidades, nem tampouco ao aprofundamento de sua sujeição, mas à formação de uma relação que, ao mesmo tempo, o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente (FOUCAULT, 2008b).

No momento em que o poder disciplinar se instituiu com maior intensidade, entre os séculos XVII e XVIII, surgiu, no âmbito da dança, uma grande reforma no balé, devida a Noverre. Ele ousou transgredir as normas instituídas nos balés de corte e nos convidou a pensar numa outra forma de conceber o balé. Mas, como as mudanças ocorrem de maneira paulatina, antes de destacarmos a reforma de Noverre, iremos mencionar brevemente outras pessoas que contribuíram antes dele para que o balé tomasse um novo rumo.

2.1 NOVOS RUMOS: A SUBVERSÃO DO BALÉ DE AÇÃO DE NOVERRE

*É muito difícil manifestar um sentimento, uma emoção, uma intenção,
se me oriento mais por formas condicionadas e
conceitos preestabelecidos do que pela verdade do meu gesto.
O que confere autenticidade expressão a um dado movimento coreográfico
é precisamente o poder que ele tem de traduzir certas emoções,
sentimentos ou sensações, de tal forma que seria impossível
traduzi-los de outra forma ou por meio do recurso de outra linguagem.
Ou seja: o é dançado é dançado por alguém que vive intensamente aquele movimento,
aquele gesto, e, por isso, consegue expressá-lo plenamente.
(VIANNA, 2008, p. 113)*

diferente da vassalagem, que é uma relação de submissão altamente codificada, mas longínqua e que se realiza menos sobre as operações do corpo que sobre os produtos do trabalho e sobre as marcas rituais da obediência, e é diferente ainda do ascetismo ou das disciplinas de tipo monástico, que têm por função realizar renúncias mais do que aumentos de utilidade e que, se implicam obediência a outrem, têm como fim principal um aumento do domínio de cada um sobre seu próprio corpo (FOUCAULT, 2008b).

Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), mais conhecido por seu nome artístico, Molière, foi um dos grandes influenciadores do balé de ação, pois, ao desenvolver a *comédie ballet* (comédia-balé) oriunda da *commedia dell'arte* italiana, aplicou à técnica clássica o uso da expressão dos sentimentos e da ação dramática muito mais que um modo puramente formal. A dança teve grande importância nas obras de Molière, uma vez que ela aparece em doze comédias-balés dentre as vinte e oito obras mais conhecidas dele, conforme atesta Bourcier (2001, p. 123):

[...] Molière, de certa forma, desculpa-se por não construir, conforme os costumes, um verdadeiro balé de corte, com seu esquema tradicional que o separaria da ação dramática: “relatos” que explicam a ação, “versinhos” destinados aos espectadores notáveis. A grande novidade que tem razão em sublinhar é o fato de o balé ser “costurado” ao assunto da peça.

O balé encontrou, então, uma nova finalidade: participar da ação e adotar um caráter mais dramático, até então ausente nesse tipo de dança.

Jean-Féry Rebel (1666–1747) escreveu, em 1711, seu primeiro balé, denominado *Caprice*, que se tornou um novo gênero de dança: a *symphonie de danse* (a sinfonia de dança), composta de peças sinfônicas descritivas, unicamente destinadas à dança e perfeitamente autônomas de outros gêneros artísticos, como a ópera e a poesia. O público, porém, preferiu os espetáculos esplendorosos a tais danças sinfônicas, cujo acolhimento, por isso, foi tímido (CHRISTOUT, 1975).

François de Hesse (1705-1779) criou, entre 1738 a 1761, um número considerável de balés pantomímicos de valor considerável no desenvolvimento de uma dança mais expressiva e na gênese do balé de ação. Louis de Cuhusac (1706–1759), dançarino amador, apresentou sua manifestação a favor de uma dança mais expressiva ao publicar a obra *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (A dança antiga e moderna ou Tratado histórico da dança), em 1754. “Seu ponto de vista era provavelmente compartilhado por um certo número de intelectuais, pois foi escolhido por d’Alembert e Diderot para escrever os artigos relativos à dança na *Encyclopédie*.” (BOURCIER, 2001, p. 162).

Outra voz que clamou uma reforma no balé da época foi a do dançarino austríaco Franz Anton Hilverding (1710-1768), que, a partir de 1740, começou a introduzir o realismo na dança ao substituir as formas burlescas tradicionais por representações em que aparecem bailarinos executando mímicas dos gestos do cotidiano e interpretando diversos tipos de profissões da época. Nessa dança desenvolvida por Hilverding, fazia-se “[...] necessário o emprego de todo o corpo como meio de expressão das emoções dos personagens.” (CARLÉS, 2012, p. 60).

Entretanto, a grande reforma eclodiu com Jean-Georges Noverre⁴⁷ (1727-1810), que

[...] reuniu as noções sobre o “balé de ação” num corpo doutrinário claro, diretamente assimilável pelos dançarinos; foi ele quem examinou os meios técnicos para uma reforma da dança; finalmente, foi ele quem impôs as novas ideias através de suas numerosas e célebres obras. (BOURCIER, 2001, p. 165).

Em 1760, Noverre lança a primeira edição de sua obra intitulada *Lettres sur le ballet et les arts d’imitation*⁴⁸ (Cartas sobre o balé e as artes de imitação), em que expõe seus pensamentos sobre a reforma da dança. Nas *Lettres* Noverre convidou veementemente a uma reforma que possuía dois domínios: a percepção do balé não mais como *divertissement* (um mero divertimento) e a incorporação da pantomima à dança.

De acordo com Noverre, os balés de corte é que deveriam se cunhados (pejorativamente) de *divertissement* porque, para ele, o divertimento tinha relação com o tédio e, ao mesmo tempo, mantinha-se distante (ou não tinha relação alguma) com a imitação, que era um ponto importante na dança. Na visão dele, o balé, por sua vez, não se enquadrava nessa concepção de *divertissement* por se tratar de outro tipo de dança. Em suma, havia divergências na percepção do que concernia à ação: para Noverre a ação se apresentava como oposta ao *divertissement*, enquanto que, nos balés de corte, era um elemento constituinte deles.

Não é de hoje que se dá o título de balé a danças figuradas, que apenas deveriam ser chamadas de divertimentos. Outrora empregava-se esse termo

⁴⁷ O pai de Noverre queria que seu filho servisse ao exército, mas ele preferiu a dança. Noverre se tornou aluno de Louis Dupré e não se contentando com um ensinamento puramente corporal, estudou, além disso, música e anatomia (BOURCIER, 2001).

⁴⁸ As *Lettres* foram dedicadas ao duque Charles-Eugène de Wutemberg. Até 1807 Noverre irá publicar mais três edições das *Lettres*, nas quais fez revisões, modificações e acréscimos, como a adição de mais vinte cartas, ficando com um número total de trinta e cinco, em vez das quinze da primeira edição.

para nomear todas as festas resplandcentes que tiveram lugar nas diferentes cortes da Europa. O exame feito por mim de todas elas me persuadiu de que a denominação é indevida. Jamais vi nelas a dança em ação, e os grandes recitativos foram sempre utilizados para suprir a falta de expressão dos bailarinos, para advertir o espectador a respeito do que seria representado, prova clara e convincente de sua ignorância, bem como do silêncio e da ineficácia de seus movimentos. (NOVERRE, 2006, p. 239).

Noverre concebia o *divertissement* como um componente estranho ao drama e como uma forma vazia e desprovida de qualquer caráter de expressão que se assemelhe aos *fogos de artifício*, porque estes se limitam somente a *agradar aos olhos* (MONTEIRO, 2006).

Na compreensão dele, o balé não havia atingido sua maturidade até o dado momento, e os balés de corte, antes de terem contribuído para o desenvolvimento daquela dança, a fizeram decair, pois eram privados de uma emoção a qual pudesse tocar a alma dos espectadores, uma vez que se dedicavam apenas à beleza formal e à atuação mecânica dos passos de dança. Como consequência disso, na apreciação de Noverre (2006, p. 202-3),

[...] exist[iam] poucos balés com lógica; dança[va]-se por dançar; imagina[va]-se que tudo se resum[ia] a ações das pernas, a saltos elevados, e que se t[ín]ha correspondido à ideia que as pessoas de gosto [tinham] de um balé, ao sobrecarregá-lo de executantes que nada execut[v]am, que se confund[ia]m e se tromba[va]m, que apenas oferec[ia]m quadros frios e confusos, desenhados sem gosto, agrupados sem graça, privados de toda e qualquer harmonia e da expressão, filha do sentimento, única capaz de embelezar a arte, dando-lhe vida.

Essa característica dos balés de corte, de serem considerados um mero *divertissement* desprovido de expressão e de sentimento, é decorrente dos próprios dispositivos de poder presentes no poder de soberania. Os balés de corte, de um modo geral, e em especial o balé clássico da época de Luís XIV, são a expressão de um momento histórico em que “[...] o que é representado [nesses balés, por exemplo] mostra a mesma precisão de medidas que caracteriza a vida de corte em geral.” (ELIAS, 2001, p. 127).

Isso quer dizer que os balés de corte e o balé clássico eram o retrato do modo de vida da corte em que havia uma “[...] articulação exata, fria e clara da maneira de construir, o cálculo minucioso do valor do efeito e do prestígio, a ausência de qualquer adorno não planejado, de qualquer espaço para sentimentos fora de controle.” (*Ibid.*, p. 127). Não é à toa que, nesse período, nasceu, como vimos no capítulo I, a notação de Beauchamps-Feuillet, que codificou os passos de dança.

Foucault já relatou que, pertencentes às relações de poder, existem as resistências, e, antes que Noverre houvesse se pronunciado contra esses excessos de formalismo e ausência de emoção, algumas “[...] tentativas de emancipação do ‘sentimento’” (ELIAS, 2001, p. 127) já haviam aparecido no seio da própria sociedade de corte na França do século XVII.

Essas *tentativas de emancipação do sentimento* eram respostas subversivas aos dispositivos de poder existentes na corte e que obrigavam os indivíduos a comeder suas paixões, a moderar as emoções, a cultivar a calma, a serenidade, a prudência, “[...] sem esquecer aquele ar solene pelo qual os cortesãos se destacam da massa dos outros homens.” (*Ibid.*, p. 127).

Noverre, por sua vez, mostrou sua resistência ao escrever reflexões a respeito da composição dos balés de até então, a fim de quebrar as fórmulas, para ele, ultrapassadas e criar um novo tipo de balé chamado de balé de ação. Por ação, Noverre (2006, p. 297-8) entendia

[...] a mera agitação de quem, atormentado e furioso, sofre e se esforça querendo saltar ou mostrar uma alma que de fato não possui. *Ação* em matéria de dança é a arte de transmitir à alma dos espectadores nossos sentimentos e nossas paixões por meio da expressão viva dos movimentos, dos gestos e da fisionomia. A *ação*, portanto, nada mais é que a *pantomima*. No bailarino cada gesto, cada atitude, cada movimento de braço, tudo deve retratar, deve falar, deve ter uma expressão diferente. A verdadeira *pantomima* em qualquer gênero segue a natureza em todos os seus matizes; quando se afasta dela um só instante, cansa e revolta.

Um dos objetivos do balé de ação era transformar a dança dos balés de corte em uma dança teatral e em uma arte da imitação cuja tarefa era expressar e comunicar as ações e emoções humanas através de gestos e de movimentos, muito mais que apresentar as alegorias esplendorosas, espetaculosas e ostentosas existentes nos balés de corte (AU, 1988; MONTEIRO, 2006).

Quanto ao outro domínio da reforma concebida por Noverre, referente à pantomima, devemos lembrar que os tempos haviam mudado e os balés – como antes citado - cada vez mais se distanciavam das festas de corte. Esse fato promoveu uma ruptura e uma transformação na ação dramática da dança, que agora exigia uma expressão gestual incorporadora da pantomima. Noverre não considerava a perfeição da execução dos passos um fim em si mesmo, mas defendia que essa boa execução era uma condição prévia à expressão dramática (CHRISTOUT, 1975).

“A dança, assim compreendida, opõe-se ao mero mecanismo dos passos. É uma dança que veicula significados, emociona, ao contrário da chamada *dança mecânica*, que se contenta em ‘agradar [aos] olhos’ [...]” (MONTEIRO, 2006, p. 34). Noverre (2006) incentivava o estudo das paixões com a finalidade de habituar a alma a senti-las. Ao haver essa conexão entre as paixões e a alma, a ação pantomímica de representar as paixões na dança trará capacidade de dar nova vida à obra, já que os gestos e as fisionomias serão executados com energia, veemência e vitalidade.

Diferentemente do sistema de notação de Beauchamps-Feuillet, que se preocupou em codificar quase exclusivamente os movimentos das pernas, Noverre destacou a relevância do uso dos braços e da abolição das máscaras (o uso das máscaras era muito frequente nos balés de corte) pelos gestos faciais (a fisionomia e o olhar). Ambos (braços e gestos faciais) eram tão importantes quanto os movimentos executados pelas pernas.

No que se refere às movimentações dos braços existentes até então no balé, Noverre afirmou que elas não foram suficientes para exprimir as diversas paixões. Para ele, estas correspondem ao impulso que move os bailarinos e, se esses se permitirem “[...] seguir exatamente os movimentos da alma, que não se limitam necessariamente a um número determinado de gestos” (NOVERRE, 2006, p. 298), o movimento qualquer que seja será necessariamente justo, bem desenhado e será sempre verdadeiro. Mas, para que isso ocorra, é necessário que se diversifiquem os movimentos dos braços. Desse modo,

[o] que ele pretende, na verdade, é alargar o sentido possível dessa movimentação, [...] ampliar seu raio de ação e expressar uma gama muito maior de paixões. Trazer para o palco o furor, o ciúme, a vingança, a ironia, voltando-se para todas as paixões – essa é a tarefa do balé de ação. (MONTEIRO, 2006, p. 135).

Evidentemente Noverre não quis abolir a movimentação tradicional dos braços nem os passos e as posições difíceis e elegantes, mas sugeriu incorporar outras movimentações de braços e sacrificar os passos complicados demais, pois, para ele, “[q]uanto mais simples forem os passos, mais fácil será atribuir-lhes expressão e graça.” (NOVERRE, 2006, p. 300).

Quanto às máscaras, Noverre tentou descobrir na origem delas - que remonta à época da Grécia Antiga – uma explicação plausível para seu uso na dança. Mas não a encontrou e, por isso, se perguntou se as máscaras “[t]eriam, porém, sido feitas para os bailarinos” (*Ibid.*, p. 290).

Em suas buscas, Noverre percebeu que a composição das máscaras antigas – esculpidas em madeira, pesadas e grandes, portanto, incômodas e impedientes de realização de movimentos – não poderiam ter sido imaginadas “[...] para uma arte que é filha da liberdade [a dança], que teme os entraves de uma moda que a estorve, que deixa de mostrar-se assim que deixa de ser livre.” E concluiu que “[...] os antigos não tinham qualquer ideia sobre a dança análoga à que temos hoje em dia; senão, como conciliar nossa atuação viva e brilhante com esse aparato pesado e incômodo dos gregos e romanos?” (NOVERRE, 2006, p. 291).

Gaetano Vestris (1729-1808), um bailarino florentino, considerado em sua época como “o Deus da dança” e que trabalhou com Noverre quando este residia em Stuttgart, impressionado e incitado pelas ideias do balé de ação contidas nas *Lettres*, resolveu apresentar, em Paris, o balé de Noverre chamado *Jason et Medeia* (de 1770). Vestris eliminou o uso das máscaras na interpretação que deu a esse balé. E “[f]oi assim que o público parisiense da Ópera pôde presenciar uma das melhores obras do coreógrafo [...]” (CARLÉS, 2012, p. 63).

Desse modo, Noverre substituiu o uso das máscaras pela expressão facial trabalhada na pantomima. “Os bailarinos deveriam, então, se servir de mímicas e gestuais do corpo em sua totalidade – em ação – para se expressar independentemente de palavras, compondo os elementos para um balé dramático. Seria, em outras palavras, um teatro-dança.” (GADELHA, 2006, p. 57).

Sendo assim, sem o uso de máscaras, sem o uso de palavras recitadas, como acontecia nos balés de corte, e sem o uso apenas da dança como execução de passos, a dança, no balé de ação de Noverre, une-se à pantomima, dando origem a um balé articulado ao drama que *fala* por meio de imagens gestuais. Portanto, na pantomima do balé de ação,

[n]ão há descontinuidade entre o sentir e o expressar. Ela pode ser compreendida por todos os povos do mundo. A universalidade da nova forma de expressão, no teatro e na dança, é correlata à indigência atribuída às línguas, tanto no âmbito da pantomima quanto no das inflexões. É preciso muitas palavras para exprimir um sentimento ou um pensamento, mas basta um gesto para retratá-los. (MONTEIRO, 2006, p. 140).

É a fisionomia, e não mais as palavras e máscaras, que irão dar sentido à movimentação. O rosto deve estar à mostra e as feições devem estar em constante mobilidade com o olhar cheio de nuances e gradações. Segundo Noverre, é através da fisionomia que as

paixões se imprimem, que os movimentos e os afetos da alma se manifestam. O rosto é um meio de comunicação muito mais poderoso que os discursos, já que, para proferir as palavras, é preciso um pensamento articulado que anteceda toda e qualquer expressão, enquanto que as emoções se desenham nas faces de forma imediata, havendo, neste caso, uma continuidade e uma contiguidade entre o sentir e o expressar (MONTEIRO, 2006).

Noverre mencionou que todo e qualquer movimento torna-se automático e nada significa caso não haja um rosto que o anime e lhe dê vida. Por isso, indagou: “[a] fisionomia é, pois, nossa parte mais útil à expressão; por que, então, eclipsá-la no teatro por trás de uma máscara, preferindo a arte grosseira à bela natureza?” (NOVERRE, 2006, p. 271). E continuou o questionamento:

[p]oderão as paixões mostrarem-se, atravessando o véu que o artista coloca entre ele e o espectador? Conseguirá ele manifestar em uma única dessas caras artificiais os inumeráveis aspectos das paixões? Teria ele a possibilidade de mudar as formas que o molde já teria imprimido à máscara? (*Ibid.*, p. 272).

Uma máscara, pois, seja de que gênero for, não consegue apoderar-se das sutilezas e matizes das infinitas formas diferentes que a fisionomia pode adquirir e, se fosse possível (mas não é!), seria necessária uma variedade enorme de máscaras que seriam, por sua vez, tiradas e postas sucessivamente inúmeras vezes segundo as circunstâncias da dança.

Porém, Noverre nos chama a atenção para um fato importante: uma vez tiradas as máscaras e revelada a verdadeira fisionomia, deve-se ter precaução com os *tiques*, as contorções e as caretas oriundas do trabalho forçado do bailarino ao executar um movimento. Segundo este teórico,

[t]odo bailarino que altera seus traços devido ao esforço, cujo rosto está sempre convulsionado, é um bailarino sem alma que só pensa nas suas pernas e ignora os mais básicos elementos de sua arte, ligando-se apenas à parte grosseira da dança, sem jamais sentir-lhe o espírito. [...] No lugar de ocupar-se retratando e sentindo, dedica-se exclusivamente à mecânica de seu talento. Sua fisionomia mostra apenas sofrimento e dor, quando deveria traçar paixões e os afetos da alma. (NOVERRE, 2006, p. 280).

Portanto, Noverre defende uma dança mais simples, mais suave sem tantos passos complicados, mal encadeados e de desempenho difícil que findam por se tornar mecânicos.

Com base em tais conselhos, a dança se tornaria a verdadeira expressão da alma através dos movimentos.

2.2 BALÉ ROMÂNTICO: A FUGA DA REALIDADE

*É verdadeiramente penetrar em outro mundo.
Ela se transforma toda em dança, e se consagra toda ao movimento total!
[...]
Ela gira e tudo o que é visível se desliga de sua alma;
[...] os homens e as coisas vão formar em volta uma borra informe e circular.
[...]
Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas...*
(VALÉRY, 2005, p. 33, 62-3, 68)

Outro balé surgido durante o período do poder disciplinar foi o romântico. Existem algumas controvérsias quanto à data precisa do seu aparecimento. É sabido que ele sobreveio a partir do balé clássico, entre os séculos XVII e XVIII, na época do reinado de Luís XIV, e do balé de ação, no século XVIII, cujo maior expoente foi Noverre. Estima-se que o período de vigência do balé romântico tenha sido na primeira metade de século XIX, entre os anos de 1820 a 1847 (um curto período de existência por sua vez!). Porém, apesar dessa curta duração, ressaltaremos que ele deixou um legado de contribuições para a dança que perduram (mesmo tendo havido eventuais modificações) até os dias atuais.

O balé romântico foi, como se pode supor, uma manifestação na dança por influxo do Romantismo. Embora, como descreveu Carlés (2012, p. 83), seja complicado “[...] resumir as características deste período artístico” e seja “[...] difícil estabelecer uma cronologia fechada para dito movimento, já que em cada país e em cada arte o Romantismo vai irromper em diferentes momentos históricos”, podemos dizer sumariamente que o Romantismo foi um movimento artístico surgido nas últimas décadas do século XVIII e que persistiu até o século XIX.

Apareceu em um período de grandes transformações históricas: o advento da Revolução Francesa e da Revolução Industrial; a substituição dos paradigmas políticos, sociais e econômicos, e, juntamente com eles, os valores morais e éticos, devido à substituição do sistema monárquico absolutista por um sistema capitalista burguês. Esses fatores contribuíram para que os artistas românticos retratassem, em suas obras, temas sobre

os dramas humanos, os amores trágicos e as utopias. Houve a primazia da sensibilidade sobre a razão, o que resultou num aumento das expressões sentimentais “[...] sob uma forma que será diferente dos gestos rigidamente codificados há um século e meio [por Beauchamps e Feuillet].” (BOURCIER, 2001, p. 199).

Consequentemente, os assuntos tratados pelo balé romântico sofreram mudanças em suas abordagens, em relação ao balé de corte, cujos temas eram mais mitológicos. Sob a influência da Revolução Francesa, a palavra de ordem dos românticos era a “liberdade”, que pode ser interpretada como uma forma de se livrar dos grilhões do classicismo greco-romano presentes nos enredos dos balés de corte e nos balés clássicos.

Assim sendo, os motivos mitológicos bem típicos nesses balés dos séculos XVI ao XVIII serão substituídos por outra trama voltada para um mundo mais ideal, irreal e, por vezes, dramático, repleto de personagens feéricos e de uma atmosfera onírica. Uma possível explicação dessa *fuga do mundo real* seria uma evasão das preocupações e ansiedades presentes no cotidiano e que, concomitantemente, permitia aos artistas uma maior liberdade de criação (FARO, 1998; FAURRE, 2001).

Apesar dessa *fuga da realidade* existente nos temas românticos, suas obras não estavam de todo desconectadas da realidade. Na verdade, podemos afirmar que o romantismo oscilava entre dois mundos: o mundo real, com todas as suas mazelas, e um mundo ideal, regado de sonhos e de nostalgias, de costumes e de povos longínquos⁴⁹.

Uma das grandes influências que o balé romântico teve foi oriunda de obras de literatura, como as do romantismo alemão, que forneceram temas para a composição de muitos balés. Esse interesse pelas obras literárias introduziu o elemento sobrenatural e a busca do homem pelo inatingível (AU, 1988).

A maioria das características estéticas do balé romântico apareceu entre o final do século XVIII⁵⁰ e início do século XIX, mais precisamente entre os anos 1810 a 1830: o uso das sapatilhas de ponta⁵¹, as saias fofas chamadas de *tutus*⁵², o destaque da bailarina em

⁴⁹ Muitos balés românticos executavam danças com características inspiradas nos folclores de países como Espanha, Itália, Alemanha, Polônia, países nórdicos e orientais (CHRISTOUT, 1975).

⁵⁰ Após Revolução Francesa, o modista da Ópera francesa, Maillot, inventou a malha, que daria maior liberdade de movimentos aos dançarinos, substituindo as pesadas saias das danças de corte (FARO, 1998).

⁵¹ Outra grande mudança no domínio da técnica do balé surgiu com o uso das sapatilhas de ponta que permitiram com que as bailarinas subissem nas pontas dos dedos dos pés: “[...] há cerca de uma dezena de anos, a sapatilha havia substituído o calçado urbano, mas era totalmente flexível, sem o reforço da meia-sola [...] que conhecemos hoje em dia. A dançarina enchia a ponta de suas sapatilhas com algodão, reforçando-as com galões e bordados; devia se sustentar pela força de seus músculos e seu sentido de equilíbrio.” (BOURCIER, 2001, p. 201). A tecnologia hoje evoluiu e o material das sapatilhas de ponta é feito de resina e polímeros que absorvem o impacto e retêm a forma. Algumas bailarinas, como Genevière Gosselin (1791-1817) – considerada uma das primeiras a subir nas pontas - e Advotia Istomina (1799-1848), já as haviam integrado em suas danças. Mas as

comparação com o bailarino, que passou a ocupar um lugar secundário nas apresentações, a criação de uma atmosfera de leveza e de sonho, a associação da dançarina com criaturas da fantasia, como fadas e sílfides, e o desenvolvimento de composições musicais próprias⁵³ para o balé (AU, 1988, CARLÉS, 2012).

Essas características acima citadas despontaram quando algumas transformações ocorreram no âmbito do balé com relação à técnica⁵⁴, que evoluiu profundamente, pois “[...] começava-se a buscar a expressividade, a poesia do corpo, a fluidez dos gestos [...]” (BOURCIER, 2001, p. 200). Para que essa expressividade, poesia do corpo e fluidez dos gestos pudessem ser alcançados, foi preciso que a técnica que despontava no século XIX aparecesse rigorosa ao exigir da bailarina uma forte disciplina.

Gadelha (2006, p. 66) alude que

[n]ão temos relatos sobre as horas de trabalho dentro da sala de dança para o exercício e ensaios dos balés no século XIX. No entanto, se hoje é comum à bailarina de uma companhia de dança trabalhar num regime fechado de oito horas, quando o uso das sapatilhas de ponta já se apresenta como tradição, pode-se imaginar todas essas inovações exercitadas em horas de trabalho, sob vigilância dos coreógrafos e mestres de dança, bem como do constante exame a si mesmo em busca da perfeição técnica exigida nos balés desse período.

Ainda segundo Gadelha (2006), o romantismo no balé foi oriundo dos balés de repertório (como o balé *La fille mal gardée*, de 1789), cujo significado está associado a um conjunto, uma coleção de peças reunidas a partir de determinados critérios que fazem parte do

sapatilhas de ponta ganharam grande destaque e foram incorporadas definitivamente como característica não só do balé romântico, como também do balé acadêmico, através da bailarina italiana do Ópera de Paris, Marie Taglioni (1804-1884), que, ao dançar “[...] na ponta, mal roçando o solo, como um ser imaterial [...]” (BOURCIER, 2001, p. 202), traduziu e firmou o estilo de leveza, graça e suavidade das bailarinas que desde então, passaram a usar as pontas.

⁵² Marie Anne de Cupis (1710-1770), mais conhecida como Maria Camargo, ou, simplesmente, La Camargo, foi a primeira responsável por uma modificação importante nos trajes das bailarinas: o encurtamento das saias. Esse encurtamento foi um dos primórdios do surgimento posterior dos famosos *tutus*. Tal feito realizado por La Camargo “[...] libertou as bailarinas de umas pesadas saias e facilitou o aperfeiçoamento do trabalho das pernas, que já podiam mover-se e cujo movimento podia ser apreciado pelo espectador.” (CARLÉS, 2012, p. 49).

⁵³ As músicas específicas compostas exclusivamente para os balés só começaram a despontar com o balé *Giselle*, que será logo descrito, e desenvolveu-se lentamente até chegarmos às grandes composições de Tchaikovsky e Stravinsky, durante a época dos balés russos. Vale destacar que o que antes acontecia no âmbito da música era a junção de diversos fragmentos de óperas que eram, por sua vez, coreografados.

⁵⁴ Segundo Bourcier (2001, p. 201), “[e]ncontramos a exposição mais completa da técnica neste início de século nas obras de Carlo Blasis [1797-1878], italiano formado na escola francesa. A comparação de seu *Tratado elementar teórico e prático da arte da dança*, 1820, do *Código de Terpsícore*, 1828, redigido na Inglaterra e por ele ditado, traduzido e revisado em 1830 sob o título de *Manual completo de dança* com suas *Notas sobre a dança*, 1840, permitem seguir a liberação do movimento, seu alívio, que será arrematado pela invenção do arabesco.”

acervo de uma companhia. De acordo com Carlés (2012), o primeiro balé considerado como romântico foi o *Robert le Diable* (Robert o diabo).

A importância do citado balé, para ser considerado como o primeiro do gênero, deveu-se, dentre outros fatores, à inauguração de uma nova atmosfera nas apresentações: “[...] ao apagarem-se pela primeira vez as luzes do auditório, isso permitiu a criação de uma espécie de janela a um mundo irreal na qual o espectador era convidado a submergir-se graças à escuridão circundante.” (CARLÉS, 2012, p. 85). Porém, aquele que fez com que o gênero do balé romântico fosse consolidado, de fato, foi o *La Sylphide*⁵⁵ (A sílfide), de Filippo Taglioni (1777-1871)⁵⁶ que se realizou no dia 12 de março de 1832 no Ópera de Paris. A partir dessa data, o balé foi paulatinamente deixando de ser um mero acompanhamento da ópera e passou a ser uma arte mais autônoma.

Concisamente descreveremos o referido balé, que contou a história de James Reuben, um jovem homem escocês⁵⁷ que fica noivo, mas abandona o mundo mundano – inclusive sua noiva – porque se apaixona por uma criatura de outro mundo, um espírito dos bosques: a Sílfide. Ele a segue até o habitat dela (neste momento do balé a cena se transforma numa floresta selvagem e tenebrosa); no entanto, ela recusa o desejo dele de amá-la e escapa de todas as suas tentativas de aproximação. “Desesperado, ele procura a ajuda de uma bruxa [...] que lhe dá uma echarpe encantada que irá ligá-lo a Sílfide” (AU, 1988, p. 50). Contudo, essa echarpe havia sido envenenada pela bruxa, e a Sílfide morre ao se envolver com o adorno que lhe fora dado de presente pelo jovem James. Seu corpo, então, foi conduzido em direção ao cume de uma árvore, por suas irmãs sílfides, enquanto James fica sozinho com sua dor.

La Sylphide traz duas propriedades do balé romântico segundo Bourcier (2001, p. 203): “[...] um dos temas típicos da coreografia romântica: um mortal amado por um espírito” e um novo tipo de heroína derivado das eternas criaturas do folclore, e não mais das deusas da Antiguidade Clássica greco-romana.

Após o surgimento de *La Sylphide*, o Ópera só apresentou balés pouco significativos, cujos autores se preocupavam mais com a técnica do que com a expressão sentimental. “Foi preciso aguardar o ano de 1841 para que um poeta, Théophile de Gautier, inspirado por um

⁵⁵ Para Carlés (2012, p. 90), a versão de *La Sylphide* que se conservou até os dias de hoje foi a do bailarino Auguste Bournonville, que “[...] de volta a Copenhague, decidiu, em 1836, criar sua própria versão do balé com música de Lovenskhöld.”

⁵⁶ De acordo com Bourcier (2001), o coreógrafo Filippo Taglioni compôs *La Sylphide* para sua filha Marie Taglioni. Ele criou uma dança sob medida, para sua filha bailarina, ao procurar os efeitos de alongamento do corpo dela e a leveza que convinham ao estilo de Marie como personagem de um ser sobrenatural.

⁵⁷ O local escolhido para o desenvolvimento da trama foi a Escócia - tido como um local ao mesmo tempo exótico e elegante.

outro poeta, Heinrich Heine, escrevesse para a bailarina que amava, Carlotta Grisi, a obra-prima do balé romântico, *Giselle*.” (BOURCIER, 2001, p. 205).

O primeiro ato de *Giselle* é ambientado numa vila medieval e conta a história de uma jovem camponesa denominada Giselle que adorava dançar⁵⁸ e que é cortejada por dois homens: Hilarión, um guarda florestal, e Loys, um príncipe disfarçado de camponês (cujo verdadeiro nome era Albrecht). A jovem camponesa se apaixona por Albrecht sem saber que ele era da nobreza e, quando ela descobre que seu amado era, na realidade, um príncipe disfarçado de camponês e que está prestes a se casar com a princesa Bathilde, ela morre⁵⁹.

O segundo ato (conhecido como *o ato branco*⁶⁰) é realizado numa floresta misteriosa habitada pelos espíritos noturnos femininos, as *Willis*, que eram na verdade os fantasmas de jovens noivas mortas antes de contrair núpcias (tratavam-se de espíritos vingativos que condenavam os homens a dançarem até a morte). Tanto Hilarión quanto Albrecht – cada um em um dado momento - vão visitar o túmulo de Giselle. Ambos são surpreendidos pelas *Willis* e são condenados pela rainha delas, Myrtha, a dançar até morrer de cansaço. Hilarión é perseguido pelas *Willis* e morre de tanto dançar. Giselle reaparece, agora como uma *Willis*, mas diferentemente das outras, ela não tinha desejo de vingar-se de seu amado arrependido, o príncipe Albrecht. Como o príncipe não consegue obter o perdão da rainha Myrtha, Giselle o ajuda, por vezes o substituindo na dança que iria condená-lo à morte. O amor de Giselle por Albrecht protegeu-o até o amanhecer quando o feitiço malévolos da rainha Myrtha foi quebrado (BOURCIER, 2001; CARLÉS, 2012; FARO, 1998; FAURRE, 2001). O final de *Giselle* na sua versão original - que consistia na reunião de Giselle, Albrecht e sua prometida – “[...] logo foi mudado por um mais ‘romântico’ que conhecemos hoje em dia, o que Albrecht fica só após o desaparecimento de Giselle.” (CARLÉS, 2012, p. 98).

As histórias [do balé romântico] se desenvolvem num universo misterioso (entre a vida e a morte) e frequentemente num contexto campestre. A vida no campo parece mais livre [...]. O romantismo pastoral [...] exprime [...] a nostalgia dos homens e das mulheres pertencentes às elites para uma existência campestre, longe das restrições que lhes impõem seus estatutos e seus modos de vida. (FAURRE, 2001, p. 79).

⁵⁸ É interessante perceber que o balé *Giselle* tem como mote a dança. Por conseguinte, a parte dramática e coreográfica dessa obra foi desenvolvida partindo do princípio da dança como foco principal.

⁵⁹ Sobre a morte de Giselle, algumas versões apontam que ela enlouquece e comete suicídio com a espada de Albrecht e em outras, ela morre literalmente de amor (AU, 1988).

⁶⁰ Esse nome deveu-se ao fato de se usar no balé *La Sylphide* o traje dos espíritos como uma túnica semilonga de musselina branca. A partir de então, o ato branco, nos outros balés, passou a significar a representação do mundo etéreo e misterioso dos espíritos das florestas (como as fadas, as sílfides e as *willis*) (BOURCIER, 2001).

Coincidência ou não, é curioso notar que alguns artistas românticos viveram, na realidade, a tragicidade das histórias contadas pelos balés: a jovem bailarina italiana Giuseppina Bozzacchi que era dançarina do Ópera de Paris e que interpretou a personagem Swanhilda, em *Coppélia*, morreu pouco tempo depois da estreia do referido balé devido à invasão da cidade de Paris pelas tropas prussianas. O coreógrafo de *Coppélia*, Arthur Saint-Léon, também morreu poucas semanas depois. Outra jovem bailarina, Emma Livry, aluna de Marie Taglioni, sofreu igualmente um final trágico: durante os ensaios da ópera *La Muette*, de Portici seu vestido se prendeu nas lâmpadas que rodeavam o cenário queimando-a, o que a levou à morte semanas depois. O balé romântico morria, assim, com eles. (CARLÉS, 2012).

De fato, esse balé estava prestes a ruir. Paradoxalmente, a destruição dele ocorreu em meio a alguns fatores que pareciam corroborar para sua permanência, como o apogeu de alguns bailarinos e os investimentos de empresários. No que diz respeito ao auge de alguns bailarinos (ou, melhor dizendo, ao auge das bailarinas), este converteu-se em *estrelismo*:

[...] as dançarinas estrelas, reinando de forma absoluta, exigiram que os balés fossem compostos apenas para que elas pudessem mostrar suas qualidades. Pouco importava que as variações que impunham destruíssem a organização da obra, obliterassem seu sentido, pouco lhes importava que a ação fosse poética ou estúpida; para elas, o balé era feito para a estrela e não o contrário. (BOURCIER, 2001, p. 205).

No que se refere aos investimentos, estes só visavam ao lucro. Esses dois fatores citados, somados ao desenvolvimento de algumas técnicas de balé, fariam com que os bailarinos ficassem amarrados dentro de padrões repetitivos e, ademais, ocorreu o surgimento, em meados do século XIX, de um novo movimento nas artes chamado de Realismo. Tudo isso provocou a derrocada do Romantismo como um todo. Em contrapartida, a dança ressurgiu com nova força, resultando no conhecido balé acadêmico.

2.3 “HÉRCULES TRANSFORMADO EM ANDORINHA”: O BALÉ ACADÊMICO

*Je suis devenu un danseur
parce que j'ai eu un accident et
parce que je ne voulu pas être un soldat*⁶¹.
(Dominique Mercy, na peça *Nelken*)

O balé acadêmico surgiu em São Petersburgo, na Rússia, por interseção do dançarino e coreógrafo francês Marius Petipa [1818 (ou 1822) -1910]. Vale salientar que “[...] antes que [...] a escola acadêmica russa viesse impor sua supremacia no final do século” (BOURCIER, 2001, p. 214), era a França, até o ano de 1870, que dominava o cenário do balé na Europa.

Apesar de a Rússia viver num regime autoritário e fechado em relação ao resto da Europa, já no século XIX ela havia recebido, via intercâmbio, obras, personagens e bailarinas, como Taglioni, Elssler e Grisi, que pertenciam ao balé romântico. Uma abertura ainda maior se deu no que diz respeito à importação de arquitetos e artistas franceses e italianos durante o reinado do czar Pedro, o Grande. Essa importação tinha como justificativa o intuito de “[...] criar uma cidade [São Petersburgo] à altura das mais belas capitais ocidentais [...]” (CARLÉS, 2012, p. 112).

Todo esse contexto de aberturas e intercâmbios proporcionados pela Rússia, somado ao fato de que Petipa não encontrou tanto êxito nos palcos de Paris, foram motivos suficientes para que o dançarino e coreógrafo francês decidisse “[...] abandonar Paris para fazer carreira em terras russas.” (*Ibid.*, p. 115).

Petipa fez uma reformulação no balé, e essa audácia se deveu às influências que teve de dois coreógrafos franceses: Jules Perrot e Arthur Saint-Léon. Nesse sentido, Carlés (2012, p. 115) observa:

Depois da chegada de Jules Perrot em 1848, teve ocasião de aprender dele a arte da coreografia e [...] a grande lição adquirida foi a de como contar uma história por meio da arte coreográfica. [...] de Saint-Léon aprendeu a construir *divertissements*, isto é, passagens sem ação dramática em que as evoluções coreográficas e técnicas são o único propósito e meio.

⁶¹ “Eu me tornei um dançarino porque sofri um acidente e porque não quis ser soldado” (Dominique Mercy, na peça *Nelken* do Wuppertal Tanztheater. Trecho retirado do documentário *Un jour Pina a demandé...* de Chantal Akerman).

A partir dessas influências, Petipa fixou uma estrutura na apresentação desse tipo de dança que consistiu em

[um] adágio de abertura da bailarina e seu parceiro [que] é seguido por variações [ou solos] de cada dançarino. Os dois dançarinos novamente se juntam na coda conclusiva, que usualmente é uma exposição de *pirotécnicos*⁶². A bailarina [assim como no balé romântico] é invariavelmente o ponto focal do *pas de deux*, e a função do dançarino é principalmente servir de suporte para ela [...] expor sua beleza (AU, 1988, p. 62).

Os balés criados por Petipa, em comparação com os balés românticos, por exemplo, no que se refere à estrutura, possuem “[...] pelo menos três atos a mais ‘Introdução’ e/ou ‘Apoteose’”. O que isto quer dizer é que o balé em São Petersburgo ou em Moscou era um gênero independente por completo da ópera [...]” (CARLÉS, 2012, p. 116-7).

Ademais, o referido coreógrafo fundiu a herança do balé de ação de Noverre e alguns elementos do balé romântico (sem esquecer que ambos os balés já carregam em si a herança do balé clássico com o rigor da notação de Beauchamps-Feuillet). Como resultado, apareceu um estilo de balé que juntava concomitantemente a virtuosidade, a velocidade e a explosão de uma técnica rigorosa à sensibilidade, à beleza e à delicadeza da ação dramática. Consequentemente, essa conexão entre o rigor técnico e a expressão artística conduziu os bailarinos do balé acadêmico a executar os passos, tanto atingindo o extremo de sua beleza formal quanto criando uma áurea em torno do bailarino que se exibia, como uma imagem ideal do ser humano (BOURCIER, 2001). É, de fato, “Hércules transformado em andorinha”! Essa expressão, extraída da obra *A alma e a dança e outros diálogos*, de Paul Valéry (2005), refere-se às observações que Sócrates proferiu sobre as características de fragilidade e de força apresentadas pela dançarina Athikê enquanto dançava.

Essa descrição de Valéry se presta perfeitamente a representar a capacidade que o balé acadêmico tem de criar um ambiente de leveza, exposto, principalmente, nas apresentações e de, concomitantemente, ocultar todo o esforço do bailarino durante os treinamentos disciplinares. Como afirmou Bourcier (2001, p. 222), trata-se de um “[...] salto na pura poesia do movimento”; ou seja, “[a] perfeição do movimento, por mais artificial que seja, é um trampolim que lança [tanto] o espectador [quanto os bailarinos] para além da aparência material” e, assim, “[...] são esquecidos os longos momentos de ensaio, em que o bailarino

⁶² Grifo nosso.

sofreu o adestramento de seu corpo para a aquisição de uma segurança técnica tal que possa apagar qualquer traço de esforço.”

Noverre (2006, p. 281) em sua obra *Lettres sur la danse et les arts d'imitation*, perguntava: “[...] [o] que pode encantar mais do que o desembaraço e a facilidade? As dificuldades só agradam quando apresentadas com traços de bom gosto e graça, quando investidas de nobreza e soltura, quando o esforço fica escondido, deixando ver apenas a leveza.”

Além dessas inovações trazidas por Petipa, o balé acadêmico integrou tanto técnicas consideradas circenses⁶³ quanto assimilou novas técnicas oriundas de uma nova concepção do trabalho corporal no século XIX, proveniente, sobretudo, dos esportes e da ginástica.

O século XIX tinha como cerne a visão codificada, anatômica e mecânica do corpo. Na verdade, essa visão já se encontrava presente no século XVIII, uma vez que, nesse período,

[...] as funções e os mecanismos corporais são abordados em paralelo com a Anatomia, a Mecânica, e, posteriormente, a Fisiologia. Distanciando-se e diferenciando-se da natureza, o corpo vai se constituindo como objeto da ciência. O surgimento da escrita da dança [por exemplo, o sistema de Beauchamps-Feuillet descrito no capítulo antecedente] é um dos componentes referenciais desse momento em que o corpo é engendrado e apreendido pelo viés da ciência e da técnica. (GADELHA, 2006, p. 47).

Logo, percebemos que “[a]s descobertas científicas vieram agitar a compreensão do homem acerca de seu corpo.” E “[d]esde então, a prática de corrigir a postura através de faixas e espartilhos foi sendo substituída pela prática da ginástica [...]” (*Ibid.*, p. 57). A ginástica do século XIX proporcionou, nas palavras de Foucault, um “adestramento” do corpo.

O aparecimento das práticas esportivas e da ginástica⁶⁴, no século XIX, e as posteriores mudanças que surgiram ao longo do tempo nessas práticas proporcionaram uma

⁶³ Algumas dessas acrobacias consideradas circenses eram, por exemplo, o levantamento da bailarina por seu *partner* com apenas uma das mãos ou quando uma bailarina se equilibra nas pontas e executa 32 *fouettés*. O *fouetté en tournant* é um giro executado em série durante o qual o dançarino gira tendo um pé de base, enquanto que a outra perna executa movimentos rápidos na lateral do corpo, esticando e recolhendo a perna a cada impulso dado. A fama dos 32 *fouettés* deveu-se à bailarina Pierina Legnani (1863-1923), que, devido à sua habilidade física, o executou magistralmente e levou essa façanha à Rússia, servindo, posteriormente, como teste de aptidão das bailarinas tal movimento (AU, 1988).

⁶⁴ Vale salientar que, de acordo com os estudos de Vigarello e Holt, a ginástica difere do esporte. Assim, “[d]eixando de ser apenas um exercício para o prazer, o esporte respondia aos objetivos morais, sociais e ideológicos. [...] As novas formas de trabalho sedentário determinavam os tipos, até então desconhecidos, de *stress* físico e psicológico dentro das classes médias. O esporte visava permitir a estas de se recriarem, de se

intensificação do movimento normativo, uma vez que o exercício se tornou um trabalho corporal de um novo gênero: uma atividade cujos treinamentos são cuidadosamente graduados e executados, e os seus resultados se mensuram e se calculam precisamente (VIGARELLO; HOLT, 2005). Também resultou de tais práticas e da ginástica uma intensificação, daquilo que Foucault denominou, no poder disciplinar, *anatomia política*. O que seria isso?

Trata-se de

[...] uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e excitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (FOUCAULT, 2008b, p. 119).

Em suma, a anatomia política foi um conjunto político de coerções cujo objetivo era *dissecar* “[...] os corpos em seus detalhes, em sua organização interna [...]” (CASTRO, 2009, p. 111), a fim de investigar minuciosamente suas ínfimas partes e penetrar nesse corpo o mais profundo que se pudesse, desarticulando-o tal como um anatomista que dissectiona um corpo.

Posteriormente, todo o universo dessas novas técnicas de aprendizagens disciplinares extrapolou o âmbito das ginásticas e foi incorporado no âmbito escolar, militar⁶⁵ e nas danças também.

Noverre, em uma de suas cartas (contida na obra, já citada precedentemente, *Lettres sur le ballet et les arts d'imitation*), argumentou sobre a convenção de certas posições que a dança impôs ao corpo. Quando Noverre escreveu sobre essas convenções ele, de certa forma,

descontraírem, de remediar a pressão suscitada pelo estudo e pelo trabalho, enquanto aumentava sua capacidade geral à competição.” (VIGARELLO; HOLT, 2005, p. 340-1).

⁶⁵ Na segunda metade do século XIX, tanto as escolas primárias quanto o serviço militar adotaram um ginásio em seus estabelecimentos, com a finalidade de possuir “[...] uma nova forma de mobilizar o coletivo imaginando um trabalho físico de conjunto, exercendo uma influência em massa [...]” (*Ibid.*, p. 339).

estava criticando esse modo de adestrar o corpo. Ele usou como exemplo o *en dehors*⁶⁶ e afirmou que essa posição foi uma convenção dos códigos da dança, pois se observarmos a posição dos pés das crianças, dos camponeses e das pessoas em geral, percebemos que a posição natural dos pés é *en dedans*, e não *en dehors*. E combatendo essas convenções, Noverre (2006, p. 321) esclarece:

[...] para [se] dançar com elegância, [...] e apresentar-se nobremente é preciso inverter totalmente a ordem das coisas, obrigando as partes por meio de uma longa e esforçada dedicação a conformarem-se com uma situação nova totalmente diferente daquela recebida, primordialmente.

Ou seja, o corpo deveu se adestrar e passar por um processo rigoroso de disciplinarização para alcançar os resultados desejados na dança, já que, de acordo com a estética do balé, “[u]m bailarino *en dedans* é um bailarino desajeitado e desagradável, [já a] atitude contrária [*en dehors*] dá facilidade, brilho, confere graça aos passos [...]” (NOVERRE, 2006, p. 322). Para que o corpo conseguisse adquirir (ou incorporar) a posição *en dehors* (visto que, para Noverre, se tratava de uma posição antinatural), exercícios eram propostos como os *ronds* e os *tours de jambes*, os grandes *battements tendus*, que, executados de forma contínua e repetitiva, garantiam mobilidade, impulso e flexibilidade. Esses tipos de exercícios eram preferíveis e eram mais sensatos que o uso de máquinas, como a gira-quadril (*tourne-hanche*) que poderia causar danos irreparáveis ao corpo do bailarino. Nas ponderações de Noverre (2006, p. 324), ele indagava: “[c]omo conseguirá um bailarino alcançar todas essas perfeições, se passa metade de sua vida em entraves? Sim, Senhor, o uso de tais máquinas é pernicioso. Não é a violência que corrige um defeito inato, é o trabalho do tempo, do estudo e da aplicação.”

A coreógrafa alemã Pina Bausch traz uma reflexão acerca desse corpo adestrado. Trata-se, de acordo com ela, de um legado do poder disciplinar, da cientificidade que esquadrinhava os corpos e das práticas de ginástica do século XIX: numa peça intitulada *Nelken* (1982), inspirada na cidade de Viena, uma bailarina-atriz da companhia do Wuppertal *Tanztheater*, de Pina Bausch, encontra-se sentada penteando o pé e enfoca a necessidade de o pé estar no seu máximo de extensão. Ela realiza esse movimento repetidas vezes, com o intuito de fazer com que seu “pé rebelde” fique na posição de ponta desejada. Em seguida, ela levanta-se da cadeira e começa a fazer uma série de *grand-battements*, que são exercícios de

⁶⁶ O significado e o surgimento do *en dehors* já foi exposto em uma nota de rodapé no capítulo I, na seção secundária 1.2 “O *Rei Sol* e o alvorecer do balé clássico”.

balé nos quais a perna do bailarino atinge sua elevação máxima e, enquanto os realiza, “[...] a mesma bailarina resmunga, continuando incansavelmente o exercício.” (CALDEIRA, 2009, p. 190).

Já observamos que, devido a todas essas transformações, os balés surgidos entre os séculos XVIII e XIX (balé de ação, balé romântico e balé acadêmico) foram se formando e se moldando dentro dos dispositivos disciplinares⁶⁷. Contudo, como o poder disciplinar se apresenta nas ginásticas do século XIX e nos balés precedentemente citados?

A fim de fornecermos fundamentos para uma melhor compreensão dessa relação, iremos apontar algumas características relevantes da análise de Foucault sobre a disciplina, a partir de seus estudos sobre o sistema carcerário.

2.4 PODER DISCIPLINAR

Quais são, então, as características básicas dessa disciplina? Uma delas refere-se ao *espaço*, e é o que Foucault chama de *organização do espaço*, ou *a arte das distribuições*. Esse espaço disciplinar funcionava da seguinte forma: haveria uma distribuição e um isolamento dos indivíduos através da inserção dos corpos em um espaço individualizado, classificatório, combinatório, fechado, esquadrinhado e hierarquizado, fazendo-os desempenhar funções diferentes segundo o objetivo específico que deles se exige. Assim,

[o] espaço disciplinar tende a se dividir em tantas parcelas quanto corpos ou elementos há a repartir. [...] Importa [...] saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, medir as qualidades ou os méritos. Procedimento, portanto, para conhecer, dominar e utilizar. (FOUCAULT, 2008b, p. 123).

Essa organização do espaço, essa arte das distribuições, ao ser efetuada, revela, então, relações de poder.

No que concerne ao balé, percebemos que essa característica da organização do espaço, ou a arte das distribuições, encontra-se presente, por exemplo, no século XVIII, nas reflexões trazidas por Noverre sobre o sistema de classificação, referente aos atributos físicos

⁶⁷ Vale salientar que a dança moderna, a dança contemporânea e a dança-teatro de Pina Bausch também estão inseridas no poder disciplinar.

dos bailarinos daquela época. A partir das qualidades físicas, cada tipo de bailarino ocuparia um *lugar* numa dada classificação de danças, dispostas por Noverre (2006, p. 283) em três gêneros:

[a] dança grave e heroica traz em si o caráter da tragédia. A mista ou semigrave, que correntemente é chamada de *demi-caractère*, é relativa à comédia nobre ou, dito de outra forma, ao *alto cômico*. A dança grotesca, que chamamos impropriamente de *pantomima*, já que não diz nada, toma emprestado as características da comédia, do gênero cômico, alegre e engraçado.

Noverre destacou que, para cada gênero de dança acima descrito, deveria haver também um tipo diferente de bailarino quanto ao porte e à fisionomia e, portanto, cada um deveria ser distribuído em seu *lugar* específico no sistema de categorização. Por exemplo, para a dança grave e heroica, o *porte* do bailarino que corresponderia a esse estilo de dança deveria ser o nobre e o elegante. Contudo, de acordo com o autor de *Lettres sur le ballet et les arts d'imitation*,

[o]s que se dedicam a esse gênero têm, sem dúvida, mais dificuldades a superar, mais obstáculos a combater para chegar à perfeição. É com esforço que se desenham agradavelmente, pois quanto maior é a extensão das partes, mais difícil arredondá-las para depois voltar a estirá-las com graça (NOVERRE, 2006, p. 283).

A *fisionomia* do bailarino da dança grave seria “[u]m rosto nobre, traços largos, caráter majestoso [...]” (*Ibid.*, p. 284). No que se refere ao porte do bailarino que dança o *demi-caractère*, ele deveria ser obrigatoriamente de estatura média e sua fisionomia deveria ter “[t]raços menores, uma figura tão agradável quanto interessante, um rosto composto de volúpia e ternura [...]” (*Ibid.*, p. 284).

Já o bailarino da dança grotesca ou cômica deveria ter um porte que exigisse menos perfeição de conformação: “[...] quanto menor for, maior será a graça, a gentileza e a ingenuidade da expressão” (*Ibid.*, p. 284) e sua fisionomia deveria ser engraçada e sempre animada pela admiração e alegria. “Eles devem ser, por assim dizer, os símios da natureza e imitar a simplicidade, a alegria franca [...]” (*Ibid.*, p. 284).

Um fator importante usado por Noverre na pesquisa dos movimentos no balé e na classificação dos bailarinos foi o estudo da anatomia, conforme se depreende da seguinte passagem:

[o] conhecimento da anatomia é posto a serviço da dança, como um dos estudos necessários ao mestre de balé, para que o trabalho corporal do bailarino se assente sobre bases racionais. A ciência dos princípios racionais da movimentação humana permite a previsão das seqüências dos movimentos, garante a organicidade e a proporcionalidade no arranjo das partes, nos impulsos e nas alavancas. (MONTEIRO, 2006, p. 148).

No século XIX podemos encontrar outra classificação e distribuição, sugerida por Carlos Blasis, dos bailarinos. Gadelha (2006, p. 70-1) descreveu a classificação de Blasis da seguinte maneira:

[e]le divide os bailarinos de acordo com três gêneros: o sério, o melodramático ou *demi-caractère* e o cômico. O primeiro teria como tema o trágico, o histórico, o romântico, o mitológico, o fabuloso e até o sagrado; o segundo comporia uma descrição mista: certas passagens históricas, alguns temas românticos, maravilhosos, orientais, alegóricos, pastorais e contos anacreônticos, mas não sendo nem muito sério, nem muito cômico; o terceiro, por sua vez, teria temas triunfantes, nacionais, burgueses, satíricos, burlescos, heróicos, cômico ou tragicômico.

Outra característica do poder disciplinar relaciona-se ao *tempo*. Essa noção está presente tanto no *controle da atividade* quanto na *organização das gêneses*. Primeiramente vamos descrever o que seria o controle da atividade. Trata-se da sujeição do corpo ao tempo, com o objetivo de produzir o máximo de rapidez e o máximo de eficácia. Seria um tempo metrificado ao máximo e “[...] também um tempo sem impureza nem defeito, um tempo de boa qualidade, e durante todo o seu transcurso o corpo deve ficar aplicado a seu exercício. A exatidão e a aplicação são, com regularidade, as virtudes fundamentais do tempo disciplinar.” (FOUCAULT, 2008b, p. 129).

O controle de atividade, segundo Foucault (2008b), é caracterizado pelo *horário*, que é uma herança dos tempos monásticos, na Modernidade aplicada à disciplina dos colégios, das oficinas e dos hospitais. Os três grandes processos do horário são: estabelecer censuras, obrigar a ocupações determinadas e regulamentar os ciclos de repetição. As virtudes fundamentais do tempo disciplinar são a exatidão e a aplicação.

Outra característica do controle da atividade é a *elaboração temporal* do ato através do qual o tempo penetra no corpo. Nesse sentido, ele não é mais um horário, algo vindo do exterior; o tempo aqui foi incorporado de tal modo, que ele elabora e controla o próprio ato (a

posição do corpo, dos membros, das articulações) e aguça cada movimento ao determinar uma direção, uma amplitude, uma duração.

Há também a *correlação entre o corpo e os gestos*, o que significa dizer que o controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos, mas impor a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo. No bom emprego do corpo que permite um bom emprego do tempo nada deve ficar ocioso ou inútil. Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente.

Outra característica presente no controle da atividade é a *articulação do corpo-objeto*. A disciplina define cada uma das relações que o corpo deve manter com o objeto que manipula. Ela estabelece cuidadosa engrenagem entre um e outro. A codificação instrumental do corpo seria a decomposição do gesto global em duas séries paralelas: a dos elementos do corpo que serão postos em jogo e a dos elementos do objeto manipulado. Ambos os elementos (do corpo e do objeto manipulado) são colocados em correlação uns com os outros, segundo certo número de gestos simples e, depois, é fixada uma ordem canônica em que cada uma dessas correlações ocupa um lugar determinado.

Sobre toda a superfície de contato entre o corpo e o objeto que o manipula, o poder vem introduzir-se, amarra-os um ao outro. Além de todas essas características citadas anteriormente, existe mais uma denominada *utilização exaustiva*, que é o princípio da utilização teoricamente crescente do tempo; é extrair do tempo sempre mais instantes disponíveis, e de cada instante sempre mais forças úteis. Isso significa que se deve procurar intensificar o uso do mínimo instante, como se o tempo, em seu próprio fracionamento, fosse inesgotável. E, quanto mais decompõe-se o tempo e as subdivisões dele, mais se pode acelerar uma operação. Assim sendo, os indivíduos são assujeitados

[...] não somente à cronologia de produção, mas também aos ciclos de atividade produtiva. [...] É preciso que o tempo dos indivíduos seja assujeitado ao tempo do lucro, isto é, que a força de trabalho seja aplicada ao menos em tanto tempo quanto necessário para que o investimento se torne rentável. [...] [Isso significa dizer], que se trata de constituir o tempo de vida dos indivíduos em força de trabalho. (FOUCAULT, 2013, p. 235).

Tomando como exemplo a aplicação do tempo disciplinar na ginástica do século XIX, seriam organizados exercícios de tal forma que se pudesse mensurar o maior número de passos percorridos por unidade de tempo. Nesse sentido, Vigarello e Holt (2005, p. 334) estabelecem:

[o] tema central é o de uma eficácia mensurável, traduzida pelas forças musculares, traduzida pelas rapidezzes e as regularidades. A ginástica se instrumentaliza para multiplicar os números, ela se encaixa precisamente para transformá-los em performance e em melhorar os índices: o corpo deve produzir os resultados localizáveis, padronizados entre eles, figuráveis no rigor de uma tabela. Daí essa possibilidade totalmente nova de transpor cada performance sobre uma escala abstrata, de engajar a partir dela indetermináveis comparações.

A *organização das gêneses*, por sua vez, seria uma nova técnica de apropriação do tempo. Ela possibilita

[...] um controle detalhado e [...] uma intervenção pontual (de diferenciação, de correção, de castigo, de eliminação) a cada momento do tempo; possibilidade de caracterizar, portanto de utilizar os indivíduos de acordo com o nível que têm nas séries que percorrem; possibilidade de acumular o tempo e a atividade, de encontrá-los totalizados e utilizáveis num resultado último, que é a capacidade final de um indivíduo. Recolhe-se a dispersão temporal para lucrar com isso e conserva-se o domínio de uma duração que escapa. O poder se articula diretamente sobre o tempo; realiza o controle dele e garante sua utilização (FOUCAULT, 2008b, p. 135-6).

Tratar-se-ia, na verdade, de segmentar o tempo e de seriá-lo, como neste exemplo de Amoros trazido por Vigarello e Holt (2005):

[f]ar-se-á 200 passos ou movimentos por minuto, para preparar assim para fazer 4.000 passos em vinte minutos, o que produzirá, a três pés por passo, quando se fará a aplicação no terreno, uma légua de 12.000 pés ou de posta em vinte minutos e conduzirá a poder fazer três léguas por hora (AMOROS *apud* VIGARELLO; HOLT, 2005, p. 334).

Quando seríamos o tempo, promovemos uma análise, um detalhamento que supõe, se nos referirmos aos movimentos corporais, uma sucessão progressiva e linear que vai do mais elementar ao mais complexo. Notaremos que a ginástica do século XIX realiza esse tipo de sucessão quando esquadrinha e desarticula o corpo ao criar, em particular, hierarquias novas de movimentos: do mais simples ao mais complexo, do mais mecânico ao mais construído, reinventando de parte em parte progressões e séries.

Essa ginástica explora, por assim dizer, o *movimento parcial*, cuja mobilidade se limita a uma única articulação óssea: extensão da perna ou do braço, circundação do ombro ou do quadril, inclinação da cabeça ou do tronco. O exercício surgido nessa época ambiciona

uma primeira e exclusiva transformação do corpo: aperfeiçoa o músculo antes de ser o que aperfeiçoa o gesto (VIGARELLO; HOLT, 2005).

Outra característica do poder disciplinar é a *composição das forças* efetivada na conciliação (1) do *corpo-segmento* - treinado para funcionar *peça por peça* com a finalidade de exercer operações determinadas – que agora passa a se articular, a se mover e a se colocar com outros corpos, formando um mecanismo multissegmentar. (2) Além do corpo, a composição das forças também se encontra no tempo. “O tempo de uns deve-se ajustar ao tempo dos outros de maneira que se possa extrair a máxima quantidade de forças de cada um e combiná-la num resultado ótimo.” (FOUCAULT, 2008b, p. 139). Assim, os *tempos isolados* formam, por sua vez, um *tempo composto*.

(3) Outro modo de se exercer a composição das forças é através do controle dos comportamentos que, de acordo com Foucault (2008b, p. 140), se dá a partir de um sistema preciso de comando de sinais:

[d]o mestre de disciplina àquele que lhe é sujeito, a relação é de sinalização: o que importa não é compreender a injunção, mas perceber o sinal, reagir logo a ele, de acordo com um código mais ou menos artificial estabelecido previamente. Colocar os corpos num pequeno mundo de sinais a cada um dos quais está ligada uma resposta obrigatória [...].

A *vigilância hierárquica* é mais uma característica do poder disciplinar. Ela precisa ser percebida como contínua, perpétua, permanente e sem limites pelos indivíduos que a ela estão expostos. Ela penetra nos lugares mais recônditos e está presente em toda a extensão do espaço, mesmo que ela, de fato, não se exerça assim. Um exemplo de vigilância hierárquica é o Panóptico de Jeremy Bentham (1748–1832).

Foucault (2001b) o descobriu, enquanto estudava as origens da medicina clínica. Nesse estudo, o filósofo francês havia pensado em examinar a arquitetura hospitalar da segunda metade do século XVIII, justamente no momento em que se desenvolvia o movimento de reforma das instituições médicas. Ao avaliar os diferentes projetos arquitetônicos posteriores ao segundo incêndio do Hôtel-Dieu, em 1772, ele observou que havia um princípio constante presente nesses espaços: um olhar centralizador sob os corpos, os indivíduos e as coisas.

Foucault percebeu, ainda, que esse olhar médico centralizador era um olhar de vigilância, já que os hospitais, nessa época, apresentavam um problema no que se refere aos contatos, às proximidades, aos contágios, aos amontoamentos, e era necessário assegurar uma

aeração do espaço, dividi-lo e deixá-lo aberto. Para isso, convinha separar os indivíduos que deveriam ser vigiados por conta de suas moléstias contagiosas, e isso deveria ocorrer ao mesmo tempo de forma global e individualizante.

Ao longo de suas pesquisas o filósofo francês compreendeu que essa questão da vigilância não estava restrita apenas ao ambiente médico, pois também o havia identificado ao estudar os problemas das penalidades. Porém, mirando mais atentamente, Foucault observou que a vigilância e os projetos arquitetônicos das prisões estavam atrelados entre si e referiam-se, em sua grande maioria, ao *invento* de Bentham: o Panóptico.

Esse tipo de arquitetura que permitiu o jogo do olhar e da *vigilância* não respondia mais à necessidade de manifestar, como no período das monarquias absolutistas, o poder, a divindade e a força dos reis e de Deus, como era o caso dos palácios reais e das igrejas. Ademais, no final do século XVIII, apareceram novos problemas de organização do espaço para fins econômicos e políticos, conforme nos menciona Perrot (2008, p. 132-3):

[a]o redor dos anos de 1770, a questão das prisões está, na Europa e, particularmente, na Grã-Bretanha, na ordem do dia. Necessidade de ordenar uma sociedade cuja racionalidade tolera cada vez menos os improdutivos e persegue a vagabundos e mendigos; crescimento bruto da vadiagem e da delinquência, subprodutos da desagregação dos equilíbrios tradicionais; rebelião popular contra as formas “clássicas” de castigo: tudo concorre para debilitar o funcionamento da justiça.

Bentham publicou sua obra sobre o Panóptico em meio a um debate político preciso. Entre os anos 1795 a 1797, a Grã-Bretanha estava tomada por uma crise econômica e social que suscitou uma grande querela sobre a *Lei sobre os Pobres*. Uma das propostas da discussão seria combinar um duplo sistema de ajuda, em domicílio e nas casas de trabalho, colocando, assim, toda a questão do direito à subsistência e do direito ao trabalho. Bentham se declarou hostil à gratuidade dos auxílios, inclusive nessa forma de assistência disfarçada constituída por um salário único e igual, princípio nivelador que desestimularia qualquer esforço. Nada de auxílios sem trabalho!

Partindo dessa conjuntura econômico-política do século XVIII, Bentham, assim como seus contemporâneos, buscou encontrar algumas razões para o problema. Enquanto os economistas da época o explicavam em termos de riqueza-pobreza (população-riqueza e população-pobreza), Bentham o apresentava em termos de poder. Foucault (2001b, p. 35), em seus estudos, esclareceu que, “[o] panoptismo foi uma invenção tecnológica na ordem do poder, como a máquina a vapor na ordem da produção.”

É bem verdade que há um custo econômico do poder, e Bentham não negligenciou isso. Mas, então, qual o preço do poder? Para responder a essa questão, voltaremos um pouco ao poder monárquico comentado anteriormente no capítulo I. As punições, no período do poder de soberania, baseavam-se nos castigos corporais e, segundo as análises de Foucault (2001b), tratava-se de um tipo de poder demasiado custoso e com muito poucos resultados, pois havia grandes gastos com a violência aplicada nos suplícios, a qual, na realidade não atingia propriamente o resultado desejado que era o de servir de exemplo para vingar o poder maculado do rei. Como vimos, a prática dos suplícios suscitou insurreições e rebeliões porque se tratava de um poder que era descontínuo e, por ser exercido a intervalos irregulares, permitia, desse modo, o surgimento de resistências.

Em contrapartida, a vigilância hierarquizada presente no poder disciplinar trouxe uma fórmula inversa à do poder monárquico, e, do ponto de vista econômico, exigiu poucas despesas, já que não havia necessidade de armas, de violências físicas ou coações materiais. O necessário e exigido era “apenas” um olhar! Mas, um olhar que vigiasse! Como observou Foucault (2001b, p. 198), “[...] que cada um, sentindo-a [a vigilância] pesar sobre si, termine por interiorizá-la até o ponto de vigiar-se a si mesmo; cada um, assim, exercerá essa vigilância sobre e contra si mesmo [...]”.

Nesse sentido, o poder disciplinar é concomitantemente indiscreto e discreto: é indiscreto porque está em toda parte, sempre alerta e controlando continuamente, inclusive os que estão encarregados de controlar. É discreto porque funciona permanentemente e em grande parte em silêncio, pelo jogo ininterrupto dos olhares calculados. O poder disciplinar, devido à vigilância, torna-se, por conseguinte, um sistema integrado, organizando-se como um poder múltiplo, automático e anônimo. A vigilância repousa sobre os indivíduos e seu funcionamento é de uma rede de relações de alto a baixo, assim como de baixo para cima e também lateralmente (*Id.*, 2008b).

Assim, inscrito nessa contextualização, nasceu o Panóptico de Bentham. Vale salientar que a ideia do Panóptico lhe é anterior, pois registros do século XVIII revelam que já havia instituições, como o dormitório da escola militar de Paris, em 1755, que aplicavam essa visibilidade isolante. O próprio Bentham contou que seu irmão, Samuel Bentham, ao visitar essa escola militar, teve a ideia do Panóptico. Porém, foi Bentham quem a formulou.

Ele não imaginou uma figura arquitetural destinada a resolver um problema específico, como o da prisão, o da escola ou o dos hospitais. No entanto, ele descobriu uma tecnologia de poder para resolver o problema da vigilância, daí o nome “panóptico” ser importante, uma vez que dá ideia de um princípio global, uma espécie de *olho que tudo vê*.

Embora seja falso afirmar que o princípio da visibilidade comandasse toda a tecnologia do poder desde o século XIX, uma vez que os procedimentos de poder colocados em prática na sociedade são bem mais numerosos, diversos e ricos, Bentham colocou o tema da visibilidade como sendo o da visibilidade organizada inteiramente em torno de um olhar dominador e vigilante (FOUCAULT, 2006a).

A estrutura arquitetural do Panóptico de Jeremy Bentham é uma construção em anel em cujo centro há uma torre vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel. A construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção. Elas possuem duas janelas: uma para o interior, a qual corresponde às janelas da torre; e a outra para o exterior, permitindo que a luz atravessasse a cela de lado a lado.

Quanto à *forma geral* do edifício, a mais apropriada, para a maioria dos propósitos, parece ser a circular, mas esta não é uma circunstância absolutamente essencial. De todas as figuras, esta é, entretanto, a única que permite uma visão perfeita, e a mesma visão, de um número indefinido de apartamentos das mesmas dimensões; que permite um ponto desde o qual, sem qualquer mudança de posição, um homem pode escrutinar, com a mesma perfeição, o número total de apartamentos e, com não mais do que uma mudança de postura, a metade do número total ao mesmo tempo – aquele número que, dentro de determinados limites, contém a maior quantidade de quartos; que coloca o centro à menor distância possível da luz; que dá às celas – naquela parte na qual, por causa da luz, possa se desejar, para os propósitos do trabalho, o máximo de luz – a maior largura possível; e que reduz ao mínimo possível o caminho tomado pelo inspetor, ao passar de cada parte do campo de inspeção a qualquer outra. (BENTHAM, 2008, p. 28-9).

Para o funcionamento do Panóptico, bastava colocar nas celas um louco, um condenado, um operário ou um escolar e, na torre central, alguém que funcionasse como vigia. Aquele que ficasse na torre teria a visibilidade, através do efeito de contraluz, das silhuetas cativas nas celas da periferia. Foucault destaca que o princípio do Panóptico é oposto ao da masmorra da Idade Média, já que nesta as funções essenciais eram trancar, privar de luz e esconder, enquanto que naquele só se conserva a primeira, que é trancar; as outras são suprimidas e substituídas pela luz e pelo olhar. Nesse caso, a visibilidade é uma armadilha.

Bentham (2008) alegava que cada homem deveria realmente estar sob inspeção, pois era importante, em todos os casos, que o inspetor pudesse ter a satisfação de saber que a disciplina realmente tinha o efeito para o qual foi planejada, isto é, era uma maquinaria de controle que funcionava como um microscópio do comportamento cujas divisões tênues e

analíticas em torno dos homens formariam um aparelho de observação, de registro e de treinamento contínuo.

Mesmo afirmando que os indivíduos *deveriam estar realmente sob vigilância*, Bentham acreditava que, quanto maior fosse essa probabilidade de inspecionar, mais forte seria a persuasão ou o sentimento de se estar sendo inspecionado e vigiado. Isso significa que o ato de vigiar - decorrente da atividade do Panóptico - produz um efeito interessante, a saber, aquele que está submetido ao olhar, à vigilância, interioriza o poder de tal modo, que se torna princípio de sua própria sujeição, na proporção em que esse indivíduo desempenha simultaneamente os dois papéis: o de observador e o de observado, porque ele mesmo vai se submeter a um determinado tipo de conduta, mesmo que não haja ninguém a observá-lo. O cerne é que ele nunca vai poder saber se, de fato, há ou não alguém a observar; então ele mesmo submete-se aos dois papéis.

Como diria Bentham (2008, p. 20), nessa situação ao indivíduo caberia “pensar que está nessa condição [de inspecionado]”. O Panóptico é uma máquina de dissociar o par *ver-ser visto*, pois quem está no anel periférico é visto sem nunca ver e quem está na torre central vê tudo, sem nunca ser visto. Na análise de Foucault esse estado consciente e permanente de visibilidade, por sua vez, assegura o funcionamento automático do poder. Trata-se de um funcionamento automático porque a vigilância é permanente em seus efeitos, mesmo que descontinua em sua ação.

Note-se que, na lógica do Panóptico, há um afastamento do defrontamento físico bastante presente em outras instituições, e que o poder externo tende ao incorpóreo. Quanto mais se aproxima desse limite, mais esses efeitos são constantes e contínuos (BENTHAM, 2008; FOUCAULT, 2008b). Esse exemplo do poder interiorizado através da vigilância ratifica o que já mencionamos quanto à atuação das técnicas de coerção e de punição do poder disciplinar sobre a *alma*.

Corroborando mais este aspecto, mencionaremos as próprias palavras de Bentham (2008, p. 20):

[É] óbvio que, em todos os casos, quanto mais constantemente as pessoas a serem inspecionadas estiverem sob a vista das pessoas que devem inspecioná-las, mais perfeitamente o propósito do estabelecimento terá sido alcançado. A perfeição ideal, se esse fosse o objetivo, exigiria que cada pessoa estivesse realmente nessa condição, durante cada momento do tempo. Sendo isso impossível, a próxima coisa a ser desejada é que, em todo momento, ao ver razão para acreditar nisso e ao não ver a possibilidade contrária, ele deveria *pensar* que está nessa condição.

Como consequência disso, Foucault (2001b) aponta que existe uma diferença crucial entre o sistema monárquico que exerce o poder de soberania e o sistema moderno de disciplina. No primeiro, o rei era a fonte de justiça, da lei e do poder. Dever-se-ia confiar única e exclusivamente no rei, já que sua existência era vinculada a uma vontade divina. No segundo caso, por outro lado, não se pode confiar em ninguém, pois o poder está espalhado e organizado numa maquinaria, segundo engrenagens complexas.

Na verdade, se tomarmos o Panóptico como referência, existe um aparato de desconfiança, justamente por não haver um ponto fixo de poder, como um rei ou um soberano. Assim, cada um vigia e é vigiado, e, por isso, Bentham (2008, p. 31) afirmava “[...] que os *subguardas* ou *subinspetores*, os empregados ou subordinados de qualquer tipo, estarão sob o mesmo e irresistível controle do guarda-*mor* ou inspetor-*mor*, da mesma forma que os prisioneiros ou outras pessoas a serem governadas.” O poder, desse modo, não se representa mais, mas existe, mesmo que diluído infinitamente.

Nas palavras de Foucault (2008b, p. 167)

[p]ouco importa, conseqüentemente, quem exerce o poder. Um indivíduo qualquer, quase tomado ao acaso, pode fazer funcionar a máquina: na falta do diretor, sua família, os que os cercam, seus amigos, suas visitas, até seus criados. Do mesmo modo que é indiferente o motivo que o anima: a curiosidade de um indiscreto, a malícia de uma criança, o apetite de saber de um filósofo que quer percorrer esse museu da natureza humana, ou a maldade daqueles que têm o prazer em espionar e em punir. Quanto mais numerosos esses observadores anônimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado. O Panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder.

Percebemos, então, que as disciplinas marcam o momento em que se efetua a troca do eixo político da individualização, já que, no regime feudal, a individualização era ascendente e era a marca de detenção de poder ou de privilégios, enquanto que no regime disciplinar, a individualização é descendente, à medida que o poder torna-se mais anônimo e mais funcional. Assim,

Num sistema de disciplina, a criança é mais individualizada que o adulto, o doente o é antes do homem são, o louco e delinqüente mais que o normal e o não-delinqüente. É em direção aos primeiros, em todo caso, que se voltam em nossa civilização todos os mecanismos individualizantes; e quando se

quer individualizar o adulto são, normal e legalista, agora é sempre perguntando-lhe o que ainda há nele de criança, que loucura secreta o habita, que regime fundamental ele quis cometer (FOUCAULT, 2008b, p. 160).

Para Foucault, o *sonho* de Bentham (o Panóptico) era um dos sonhos da burguesia, realizado na medida em que, mesmo não tendo se firmado como forma arquitetural, se concretizou como uma nova forma de governo, já que é capaz de dar força a qualquer instituição em que seja aplicado. Destarte, é um intensificador para qualquer aparelho de poder, porquanto assegura a economia, assegura a eficácia por seu caráter preventivo, seu funcionamento contínuo e seus mecanismos automáticos.

O dispositivo Panóptico não é um local de troca do mecanismo de poder, mas é uma maneira de fazer funcionar relações de poder numa função, e é uma função para essas relações de poder. Esse sistema está destinado a difundir-se no corpo social, uma vez que é um dispositivo disciplinar controlado democraticamente, ou seja, por qualquer pessoa da sociedade que queira observar e vigiar. Desse modo, percebemos que o exercício do poder é controlável pela sociedade inteira. Como Foucault (2001a, p. 1305) afirmava, “[...] vivemos numa sociedade panóptica”, pois desde as instituições aos novos circuitos de tecnologia que nos rodeiam, há a real aplicação do panoptismo em nossa sociedade.

Segundo Foucault, o Panóptico funciona, também, como uma espécie de *laboratório de poder*: um local onde se torna possível a experiência com os homens a fim de analisar as transformações que se pode obter neles. Essas transformações podem ser obtidas a partir dos mecanismos de observação sobre o comportamento deles:

[...] experimentar remédios e verificar seus efeitos. Tentar diversas punições sobre os prisioneiros, segundo seus crimes e temperamento, e procurar as mais eficazes. Ensinar simultaneamente diversas técnicas aos operários, estabelecer qual é a melhor. Tentar experiências pedagógicas – e particularmente abordar o famoso problema da educação reclusa, usando crianças; ver-se-ia o que acontece quando aos dezesseis anos ou dezoito anos rapazes e moças se encontram; poder-se-ia verificar se, como pensa Helvetius, qualquer pessoa pode aprender qualquer coisa; poder-se-ia acompanhar a “genealogia de qualquer idéia observável”; criar diversas crianças em diversos sistemas de pensamento, fazer algumas acreditarem que dois e dois não são igual a quatro e que a lua é um queijo, depois juntá-los todos quando tivessem vinte ou vinte cinco anos; haveria então discussões que valeriam bem os sermões ou as conferências para as quais se gasta tanto dinheiro; haveria pelo menos ocasião de fazer descobertas no campo da metafísica (FOUCAULT, 2008b, p. 168-9).

Após termos feito essa exposição sobre o Panóptico, compreenderemos que os professores ou mestres de balé podem desempenhar, nesse tipo de dança, o papel dos vigilantes localizados no centro da torre, para observar quem estivesse nas celas. No caso das salas de aula do balé, não há uma torre central nem há celas, mas o professor circula e observa atentamente as movimentações dos bailarinos que estão posicionados nas barras dispostas nas paredes ao redor da sala ou no centro do salão. O olhar vigilante do professor é amplificado, se assim podemos considerar, quando as salas onde ocorrem as aulas e os ensaios possuem espelhos. Como mencionou Foucault (2001a, p. 302), o “[...] espelho [...] multiplica as identidades e mescla as diferenças [...]”.

Ademais, como dissemos anteriormente, qualquer pessoa pode ser um vigia, pois o poder da disciplina, ao ser incorporado pelos bailarinos, fará aumentar “[...] o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado.” (Id., 2008b, p. 167). É, portanto, como dito precedentemente, uma vigilância diluída e que se espalha por todos os lugares; é um estado consciente e permanente de visibilidade; é um aparato de desconfiança constante de que falou Foucault e é também uma sensação de se estar sempre sob a condição de inspecionado, como referiu Bentham.

Em suma, podemos dizer que a vigilância, no balé, é efetivada pelos professores e mestres da referida dança – que vai observar minuciosamente os comportamentos dos dançarinos –, é amplificada pela presença dos espelhos e é também integrada pelos próprios bailarinos, que se tornam vigias de si mesmos.

Outra característica do poder disciplinar é a *sanção normalizadora*. De acordo com Foucault (2008b), na essência de todos os sistemas disciplinares, tal elemento funciona como pequeno mecanismo penal com suas próprias leis, seus delitos especificados, suas instâncias de julgamento. As disciplinas quadriculam o espaço vazio deixado pelas leis, visto que qualificam e reprimem um conjunto de comportamentos que escapavam aos grandes sistemas de castigo por sua relativa indiferença. A disciplina possui uma maneira específica de punir que, na realidade, é um modelo reduzido do tribunal, pois o que pertence ao âmbito da penalidade disciplinar é tudo aquilo que está inadequado à regra, tudo o que se afasta dela, tudo o que é desvio.

Baseando-nos numa das cenas da peça *Bandoneon* (1980), da coreógrafa alemã Pina Bausch, e também nos depoimentos de seus bailarinos-atores, observaremos a ocorrência da sanção normalizadora no balé. Na peça, Pina Bausch expôs os dolorosos atos de autocontrole e adestramento do corpo, a partir de treinamentos corporais presentes no balé acadêmico. Nessa peça, uma dançarina

[...] insistentemente persegue outra dançarina, tentando ferir-lhe as pernas com a tesoura. Enquanto isso, a vítima nos conta como sua professora de balé costumava ameaçar dançarinos iniciantes com uma tesoura, caso eles não apresentassem uma satisfatória rotação externa de suas pernas [*en dehors*]. O doloroso e repetitivo “alongar” de músculos é demonstrado por dançarinos colocando todo seu peso sobre as pernas de outros, sentados de pernas cruzadas no chão, forçando o distanciamento entre as mesmas. Esta cena expõe a realidade por trás da etérea imagem de bailarinos clássicos em performance. (FERNANDES, 2007, p. 88).

Retomando os depoimentos dos bailarinos, temos o de Meryl Tankard (1955-), uma das bailarinas-atrizes da companhia, que narrou a história de “[...] uma professora de balé que afundava a cabeça dos bailarinos num balde cheio de água, exigia que sorrissem e afundava de novo – ‘to make us smile’” (TANKARD *apud* HOGHE; WEISS, 1989, p. 41).

Tankard expôs outra declaração sobre a relação dos professores com a disciplina corporal no balé numa cena de uma outra peça do Wuppertal *Tanztheater*. Ela contou a história de uma mulher histérica e fora de si (podemos cogitar pelo contexto da peça que talvez esse *stress* possa ter sido causado pelo adestramento do balé) que: “[f]ala[va] de uma de suas professoras que atirava sapatos nos alunos, mandava que pulassem por cima das cadeiras e batia com as unhas em suas cabeças: ‘Você é estúpida Meryl. Você é realmente estúpida.’” (*Ibid.*, p. 42).

Outro bailarino-ator da companhia relatou, em conversa com outros colegas dançarinos, sua formação no balé acadêmico. Ele falou sobre os professores, sobre o adestramento corporal, a sujeição e a obrigação de sorrir: “[s]e não sorrir no palco, você não é bailarino’. [...] ‘E, se você não conseguisse mais respirar no palco, tem de mostrar os dentes e sorrir e simplesmente respirar entre os dentes.’” (HOGHE; WEISS, 1989, p. 41). Noutra narração, de Jan Minarik⁶⁸, também bailarino-ator da companhia, encontramos a alusão a um conjunto folclórico que passava o tempo todo sorrindo: “ ‘Eles ficavam meia hora no palco, e quando chegaram no camarim, não podiam mais parar de sorrir; na verdade, eles tinham câimbras nas bochechas.’ ” (MINARIK *apud* HOGHE; WEISS, 1989, p. 41).

Janusz Subicz⁶⁹, outro bailarino-ator da companhia de Pina Bausch, em seu depoimento revelou que

⁶⁸ Jan Minarik (1945-) é um dançarino e fotógrafo checo-alemão integrante do Wuppertal *Tanztheater*.

⁶⁹ Janusz Subicz é um dançarino, ator, coreógrafo e pedagogo polonês que participou do Wuppertal *Tanztheater* durante quinze anos.

[m]inha professora de balé sempre dizia: quando você faz alguma coisa Janusz, - como você o faz é problema seu. Para mim tanto faz, é problema seu. Mas quando você faz uma coisa, tem de fazer um belo final. No final é importante, muito importante – belo final – fazer assim’. Ele abre os braços esticando-os e sorri. (SUBICZ *apud* HOGHE; WEISS, 1989, p. 42-3).

Nesses exemplos dados (na descrição da peça *Bandoneon* e dos depoimentos dos bailarinos-atores), percebemos que, em alguns momentos, a técnica corporal utilizada no balé acadêmico é uma fusão entre as coerções do corpo no âmbito disciplinar e as punições presentes nos rituais de suplício (guardando as devidas proporções evidentemente). Podemos mencionar que o professor, desse modo, desempenha um papel duplo. Primeiramente, exerce coerções e sanções no domínio do poder disciplinar, no intuito de normalizar os comportamentos. Trata-se de “[...] toda uma série de processos sutis, que vão do castigo físico leve a privações ligeiras e a pequenas humilhações.” (FOUCAULT, 2008b, p. 149).

Essa *série de processos sutis*, isto é, as punições, tem lugar nas oficinas, nas escolas, nos exércitos e nos treinamentos do balé através de micropenalidades, conforme se pode deduzir das seguintes observações:

[...] do tempo (atrasos, ausências, interrupções das tarefas), da atividade (desatenção, negligência, falta de zelo), da maneira de ser (grosseira, desobediência), dos discursos (tagarelice, insolência), do corpo (atitudes “incorretas”, gestos não conformes, sujeira), da sexualidade (imodéstia, indecência). (*Ibid.*, p. 149).

O outro papel do professor é o de carrasco, no campo do poder de soberania, uma vez que os mestres de balé promovem um contato físico direto no corpo do bailarino (como os exemplos dados por Meryl Tankard, cuja professora afundava a cabeça dos bailarinos num balde d’água e batia com as unhas em suas cabeças). Neste caso, poderíamos considerá-lo tanto como um castigo (quando uma dor é intencionalmente produzida e tem como causa um ato passado) quanto como *pequenas torturas* (que seria o fato de infligir a uma pessoa uma violenta dor corporal, a fim de coagi-la a realizar ou interromper alguma ação. E, assim que essa ação é efetivada ou interrompida, a imposição da dor cessa). (BENTHAM, 2012).

Já fizemos menção, em alguns momentos de nosso trabalho, a alguns aspectos de Pina Bausch e sua dança-teatro. No tópico subsequente, iremos abordar com maiores detalhes essa outra expressão da dança, também pertencente ao aquário disciplinar.

2.5 PINA BAUSCH E A DANÇA-TEATRO: O RETORNO À REALIDADE (OBLÍQUA)

Foi visto na seção secundária 2.2 “Balé romântico: a fuga da realidade” que uma das características do balé romântico era explorar temáticas relacionadas a um mundo fantástico, ideal, onírico e nostálgico promovendo, assim, uma fuga da realidade. Veremos que a dança-teatro de Pina Bausch (1940-2009) traz um retorno à realidade como uma espécie de resposta, antes de tudo, ao campo contemporâneo de questionamentos. Esse novo olhar sobre a realidade, por conseguinte, reflete a vida das pessoas do século XX: o individualismo, a solidão, a efemeridade, a objetificação dos corpos.

Definir o que seria a dança contemporânea é um desafio bem complexo, uma vez que devemos levar em consideração as múltiplas e heterogêneas singularidades constituintes desse estilo de dança. Porém, numa abordagem bem geral, registramos o nascimento da dança contemporânea no final do século XIX (com enorme impulso no século XX), no seio da sociedade disciplinar cujos gestos eram modulados, fragmentados, esquadrinhados e repetidos, e cujo saber sobre o corpo, como ratificou Foucault (2001a), era constituído através de um conjunto de disciplinas militares e escolares. Essa disciplina, contemplada precedentemente ao longo deste capítulo, impôs sobre o corpo um tipo de poder que exerceu um trabalho insistente, obstinado e meticuloso nas crianças, nos soldados e na população em geral.

Na verdade essa conquista no “[...] trabalho insistente, obstinado, meticuloso [...] sobre o corpo [...]” (FOUCAULT, 2001a, p. 1622) no campo, por exemplo, do desenvolvimento muscular, dos exercícios e da ginástica, fez surgir uma materialização do poder sobre o corpo (embora o poder não seja algo ou uma coisa que se possa possuir) na medida em que o poder toma o corpo e se exerce nele. Agora, o poder “[...] se encontra exposto no corpo mesmo [...]” (*Ibid.*, p. 1623).

Não podemos esquecer que, além da influência do poder no corpo, há, também, a revanche do corpo contra esse mesmo poder. Como disse Foucault (2001a, p. 1623), “[...] aquilo pelo qual o poder era forte tornou-se aquilo pelo qual ele é atacado [...]”. Ora, esse quadro de materialização e de exposição do poder no corpo e a resistência desse corpo contra o poder servirá de base para o projeto contemporâneo de dança voltado para uma nova abordagem do homem e de seu corpo, que rompe com as convenções constituídas.

De fato, a história do balé é marcada pela relação dinâmica poder-resistência. Se voltarmos nosso olhar pelo caminho trilhado pelo balé - desde seu surgimento, com os balés

de corte, até os dias de hoje - perceberemos que “[...] os corpos que vestiam as malhas de dança [no balé romântico e acadêmico] [...] por sua vez, já rompiam com o padrão de uso dos antigos espartilhos, ou as anquinhas [dos balés de corte], criticadas por Noverre [no seu balé de ação].” (GADELHA, 2006, p. 89). Nos dias atuais continuamos a observar a tensão poder-resistência quando nos deparamos com algumas *substituições* e *inovações*. Vejamos o que observa Gadelha (2006, p. 87) a esse respeito:

[a]o invés de uma “uma trilha sonora sempre presente” nos espetáculos, a dança atual traz “longos silêncios”; [...] os “longos cabelos balançando”, típicos da dança moderna, do início do século XX, cujos movimentos estavam envoltos em uma trama que tinha por fim a expressão da emoção, foram substituídos por “cabelos curtos”, ou bailarinos carecas; as “malhas” que cobriam os corpos dos bailarinos, foram descartadas por “roupas do dia-a-dia”, ou por “bailarinos peladões”; os “fragmentos de textos literários” que demarcavam a lógica expressiva dos espetáculos, foram substituídos por “falação”, ou ruídos sonoros; os “cenários rebuscados”, que enfatizavam o discurso do coreógrafo, foram trocados pelo “palco nu, no máximo com objetos pelo chão”; a “luz colorida”, que guiava e esclarecia os sentimentos que a dança deveria transmitir, foi substituída pela “luz branca”; [...] ao contrário da “distância do público”, um dos fatores que mais contribuiu para mitificar a dança, a “interação com o público” é uma das características mais marcantes da dança cênica atual [...].

A dança contemporânea não é simplesmente uma mudança de códigos gestuais nem tampouco de uma inovada configuração, de outra forma ou de um novo vocabulário da expressão corporal. Muito mais que isso, ela é um campo de visões múltiplas e heterogêneas que instiga pensar o corpo diferentemente. Trata-se de algo anterior, aquém: trata-se muito mais *do que* se transmite através da dança do que de *como* será transmitido. Isso significa dizer que, de uma maneira abrangente, a dança contemporânea visa mais ao conteúdo e menos à forma (não que esta não seja importante!), pois esse tipo de dança diz sobre as ânsias do ser humano, sua solidão, suas falhas, esperanças, perdas, decepções, buscas... Obviamente isso não quer dizer que não haja contradições entre esse *o que* (o conteúdo) e esse *como* (a forma).

É interessante observar que, desde o aparecimento do gênero que denominamos balé sempre existiu uma peleja entre a formalidade (o rigor técnico e as codificações dos passos) e a expressão, juntamente com a criatividade, na dança. Como mencionado na seção secundária 2.1 “Novos rumos: a subversão do balé de ação de Noverre”, no século XVIII, com Noverre, principalmente, já havia essa reivindicação de uma maior expressividade em função da técnica.

No século XX, na Alemanha, no período compreendido entre as duas guerras mundiais, houve uma nova exigência com relação a isso, pois os dançarinos e coreógrafos alemães rejeitavam cada vez mais a técnica do balé acadêmico. Segundo eles, havia um abuso de virtuosidade e faltavam sentimentos e expressividade emocional. Consequentemente, buscou-se uma nova noção estética de dança. Nessa procura, os alemães foram influenciados tanto pelos princípios da dança livre e das danças orientais⁷⁰ quanto, por mais paradoxal que pareça ser, pelos diferentes métodos disciplinares das ginásticas e dos esportes ensinados nas escolas e no domínio militar (AROUT, 1955).

Foi assim que, no começo do século XX, entre os anos 20 e 30, a partir dos trabalhos de Rodolf von Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Jooss (1901-1979), nasceu a dança-teatro alemã. Os alemães abandonaram as sapatilhas, os *tutus*, os *pas de deux* e os *arabesques* e buscaram “[...] uma arte nova, provocadora, que levava para o palco angústias, dores, impotências e raivas que passavam a quilômetros das harmonias [...] do [balé acadêmico].” (CALDEIRA, 2009, p. 26).

O termo “dança-teatro” foi usado por Rudolf Von Laban⁷¹ para descrever a dança como uma forma de arte independente de qualquer outra. Apoiando-se nessa ideia, Laban desenvolveu um sistema de movimento que usava improvisações chamado de *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra), em que “[...] os estudantes usavam a voz, criavam pequenos poemas, ou dançavam em silêncio. As peças de dança então criadas incorporavam movimento cotidiano, bem como movimento abstrato [...]” (FERNANDES, 2007, p. 20).

De acordo com Laban, a dança é o meio de dizer o indizível, pois ela é a transcendência do homem, por revelar a ele “[...] suas tendências fundamentais; a partir deste ponto, projeta-o para o futuro, fazendo-o pressentir sua personalidade virtual, que poderia realizar indo até o fim de suas pulsões.” (BOURCIER, 2001, p. 295).

Laban mudou-se para a Suíça, onde fixou uma escola de dança. Uma de suas alunas, Mary Wigman, frequentou sua escola entre o período de 1913 a 1919 e mereceu destaque.

⁷⁰ O estudo das danças orientais e sua influência no surgimento da dança alemã do século XX foram de grande importância no que concerne ao uso das mãos e dos braços (AROUT, 1955). Sabemos que, nos balés de corte e no balé clássico, o uso das pernas foi bastante explorado, e que Noverre, em suas *Lettres sur le ballet et les arts d'imitation*, já havia expressado seu incômodo quanto ao pouco uso das mãos e dos braços no balé até então. Os alemães, por sua vez, tomando essa mesma queixa de Noverre, encontraram, nas danças orientais, grande expressividade estética de movimentos da parte superior do corpo. Sob essa inspiração oriental, um novo vocabulário gestual foi incorporado à dança expressiva alemã.

⁷¹ Bourcier descreveu que Rudolf von Laban era filho de um oficial e desistiu de seguir a carreira no exército para estudar, durante sete anos, na escola de Belas-Artes de Paris. Lá, descobriu sua verdadeira vocação, que é o espetáculo dançado. No decorrer da Primeira Guerra Mundial, Laban se estabeleceu na Suíça, onde abriu uma escola de arte do movimento e começou a elaborar um método de notação da dança chamado de *labanotação*, cujo “[...] método é aplicado em larga escala na Alemanha, onde o nacional-socialismo nascente organiza sistematicamente manifestações de massa.” (BOURCIER, 2001, p. 294).

Primeiramente, na Suíça, ambos tiveram contado com o movimento dadaísta, que surgiu entre os anos de 1915 a 1916. Esse movimento artístico surgiu como crítica aos horrores causados pela Primeira Guerra Mundial e com a finalidade de romper com os cânones da arte vigente. “Segundo a crença dadaísta, se tratava de criar ‘poesia absoluta, arte absoluta e dança absoluta’” (CARLÉS, 2012, p. 230).

Tomando como base essas ideias, Wigman e Laban resolveram desenvolver estudos e experimentos em torno da *dança absoluta*. A colaboração de Wigman junto a Laban foi fundamental para o desenvolvimento artístico das pesquisas deste último. Ela concordava com ele “[...] a respeito do sentido profundo da dança: a revelação de tudo o que jaz escondido no homem” (BOURCIER, 2001, p. 297), embora ela discordasse a respeito das teorias cinéticas do mestre Laban.

O segundo aspecto referente à importância de Wigman à dança alemã foi que, após a Primeira Guerra Mundial, ela divulgou sua arte pela Alemanha e causou reações adversas que variavam desde vaias a aclamações. Isso ocorreu porque a dança absoluta, denominada *Ausdruckstanz*⁷² (dança de expressão) - que foi desenvolvida nesse período e era utilizada por Wigman - foi uma rebelião contra o balé acadêmico, visto que buscava um desvelamento individual ligado a lutas e necessidades humanas, justamente devido aos horrores da violência e da morte sempre iminentes e presentes nas Primeira e Segunda Guerras Mundiais: “[...] a vida parece-lhe um esmagamento entre o peso de dois nada. Os dois polos de sua arte: o desespero e a revolta.” (*Ibid.*, p. 296).

Outro grande expoente da dança alemã foi Kurt Jooss. Sua dança-teatro, além de explorar temas sócio-políticos, “[...] combinava música, dança e educação da fala, usando elementos do [balé acadêmico] e as teorias de Laban de harmonia espacial e qualidades dinâmicas de movimento.” (FERNANDES, 2007, p. 20).

Essas ideias espalharam-se também pelos Estados Unidos onde muitos dançarinos e coreógrafos norte-americanos juntaram-se a artistas de outras modalidades (como artistas plásticos e músicos), para a produção de trabalhos colaborativos, manifestando preocupações com relação a temas como os direitos humanos, o meio-ambiente e o feminismo, questionando, assim, o próprio conceito de arte. Os artistas pretendiam desmontar a separação entre a arte e a vida cotidiana, entre os dançarinos-atores e a plateia: “[a]s peças colaborativas envolviam movimentos e trajes da vida cotidiana, contra uma representação teatral formal e

⁷² A *Ausdruckstanz* promoveu uma transferência de ênfase para um gestual mais dramático e teatral. Esses gestos com teor mais teatral de dramático pretendiam falar por si sós, sem a necessidade de uma história, como ocorria nos balés romântico e acadêmico (MÜLLER, 2013).

artificial.” (FERNANDES, 2007, p. 23). E, no meio de todo esse contexto, eis que surge uma das expressões significativas da dança-teatro: Pina Bausch e seu Wuppertal *Tanztheater*.

No *Tanztheater* de Pina Bausch não temos como separar o que cabe à dança e o que cabe ao teatro: “[...] é o teatro que penetra a dança e a dança o teatro, de tal modo que as sequências mais nitidamente teatrais são ainda dançadas, e a dança sai muitas vezes de ‘pequenas cenas’ que se aceleram e se metamorfoseiam em movimento dançado.” (GIL, 2001, p. 227-8).

Mas o *Tanztheater* de Pina Bausch é muito mais que a fusão entre a dança e o teatro, porquanto é um limiar, uma linha fronteira que abrange os gêneros do balé, da dança de salão, do circo, do teatro, da ópera, da pantomima e do cinema. Logo, os bailarinos não são apenas dançarinos, eles são bailarinos-atores, pois trabalham não só a dança, como também a pantomima, a dicção, o canto, uma vez que seus planos se entrecruzam, gerando um campo muito mais amplo de possibilidades de encenação (*Ibid.*).

Pina Bausch

[...] estudou balé até completar 15 anos, quando foi para o Departamento de Dança da Folkwang Schule, dirigido por Jooss. Em 1960 ela continuou seus estudos na Juilliard School of Music, em New York, como aluna especial. Em 1962, retornou à Alemanha e tornou-se solista e coreógrafa do Folkwangballet, dirigido por Jooss. Em 1969, tornou-se diretora do grupo, que passou a chamar-se Folkwang Tanzstudio. Desde 1973, ela dirige o Balé do Teatro de Wuppertal, que teve seu nome mudado para Wuppertal TanzTheater. Durante os anos oitenta, ela passou a dirigir o Departamento de Dança da Folkwang Schule. (FERNANDES, 2007, p. 22).

Ao assumir, entre 1973-1974, a seção de dança-teatro na cidade de Wuppertal, na Alemanha, Pina Bausch movimentou e perturbou “[...] o meio do balé [...] [acadêmico] alemão cuja evolução estava então estagnada.” (SERVOS, 2001, p. 16).

Pina Bausch visou transformar a dança acadêmica, a fim de encontrar novas formas que correspondessem melhor à realidade contemporânea. Ela realizou essa transformação, não recusando a técnica acadêmica (como fez Wigman), mas incorporando-a e alterando-a ao usar, em suas coreografias, gestos técnicos e cotidianos (FERNANDES, 2007).

De fato, os gestos são movimentos corporais que usamos no cotidiano e, também, na dança. Porém, qual a diferença entre eles? Responderemos a essa pergunta baseando-nos em dois pensadores: Laban e José Gil.

Começaremos pelas reflexões de Laban. Os gestos do cotidiano estão associados a determinadas funções e atividades do dia a dia. Na vida diária, por exemplo, executamos inúmeros movimentos para realizar várias atividades. Na dança, todos esses mesmos movimentos coloquiais podem tornar-se técnicos e podem ganhar uma função estética. Para Laban, esses movimentos estetizados vão ter um estatuto de imitação, pois são a mimese das ações cotidianas e, portanto, são destituídos de qualquer propósito prático real.

A descoberta de elementos de movimento que são idênticos tanto no trabalho quanto na expressão lança uma nova luz sobre a significação de movimentos audíveis e visíveis no teatro. O ator e o bailarino certamente beneficiar-se-ão com o conhecimento mais detalhado dos movimentos, o que os ajudará a reproduzir os personagens conflitantes. (LABAN, 1978, p. 153).

Vale salientar que, de acordo com as análises de Laban, a congruência entre os movimentos do trabalho cotidiano e os movimentos expressivos no palco (pela dança e pelo teatro) resultou de um fator histórico importante, a saber, *o movimento que se observa na indústria*. Embora essa ideia possa parecer inusitada, iremos esclarecê-la da seguinte forma: vimos, neste capítulo e no anterior, que estamos inseridos em aquários discursivos, em períodos históricos, e que, em cada época, a dança (no caso descrito e específico de nosso trabalho, os balés) apresentava e representava - através de movimentos característicos de cada período - os estilos de vida, a etiqueta, os comportamentos, as relações de poder e a concepção de corpo.

O século XX não foge a essa regra. Nessa época, houve, de certo modo, a passagem de um exagero a outro: a transformação de uma gesticulação plena de pompas e sentimentalismo (herança dos balés de corte ao balé acadêmico) em outro tipo de exasperação voltado, desta vez, para um naturalismo vinculado à imitação, no palco, da vida no dia a dia. Essas mudanças advindas do naturalismo desaguaram num excesso para o outro lado: a destituição de qualquer movimentação mais expressiva. Laban (1978, p. 149), consequentemente, afirmava que os dramaturgos e os atores naturalistas

[f]oram [...] incapazes de apreciar os quase invisíveis movimentos da mais sutil tensão inerente à conversa de duas pessoas no cotidiano, o que resultou num estilo morto de atuação, originado da imobilidade cênica por eles cultivada. Essas tentativas de se comportarem de modo naturalístico resultou num teatro vazio de movimentos.

Logo, fazia-se urgente resgatar a expressão dos movimentos e da mímica. Mas esse retorno, essa nova atitude do domínio do movimento no palco se deu, como dito anteriormente, através do *movimento que se observa na indústria*, ou seja, dos movimentos que os trabalhadores, que os operários realizam em seus afazeres cotidianos. Nesse sentido, o mesmo autor afirma:

[f]alando em termos gerais, houve bem no começo da História, a inspiração que o ator e o dançarino derivavam de rituais religiosos, para sua movimentação. A seguir, o cerimonial das cortes imperiais e os exercícios de cavalaria deram o modelo das danças [os balés de corte e o balé clássico], bem como forneceram enredos e estilo de movimentos para o drama. E, atualmente, a revolução industrial ofereceu todo um conjunto de novos conceitos estéticos de beleza para as artes em geral, pois o recém-adquirido conhecimento da movimentação do operariado [neste caso seria a disciplina analisada por Foucault já descrita no presente capítulo] levou o pessoal de teatro para um novo tipo de domínio do movimento. Os processos de treinamento da habilidade e eficiência na indústria mostram muitos aspectos paralelos aos novos métodos de treinamento do artista de teatro contemporâneo. (LABAN, 1978, p. 150-1).

O intuito de Laban, ao considerar os movimentos observados na indústria foi de analisar e estudar os gestos não apenas dançados, mas praticados no dia a dia, a fim de adquirir, uma movimentação “[...] que obtivesse o máximo rendimento físico com o mínimo esforço”⁷³.” (CARLÉS, 2012, p. 230). A partir dessa percepção dos gestos cotidianos, oriundos das práticas disciplinares, realizados por trabalhadores das fábricas, por exemplo, foi possível refletir e desenvolver movimentos que pudessem expressar as emoções (das mais triviais às mais complexas existentes no dia a dia) sem recorrer aos excessos gestuais técnicos e codificados dos balés de corte, do balé clássico, romântico e acadêmico nem aos gestos “vazios” de expressão do naturalismo.

Abordaremos, agora, a análise de José Gil. Essa diferença entre os gestos cotidianos e gestos dançados também está ligada à distinção entre o corpo trivial, como denomina José Gil, e o corpo do bailarino. O primeiro refere-se ao corpo submetido a múltiplos sistemas de codificação dos gestos, visando à adaptação dos movimentos à vida social. Os movimentos, nesse caso, seriam funcionais e utilitários. Usando uma terminologia foucaultiana, tratar-se-ia de um corpo disciplinado para exercer as funções da vida cotidiana.

⁷³ Nesta descrição de Laban, vemos bem nítidas algumas características do poder disciplinar que Foucault mencionou em suas análises (e que foram apresentadas neste capítulo): o controle do tempo, a correlação entre o corpo e os gestos, e a utilização exaustiva.

Quanto ao corpo bailarino, este, por sua vez, não é apenas um corpo trivial, funcional e utilitário disciplinado para cumprir somente funções da vida social e cuja expressividade, por conseguinte, estaria vinculada aos meros movimentos cotidianos (embora ele mesmo também esteja sob o poder disciplinar), nem tampouco é o corpo fisiológico da medicina cujos movimentos se restringiriam aos movimentos mecânicos (GIL, 2001).

O corpo do dançarino – e principalmente o da dança contemporânea – sacode toda a estrutura de organização anatômica que segue um ideal de corpo humano científico e metrificado, e convida a explorar um domínio, por assim dizer, *poético*, de uma expressividade que faria o corpo “falar verdadeiramente” no sentido de que a dança permitiria liberar “[...] o fantasma do corpo informe, do monstro, do corpo louco, selvagem e violento; o fantasma do visceral, do corpo sujo ou do corpo mortífero [...]” (*Ibid.*, p. 93), ou seja, uma liberação daquilo que é necessário controlar, esconder ou eliminar e que subjaz nos corpos funcionais e disciplinados.

No caso de Pina Bausch⁷⁴, os gestos cotidianos se tecnicizam e, através da repetição, tornam-se abstratos, tornam-se uma *imitação* de uma ação real e ganham, ao mesmo tempo, um estatuto estético e social-crítico. Nas obras dela, as coreografias não criam apenas uma composição formal ou uma simples renovação estética, mas constituem uma metáfora da sociedade, uma maneira de como expressar pela dança o homem contemporâneo. Nesse aspecto, o trabalho de Bausch acerca-se do de Kurt Jooss que “[...] defendia a criação de peças de dança que incluíssem tanto uma forma e apresentação altamente técnicas, quanto um conteúdo emocional, associando divertimento e arte socialmente crítica [...]” (FERNANDES, 2007, p. 23-4). Desse modo, ainda na linha de Jooss, havia um abandono da arte pela arte, no sentido de rejeitar a aparência pura e simplesmente formal da dança em relação a uma dança que explorasse a condição humana. (AKERMAN, 1983).

Os temas da dança-teatro, diferentemente do balé romântico, não são míticos nem feéricos. O domínio *fantástico* da dança-teatro está ligado à realidade; trata-se, se assim podemos chamar, de um “sonho acordado”, de um olhar sobre os seres humanos no que eles têm de “demasiado humano”, de um olhar profundo sobre suas dores, seus desejos, sua realidade. Os bailarinos-atores do Wuppertal *Tanztheater* contam nas peças a história, de um modo geral, do gênero humano transcendendo ao dualismo e ao maniqueísmo.

⁷⁴ José Gil (2001) vai denominar os gestos de Pina Bausch de *gestos emocionais*, por serem compostos por emoções e por as exprimirem. Ele indagou que muitos espectadores foram bruscamente tomados por uma emoção violenta: às vezes explodindo em soluços; em outras, atirando com raiva objetos para o palco ou rindo numa espécie de vertigem.

A *sementinha* de todo esse trabalho da dança-teatro, que viria nascer nos anos de 1973 e 1974, já havia sido *plantada* no ano de 1970, quando Pina Bausch cria a coreografia *Nachnull*, que “[...] conta, em movimentos partidos e amplos, as sequências de uma catástrofe durante a qual as dançarinas aparecem metamorfoseadas em esqueleto.” (SERVOS, 2001, p. 17-8).

Todavia a *eclosão* daquela *sementinha* se faz evidente na peça de 1974, intitulada *Ich bring dich um die Ecke*:

[p]ela primeira vez, os atores não apenas somente dançam mas cantam, falam e jogam. [...] Pina Bausch se aproxima então dos temas fundamentais que fundaram seu trabalho: a relação entre o homem e a mulher, sua procura tragicômica da felicidade. [...] a confrontação poética da realidade cotidiana com os modelos míticos da cultura de massa tornam-se, portanto, um dos motivos determinantes da pesquisa criadora do Tanztheater de Wuppertal. (*Ibid.*, p. 18-9).

O tema do cotidiano, da vida comum está presente de tal forma no trabalho de Pina Bausch, que o percebemos não só em suas peças, como também na escolha dos bailarinos-atores que farão parte do Wuppertal *Tanztheater*: primeiramente, se compararmos com os bailarinos do balé acadêmico, que são sempre bem jovens, os que trabalham com Pina Bausch já são considerados mais maduros – com 30 ou 40 anos de idade. Em segundo lugar, ela escolhe seus dançarinos a partir de sua personalidade, de como são como pessoas, e não apenas pela mera técnica que possuem, pela estatura ou corpos agradáveis (CALDEIRA, 2009).

Com suas peças, principalmente as iniciais, Pina Bausch, assim como Mary Wigman, causou tanto no público quanto na crítica opiniões divididas, que vão desde a acolhida e o apoio ao seu trabalho, até a recusa das suas formas inovadoras. A novidade provocante do trabalho de Pina Bausch é que ela trouxe à tona um reexame dos próprios cânones estéticos e uma redefinição da ideia de dança ao transgredir “[...] as linhas de demarcação que delimitam tradicionalmente a dança, o teatro e a ópera, [...] imped[indo] o espectador de recorrer às categorias conhecidas.” (SERVOS, 2001, p. 19-20).

Suas primeiras coreografias elaboradas a partir de obras de Gluck (*Ifigênia em Tauris*, 1974; *Orfeu e Eurídice*, 1975), Stravinsky (*Sagração da primavera*) e Weill (*Os sete pecados capitais*, 1977), foram hostilizadas pela plateia da cidade, que não se mostrava disposta a aceitar coreografias

agressivas, despidas de *glamour* e magia. O sucesso veio apenas depois que o grupo passou a excursionar. (CALDEIRA, 2009, p. 27).

Entretanto, um acontecimento, a partir da peça *Blaubart* (Barba-Azul de 1978) acarretou que Pina Bausch trabalhasse numa nova perspectiva que, por sua vez, deu origem ao seu procedimento criativo. A própria coreógrafa alemã nunca admitiu ter desenvolvido um método ou um sistema⁷⁵:

[...] eu não gosto de chamar o que faço de ‘Sistema’. [...] O que quer que eu veja, o que quer que eu aprenda, eu tenho digerido tudo. Oh, eu poderia ter um Sistema se eu quisesse fazer um. Mas eu não quero fazê-lo; todas as vezes eu quero tentar coisas novas. Para cada produção eu quero tentar algo diferente. (LONEY, 2013, p. 97).

Apesar de ter sido considerada um sucesso, a peça anteriormente citada gerou conflitos internos e foi muito criticada pelos próprios integrantes do grupo, que disseram “[...] que o que [Pina Bausch] havia feito lá era horrível” (SERVOS, 2001, p. 300).

Depois disso, Pina Bausch sentiu que não poderia mais montar novas peças com aquele grupo de bailarinos. Ela foi ao pequeno estúdio do bailarino-ator Jan Minarik e recomeçou a trabalhar, com apenas algumas pessoas. A coreógrafa alemã afirmou:

[f]oi neste momento que eu comecei a colocar as questões, a formular minhas próprias questões em grupo. Elas revelaram ser também as do grupo. Foi no seio deste pequeno grupo que me lancei. E depois [...], aquilo se tornou um procedimento... (BAUSCH *apud* SERVOS, 2001, p. 300).

Qual seria esse procedimento criativo desenvolvido por Bausch?

2.5.1 Procedimento criativo na dança-teatro de Pina Bausch

*E eis que te faço perguntas e muitas estas serão.
Porque sou uma pergunta*
(LISPECTOR, 1998, p. 39).

⁷⁵ Por isso, preferimos usar a expressão “procedimento criativo” em vez de sistema ou método.

Em que consistia, de fato, esse procedimento? Sem exageros e guardando as devidas contextualizações históricas, podemos fazer uma possível analogia desse processo de Pina Bausch com a maiêutica socrática. Em que sentido? Para entendermos essa relação, iremos sumariamente elucidar o que seria a *maiêutica socrática*.

A palavra “maiêutica” significa parturejar. Mas Sócrates (470/469 a.C-399 a.C.) faria um parto de quê? Assim como sua mãe, Fenareta, que era parteira da cidade, Sócrates continuou o trabalho dela, embora de uma forma bem peculiar: ele se considerava parteiro, na medida em que daria à luz, não a filhos, mas a ideias que estavam presentes em cada um dos seus interlocutores.

Segundo o filósofo grego, as almas estavam *grávidas* ou *fecundas* de ideias, de conhecimento e da verdade. E como seria feito esse parto? Através da *maiêutica*, que consistia em promover questionamentos, perguntas que seriam respondidas por seus interlocutores. Na medida em que as pessoas iam sendo questionadas, Sócrates ia conduzindo-as a um caminho de reflexão. Seria através do diálogo e da refutação, muitas vezes irônico, que a consciência das pessoas ia sendo despertada da ignorância e dos pré-conceitos, e que haveria um estímulo à realização de uma investigação com a finalidade de, cada vez mais, aproximar todos da verdade.

Ao utilizar esse método, Sócrates fazia suscitar, nas pessoas, dúvidas sobre si mesmas e sobre a tradição e os costumes; e aquilo que era tido como evidente, verdadeiro e certo, acabava sendo percebido como duvidoso e incerto. Isso causava certa inquietude, pois permitia que as pessoas comesçassem a questionar os valores, em vez de simplesmente aceitá-los como verdades absolutas e imutáveis. Tudo isso levava a um conhecimento cada vez mais profundo de si mesmas.

Dito isso, podemos mencionar que Pina Bausch desenvolveu uma espécie de maiêutica, mas a seu modo, uma *maiêutica bauschiana*, portanto, definível como uma nova atitude de desenvolver a dança e que consiste em colocar questões aos seus bailarinos-atores, fazendo com que também eles sejam co-autores do processo. Resgatando o pensamento socrático, explicado recentemente, tanto Sócrates quanto Pina Bausch fariam o papel do parteiro responsável pela suscitação e saída de ideias e do conhecimento. Todavia, diferentemente do filósofo grego, a coreógrafa alemã não procurava a Verdade, mas as verdades de cada um, uma vez que todas as questões lançadas, por Pina Bausch, de uma forma ou de outra, buscavam resgatar algo das histórias pessoais e da vida emocional dos dançarinos.

Para a coreógrafa alemã era importante que em cada peça tivesse um pedaço das vidas dos seus bailarinos-atores, pois, em seu trabalho, ela almejava que “[c]ada um deve[sse] poder ser assim como quer ou se desenvolveu.” (BAUSCH *apud* HOGHE; WEISS, 1989, p. 28). Esse procedimento adotado por Pina Bausch causou uma revolução no campo da dança, pois “[...] pela primeira vez, o bailarino participa diretamente do processo de criação coreográfica – antes exclusivamente dos coreógrafos [...]” (CALDEIRA, 2009, p. 24).

Na primeira semana de ensaio, Pina Bausch lançava uma questão, um tema, uma frase, uma palavra ou um som que servia de estímulo, de motivação e de ponto de partida⁷⁶. Eis alguns exemplos desse procedimento: “experimentem carregar uns aos outros como bebês”, “pregar uma peça em alguém”, “descobrir símbolos da paz”, “comunicar através de ruídos”, “cantar uma canção para uma árvore”, “abrir a casca de um ovo quente”, “brincar para reprimir o medo”, “fazer algo novo por meio de um truque”, “falando com uma flor”, “luto”, “Ah!”, “Ah! A minha bunda tá tão sozinha!”, “defender-se”, “o que podemos fazer com uma mão?”, “ensinar uma disciplina”, “querer guardar alguma coisa”, “quais são as partes do corpo que vocês preferem mexer?”, “Oh, perdão!”, “fórmulas mágicas”, “movimentos de bebês”, “consolar”, “*pas de deux* com dois dedos”, “fotos para a eternidade”, “algo como chegar e partir”, “renunciar”, “a flor é laranja”, “Olhe, eu já sou capaz...”, “o que vocês fazem, como se relacionam para que os outros não lhes possam influenciar ou convencer, e para que seus pensamentos não tenham de ser mudados?” (CALDEIRA, 2009; FERNANDES, 2007; HOGHE, 2010; HOGHE; WEISS, 1989).

Além dessas questões mais gerais, Pina Bausch buscava, ainda, instigar evocações e reminiscências do passado quando perguntava: “Como era a sua infância?”, “O que vocês observam em crianças ou bebês e lamentam terem desaprendido?”, coisas “pelas quais vocês lastimem que isso não existe mais e lamentem que isso não está mais aqui” ou sobre “pessoas importantes em sua vida” (HOGHE; WEISS, 1989). Outras questões remetem a lembranças de lugares e culturas, por exemplo: “Como era o seu país?” (é interessante perceber que a companhia de Pina Bausch é composta de pessoas oriundas de vários países diferentes). E outras, também, projetam os bailarinos-atores em possibilidades futuras:

[...] [o] que vocês desejariam se pudessem começar outra vez? Onde e como gostariam de viver? Inteiramente, simplesmente. [...] Suponhamos que vocês vivessem uma outra vez; onde gostariam de viver e como gostariam de viver hoje? Não tem nenhuma relação com a biografia de vocês. Também

⁷⁶ Mesmo que Pina Bausch tenha declarado não ter um ponto de partida preciso, as perguntas feitas por ela nunca apareciam por acaso; ela não procedia por tentativas às cegas, pois existia um nexo a seguir (GIL, 2001).

absolutamente nada com detalhes, mas com o que é fundamental. Um par de coisas, como se a vida pudesse ser bonita. Isto é um desejo, não um sonho. É assim como é, como o mundo é hoje. Como alguém poderia imaginar esta vida? (BAUSCH *apud* HOGHE; WEISS, 1989, p. 27).

Através de sua maiêutica, Pina Bausch criava uma situação de trabalho na qual era possível o ser humano poder reconhecer-se também em seus receios diante de perguntas como: “[s]e algumas vezes vocês têm a sensação – em diferentes situações – de medo de não cumprir o que lhe é exigido, o que é este medo?” Ou, ainda: “[q]ual a atitude que vocês têm? Vocês tocam o lugar dolorido? Cerram os dentes? O que fazem no momento que sentem uma dor?” (BAUSCH *apud* HOGHE; WEISS, 1989, p. 28; 31).

As questões surgiam no decorrer dos ensaios e a quantidade delas dependia do trabalho a ser desenvolvido e do tempo disponível por Pina Bausch para montar o espetáculo. Em geral, a coreógrafa alemã trazia uma lista que variava entre 100 até 200 questões e, a partir de então, lançava, em média, de uma a cinco perguntas por ensaio. As respostas, surgidas a partir de tais questões, vinham através da *improvisação* em que cada bailarino se exprimia livremente pelo meio que lhe conviesse melhor, como movimentos, palavras, sons ou uma combinação de elementos. Com o passar do tempo, a coreógrafa alemã passou a interferir cada vez menos nas improvisações, deixando os bailarinos-atores com muito mais liberdade para criar (CALDEIRA, 2009; FERNANDES, 2007).

Para Pina Bausch o que interessava não era apenas a coreografia em si, pronta e acabada, mas saber como encontrar os movimentos que iam surgindo nas improvisações, a partir dos questionamentos propostos, como mencionado anteriormente:

[u]m a um [...] vão à frente, tentando expressar suas frases em gestos, até serem compreendidos pelos demais. Desta forma, a coreografia é iniciada pela exploração de suas próprias experiências, tanto em forma quanto em conteúdo. Apesar de começar com palavras – “uma simples frase” – a tarefa real do exercício é traduzi-las em linguagem corporal pessoal e social. (FERNANDES, 2007, p. 48).

Nessa fase da improvisação, não há movimentos ou posturas certas ou erradas; os critérios, como certo e errado, não têm nenhuma importância! O que importa, nesse momento, é a abertura das possibilidades, é a experiência, o devir, as tentativas. Como dizia Pina Bausch, “[n]ós cometemos, frequentemente, tantos erros bonitos”. Por isso, ela incentivava cada um de seus bailarinos-atores a obter seus próprios pensamentos, sentimentos e associações. Ela os estimulava com frases como: “Faça o que você projetou” ou “Experimente

isso simplesmente” ou ainda “Pense sem preocupações, um pouco assim... como vem.” (BAUSCH *apud* HOGHE; WEISS, 1989, p. 14).

A coreógrafa alemã rejeitava dar explicações, afirmações e determinações detalhadas e minuciosas. Assim pensava: “[a]s pessoas cometem um erro muito grande, discutem tudo minuciosamente até que se adaptem a seus modelos.” (BAUSCH *apud* HOGHE; WEISS, 1989, p. 15). E esclarecia que poderia perguntar coisas muito mais simples e que poderia também, evidentemente, dizer mais, mas então não precisaria mais colocar perguntas, e isso perderia o sentido do trabalho, pois, bem como os bailarinos-atores da companhia, ela também procurava a si mesma. Dizia ela: “[...] eu nado exatamente como os outros” (BAUSCH *apud* HOGHE, 2010, p. 9).

Durante os ensaios, Pina Bausch observava atentamente o desempenho de seus bailarinos-atores nas tentativas de responder às suas questões. Ela se dirigia a uma ou outra pessoa, falava em um tom de voz muito baixo. “Quando uma dançarina pergunta[va] a ela se, em uma cena, [era] preciso falar ou dar apenas uma atmosfera, ela respond[ia]: ‘É preciso tentar, eu não posso dizer assim – de maneira teórica’” (HOGHE, 2010, p. 9).

Às vezes Pina Bausch punha as questões, mas as respostas não condiziam ao que ela queria; então, nesse momento, ela refazia a questão explicando um pouco mais suas intenções; mesmo direcionando, ela deixava os bailarinos-atores se expressarem sendo eles mesmos, sem máscaras.

A *maiêutica bauschiana*, embora possa parecer, não é terapêutica. Essa confusão pode decorrer do fato de que, a partir das perguntas da coreógrafa alemã, há a vivência, por parte dos bailarinos-atores, de experiências profundamente pessoais, uma vez que suas verdades mais íntimas são contadas e encenadas nas peças. Como ressaltou José Gil (2001, p. 216), “[é] como se o ‘método Bausch’ fizesse vir à superfície camadas soterradas de emoções e de sentimentos que nenhum outro tipo de movimento (*ballet*, dança moderna – os domínios de onde em geral vêm os bailarinos de Wuppertal) – consegue alcançar.”

Vale salientar que o que Pina Bausch busca nas respostas dos bailarinos é o *como* e não o *porquê*. Esse *detalhe*, que, a princípio, parece insignificante, torna-se importante para entendermos o fio condutor do trabalho da coreógrafa alemã. As questões colocadas por ela, mesmo as mais simples, são carregadas de uma complexidade que, muitas vezes, causam resistências iniciais: inquietações em uns, recusas em responder por parte de outros. No intuito de elucidar o que acabamos de relatar, descreveremos dois exemplos ocorridos ao longo das montagens de duas de suas peças.

Um deles foi durante a preparação da peça *Two cigarettes in the dark*. Pina Bausch pôs algumas questões, como de costume, que mexeram profundamente com o bailarino-ator Dominique Mercy⁷⁷ (1950-) ao ponto de ele se sentir perdido e deprimido. Ela, por sua vez, respondeu a ele: “‘[q]uando eu pergunto uma coisa como esta, o que eu procuro, é justamente o contrário. Não é preciso que isso te deixe doente [ou mal] – ao contrário’, disse ela com doçura e sorrindo [...]”. (BAUSCH *apud* HOGHE, 2010, p. 112).

O outro episódio aconteceu ao longo da composição da peça *Bandoneon*. Durante um ensaio, ela colocou a seguinte questão relacionada ao choro:

[c]onte-me, descreva-me... quando você chora, como você chora? Considere diferentes tipos de choro. Então descreva-me alguns tipos diferentes de choro. Vocês todos choram de forma diferente, não? Que tipo de barulho você faz? Explique-o para mim. Veja o que você pode demonstrar o que você faz. (BAUSCH *apud* FERNANDES, 2007, p. 49).

Alguns bailarinos se puseram a responder, mas Jan Minarik recusou-se a responder, alegando que recentemente havia chorado, e o motivo por que havia chorado era algo que preferia não falar e, por isso não queria inventar algo só para dar uma resposta qualquer. Nesse momento, Pina Bausch interveio dizendo que ninguém precisaria responder se não quisesse. E ela completou que ninguém precisava desabafar ou chorar de verdade. O que ela pediu foi para pensar a respeito do que acontece fisicamente com o corpo quando se chora. Que tipos de sons são produzidos, como fica a respiração, a expressão facial etc. (CALDEIRA, 2009; FERNANDES, 2007).

Pina Bausch estava interessada numa espécie de impessoalidade, no *como* as pessoas choram e não no motivo que as leva a chorarem, isto é, no *porquê*. Percebemos que, desse modo, utilizando suas questões e deixando os bailarinos-atores criarem a partir de suas vivências e memórias pessoais, através da improvisação, Pina Bausch desafiava “o dançarino-ator a se colocar diante dele mesmo”, ou, se quisermos usar uma linguagem mais socrática,

⁷⁷ Dominique Mercy - dançarino e coreógrafo de origem francesa - conheceu Pina Bausch durante o Festival de Verão de Saratoga, em 1971, em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Dois anos após esse encontro, Pina Bausch o convidou para fazer parte de seu grupo de dança-teatro na cidade de Wuppertal, na Alemanha. Em meados dos anos 70, Dominique Mercy deixou o Wuppertal *Tanztheater* para se juntar ao grupo de Carolyn Carlson. Ele retornou a Wuppertal em 1980. Tornou-se assistente de Pina Bausch e, em 1988, começou a ensinar na Folkwang Hochschule d'Essen. Após a morte da coreógrafa Pina Bausch, em 2009, ele assumiu, juntamente com Robert Sturm, a direção da companhia e retomou, principalmente no Ópera de Paris, os balés de Pina (MANNONI, 2014).

desafiava-o a um *conhece-te e ti mesmo*⁷⁸. Nesse âmbito, a dança-teatro permite que “[...] os dançarinos não [tenham] mais por função executar tecnicamente um papel; eles mostram a nu toda sua personalidade [...] pois eles se apoiam sobre sua própria experiência.” (SERVOS, 2001, p. 28).

Pina Bausch fazia eclodir, nos bailarinos sob sua direção, *uma revelação, uma mostragem* de cada um, pois “[q]uando um dançarino dá sua resposta, esta diz respeito a todos. Isto se sente, não é uma questão de intelecto.” (*Ibid.*, p. 292). Trata-se do corpo contando sua própria história, já que, para a coreógrafa alemã, os corpos são textos, são documentos com assuntos a serem lidos, decifrados, desvelados e expressos. E, se é no corpo que está registrada a história, é com ele que se pode descrevê-la. Os corpos dançantes dos bailarinos-atores são os veículos através dos quais Pina Bausch nos expõe as relações de poder, as coerções físicas impressas como marcas nos corpos, os condicionamentos, as convenções, as obediências e, também, a transgressão.

Após esse momento de questões e improvisações, podemos nos perguntar como se dava o processo de triagem de todo esse material produzido que servia para Pina Bausch, posteriormente, criar as coreografias dos espetáculos. Várias ideias e movimentos surgidos a partir das improvisações eram anotados (ou gravados em vídeo) tanto por Bausch quanto pelos bailarinos-atores e, depois, ela fazia uma seleção do que mais tinha gostado e achado interessante para serem repetidos (FERNANDES, 2007; SERVOS, 2001).

Ainda durante as improvisações, aproximadamente a cada quatro dias, Pina Bausch trazia dois ou mais movimentos pequenos, para que fossem aprendidos pelos bailarinos-atores e, em seguida, “[...] ped[ia] para cada um juntar os movimentos que ela [havia trazido] a improvisações pessoais que t[í]nham sido selecionadas, e compor um solo de dança.” (FERNANDES, 2007, p. 50-1). Esse processo de fazer composições entre os movimentos improvisados dos bailarinos-atores entre si e os que Pina Bausch trazia era o momento de interpretar esses movimentos de diferentes maneiras e de tentar transformá-los.

Depois das observações e escolhas dos movimentos, a coreógrafa alemã passava para a etapa mais técnica da dança: a busca de uma forma. “[...] [C]ada vez que ela determina[va] algo para o grupo, [tinha] sempre relação com essa busca da forma.” (HOGHE; WEISS, 1989, p. 39). Esse estilo referir-se-ia à junção e à ordenação do material que ela tinha disponível e

⁷⁸ A bailarina-atriz Meryl Tankard, que fazia parte da companhia australiana de balé em Sidney - antes de fazer parte da companhia de Pina Bausch -, revelou, num depoimento, que desistiu de continuar na companhia australiana porque ela se deu “[...] conta que não era o que [ela] havia procurado”; já que “[h]avia muita mentira e muito pouco de sentimento verdadeiro”. (TANKARD *apud* HOGHE, 2010, p. 76). É como se, por trás das fantasias do balé acadêmico, segundo Tankard, não se encontrasse mais traços de si mesmos.

que era proveniente das improvisações. Essa etapa era necessária para transformar os movimentos inicialmente improvisados (imprecisos?), geralmente associados a gestos comuns do cotidiano, em algo mais preciso, mais *limpo*, se assim podemos mencionar, ou melhor dizendo, mais estilizado e estético, uma vez que “[c]ada detalhe do movimento tem de ser claro, pois uma articulação de tornozelo, uma torção de cintura ou uma inclinação de cabeça imprecisa ou diferente, pode mudar o sentido de toda uma sequência corporal.” (CALDEIRA, 2009, p. 63). Contudo, é importante salientar que a coreógrafa alemã tinha o cuidado de deixar a forma emergir organicamente e não forçá-la a se conformar a um modelo pré-concebido (CATTANEO, 2013).

Pina Bausch propunha chamar a atenção para o elemento real dos gestos cotidianos usando o exagero. Ela transformava os gestos cotidianos num elemento estético com um efeito absurdo, exagerado, caricatural até. Ela pronunciou uma vez a esse respeito:

[f]requentemente se diz: não é possível, a maneira com que as pessoas se comportam nas minhas peças, a maneira como elas riem, como eles agem em geral. Mas, quando olhamos simplesmente as pessoas andarem na rua – se nós os [bailarinos-atores] fizéssemos andar daquele jeito em cena, da mesma maneira que eles o fazem todos os dias, sem efeito absurdo, [...] o público não os crerá um só instante. (BAUSCH *apud* HOGHE, 2010, p. 36).

Esse momento da triagem, da formalização e da junção dos movimentos advindos das improvisações dos bailarinos-atores é uma das partes mais complexas, minuciosas e que exigem maior esforço. Como disse a coreógrafa alemã em certa ocasião,

[é] um trabalho penoso. Trata-se de examinar cada detalhe, de verificá-lo pela prática e de analisar também outras possibilidades. Conservo apenas o que considero realmente bom. Às vezes também, não há apenas uma única solução, mas cinco. Neste caso, espero um momento, depois retomo tudo desde o começo, e considero esse material sob muitos pontos de vista, sem o estruturar. É um trabalho de titã: é preciso ter as ideias claras (BAUSCH *apud* SERVOS, 2001, p. 301).

É importante perceber que, mesmo sendo um trabalho cooperativo em que Pina Bausch e os bailarinos-atores participam ativamente do processo criativo, há uma relação de poder hierárquica no que diz respeito à posição de Pina Bausch como coreógrafa e mestra, pois é ela quem tem a palavra final, conforme depreendemos de suas declarações:

Primeiramente eu faço muito do trabalho sozinha. Conceito e movimento eu tenho de fazer sozinha, por mim mesma. Eu encontro a música que quero usar, então vou ao estúdio e ensino o material para a companhia. [...]

Sim. Eu faço o material e levo-o para os dançarinos. Então começamos a trabalhar com ele. Mas primeiro eu ensino-o. Eu vejo o que eles [os dançarinos] podem fazer com ele [o material]. (BAUSCH *apud* LONEY, 2013, p. 95-6).

Esse “trabalho de titã” da dança bauschiana se deve ao fato de se tratarem de gestos que contêm a história pessoal de cada componente da companhia que, como dito antes, é composta de pessoas de nacionalidades distintas. Consequentemente, o desafio consiste em encontrar uma harmonia em meio a essa multiplicidade e multiculturalidade. Esse elemento autobiográfico dos bailarinos-atores sofrerá uma passagem do singular para o universal. Desse modo, as memórias e emoções pessoais serão despersonalizadas, serão transformadas em uma abstração, em um impessoal, em um *nós*, e pertencerão a todos os seres humanos. Quando os bailarinos-atores se mostram em cena, eles são anônimos e representam a história de *todos* os seres humanos. O espectador, ao ver as peças, deverá se reconhecer nela, nos movimentos e nas palavras proferidas. Como a própria Pina Bausch relatou numa entrevista: “[o] que estamos fazendo é ainda uma abstração. Não é algo privado; há certos sentimentos que pertencem a todos nós. [...] Todos nós temos os mesmos desejos; todos nós temos medo.” (BAUSCH *apud* BOWEN, 2013, p. 101).

Mas aqui reside um paradoxo: ao mesmo tempo em que há essa abstração e essa universalização, o singular ainda conserva-se presente. O universal, ao aparecer, não aniquila o singular. Por conseguinte, a história de *todos*, a história desse *nós* também é uma história *minha*, um *minha* de cada um: tanto do lado de quem dança quanto do lado do espectador.

Depois das inúmeras questões colocadas, da fase da improvisação e da triagem do material, o próximo passo do trabalho desenvolvido por Pina Bausch e que será visto no capítulo seguinte é a fase da repetição, que é uma das características mais marcantes do Wuppertal *Tanztheater*.

III PODER E RESISTÊNCIA: OS QUATRO POSSÍVEIS SENTIDOS DA REPETIÇÃO (CALEIDOSCÓPICA) EM PINA BAUSCH

*Bien sûr, il y a parfois des situations
où on ne peut pas rien dire, où on est sans voix. [...] même avec les mots il ne s'agit pas des mots, mais de faire deviner quelque chose.
Et c'est là que reprend la danse*⁷⁹.
(BAUSCH, Pina, 2011)

Neste último capítulo ainda nos encontramos imersos no aquário disciplinar. Faremos a derradeira imersão neste aquário - de uma forma mais profunda - ao trabalharmos a característica da repetição. Foram descritas, ao longo do capítulo II, as características do poder disciplinar e, dentre elas, encontramos a repetição, que é um dos atributos do controle da atividade.

A repetição, no âmbito disciplinar, é caracterizada por movimentos e práticas executados de forma sequenciada, reprisada e contínua. Esse tipo de repetição pode ser encontrado, por exemplo, nas ginásticas e nos balés. No caso do balé, ela apresenta-se em três momentos distintos: no treinamento, nos ensaios e na encenação. Assim,

[e]m sistematizadas técnicas de dança, como balé [acadêmico] e muitas formas de dança moderna, a repetição é parte do treinamento e do processo criativo. Durante anos na vida dos dançarinos, a repetição diária de exercícios e de sequências de movimento pré-estabelecidas é um método básico para o aprendizado técnico. Durante o processo criativo de peças de dança, a repetição é usada por alguns coreógrafos como um instrumento formal de composição, conectando movimentos e frases de movimentos. A repetição é também usada por muitos coreógrafos para ensinar a sequência aos dançarinos, que repetem os movimentos com seu criador e depois sozinhos, para memorizá-los. Deste modo, a repetição é usada pelo professor de dança, pelos coreógrafos, ou pelo próprio dançarino, para construir ou rearranjar e confirmar vocabulários de movimento no corpo dançante. (FERNANDES, 2007, p. 46).

⁷⁹ “Certamente, há, às vezes, situações em que não se pode nada dizer, em que se está sem voz. [...] Mesmo com as palavras, não se trata de palavras, mas de fazer adivinhar alguma coisa. E é aí que recomeça a dança” (Depoimento de Pina Bausch no filme de Wim Wenders, *Pina*, 2011).

A finalidade desses três processos (treinamento, ensaios e encenação) é adestrar os corpos sob uma rígida vigilância hierárquica (nesse caso, do professor perante o bailarino) e “[...] promover o domínio do corpo humano, apagando suas ‘falhas’ e tornando-o tecnicamente e expressivamente ‘perfeito’ ” (FERNANDES, 2007, p. 108).

A repetição também é um dos pontos de grande relevância nas coreografias de Pina Bausch. Mas será que se trata do mesmo tipo de repetição encontrada nos balés de corte, romântico e acadêmico, por exemplo? E o que faz com que a repetição ganhe todo esse destaque na obra da coreógrafa alemã? Responder a essas questões não será uma tarefa fácil. Sabemos que, pelo recorte histórico que fizemos, a dança-teatro de Pina Bausch está inserida dentro do aquário disciplinar e, por conseguinte, ela possui características desse referido poder. Logo, a repetição usada no Wuppertal *Tanztheater*, em alguns momentos, como parte tanto do treinamento dos bailarinos quanto nos ensaios e nas encenações, é usada como disciplina normalizadora, controladora e adestradora dos gestos e dos corpos.

Contudo, já sabemos que todo poder existe atrelado à resistência. Logo, a repetição, em Pina Bausch, também emerge, dentro das relações de poder pensadas por Foucault, como resistência. A coreógrafa alemã faz uso da repetição disciplinadora – empregada por ela, como dito anteriormente, inclusive, nos treinamentos, ensaios e nas encenações – como crítica tanto da tradição normalizadora do balé acadêmico quanto da sociedade disciplinar de um modo geral.

Em uma de suas peças, Pina Bausch mostra essa crítica a partir de uma bela metáfora que é analisada por Norbert Servos (2001) e é contada por um dançarino da companhia do Wuppertal *Tanztheater*. Ele narra a história tragicômica de um peixinho-dourado que é adestrado para sair da água, a fim de saber se deslocar sobre a terra. O peixinho, então, aprende tão bem a lição de adestramento que esquece suas origens e quase se afoga quando tenta mergulhar novamente no seu aquário!

Sendo assim, ousamos entender a repetição em Pina Bausch também como um elemento criador e subversivo, e não só como adestrador dos corpos. Não encontramos uma única leitura, mas quatro possíveis interpretações, justamente por se tratar de uma expressão artística contemporânea (a dança-teatro de Wuppertal) e que possui, por isso mesmo, muitas nuances, várias facetas (por vezes, até ser paradoxais!) e uma mutabilidade dinâmica análogas a um caleidoscópio⁸⁰. Quais seriam, então, essas quatro leituras possíveis?

⁸⁰ O caleidoscópio é um instrumento cilíndrico de ótica em cujo fundo há pequenos fragmentos de vidro colorido, miçangas etc. que se refletem através de pequenos espelhos dispostos longitudinalmente e, que, a cada movimento, produzem um número infinito de imagens variadas (FERREIRA, 1987).

O primeiro sentido seria vê-la como *resíduo*; o segundo sentido, como *dizer verdadeiro*; o terceiro sentido, como *ontologia do presente*; e o quarto sentido, como *paradoxo*. E como se manifestaria, como se mostraria e se apresentaria essa repetição em Pina Bausch?

Para analisarmos esses dois primeiros sentidos dessa repetição subversiva, iremos recorrer a uma aproximação entre a maneira como a coreógrafa alemã a utilizava em suas peças, as reflexões de Georges Canguilhem, no que se refere à questão da normalidade e da normatividade, e o pensamento de Foucault, no que tange à noção de resíduo e à de crítica às verdades universais e transcendentais.

3.1 PRIMEIRO SENTIDO DA REPETIÇÃO: O RESÍDUO

Primeiramente iremos nos reportar ao pensamento de Canguilhem. Podemos fazer um paralelo entre os estudos por ele realizado sobre a normalidade, e a normatividade e a dicotomia entre a perfeição e a falha que o balé, em especial o acadêmico, apresenta. De acordo com Canguilhem (2006, p. 85), a palavra “normal” pode significar aquilo “[...] que é conforme a regra, regular”. Também pode significar aquilo “[...] que se conserva em um justo-meio termo”. A partir dessas duas definições, podem-se derivar dois sentidos: (1) é normal aquilo que é como deve ser; e (2) o que constitui a média ou o módulo de uma característica mensurável.

A normalidade será proveniente da normatividade, da frequência estatística relativa e de seus respectivos desvios. Com relação à frequência estatística relativa, Canguilhem (2006, p. 108-11) diz-nos, no terceiro capítulo da segunda parte de sua obra *O normal e o patológico*, “Norma e média”, que, para os fisiologistas, o conceito de média possui um equivalente objetivo e cientificamente válido do conceito de normal ou de norma. E que os termos “desvio” e “média” adquirem um sentido de probabilidade e se aplicam aos diferentes valores de um mesmo componente orgânico que o mesmo indivíduo pode adquirir na sucessão do tempo.

Consequentemente, este autor observa que o problema consiste em saber dentro de que oscilações em torno de um valor médio puramente teórico os indivíduos vão ser considerados normais. Pode-se partir do pressuposto de que o ser vivo normal é aquele que é constituído

em conformidade com normas constantes determinadas por médias. Esse ser vivo normal, refere-se, portanto, a um modelo e, por isso, é o resultado de cálculos e médias, é o produto de estatísticas.

Os indivíduos reais, por sua vez, afastam-se mais ou menos desse modelo, e é nisso que consistem suas individualidades. Logo, nem todo e qualquer desvio pode ser considerado como anormal. É necessário saber em que pontos os desvios incidem e quais deles são compatíveis com a sobrevivência e o prolongamento desta em relação a cada indivíduo de cada espécie.

Partindo desse pressuposto, isso significa dizer que tanto a perfeição quanto a falha no balé acadêmico são uma convenção e estão dentro da mesma “faixa de normalidade”. A perfeição tomada como parâmetro foi constituída por normas e médias estatisticamente calculadas e mensuradas, e cujos desvios também fazem parte desse cálculo. Assim, a perfeição e a falha não são excludentes nem dicotômicas; elas coexistem e fazem parte de um mesmo processo. Desse modo, a falha não pode ser considerada necessariamente uma anormalidade, uma imperfeição.

Podemos ressaltar que, no século XVIII, Noverre já fazia menção a essas anormalidades, a essas imperfeições, ao descrever sobre a constituição física dos bailarinos. De acordo com Noverre, não existem pessoas perfeitamente bem-feitas. Portanto, devido a essas *más constituições* ou a esses *defeitos de conformação*, não se pode uniformizar o ensino do balé. Ele aludia que alguns mestres de balé ensinavam de um modo uniforme porque “[a] verdade é uma só”, mas questionava essa *verdade única* ao se perguntar: “[...] por acaso haveria uma única maneira de demonstrá-la e de transmiti-la aos estudantes? Não se deve conduzi-los ao mesmo fim, necessariamente por caminhos diversos?” (NOVERRE, 2006, p. 311).

Noverre concluiu que, sem sagacidade e sem uma reflexão mais acurada e minuciosa, não era possível perceber o que seria viável aplicar aos diferentes gêneros de conformação e aos diversos graus de aptidão. “Cabe, pois, essencialmente ao mestre ter o cuidado de colocar cada aluno no gênero que lhe é apropriado.” (*Ibid.*, p. 311). Isso quer dizer que o porte e a conformação do bailarino devem fixar e determinar a extensão, os contornos e os percursos de seus movimentos, já que, sem isso, a dança perde sua harmonia, suavidade e graça, e torna-se, por sua vez, uma dança de *bonecos articulados*, mais caricatura que dança.

Noverre deu um exemplo de bailarinos com *defeitos de conformação* com relação aos braços - já que uns apresentam-nos curtos e outros, longos - e como a arte pode tirar partido dessas *imperfeições*: “[...] os braços curtos exigem movimentos proporcionais a esse

comprimento, os braços longos só podem ser diminuídos *arredondando-os*” (NOVERRE, 2006, p. 316).

Outros dois *defeitos de conformação* que Noverre encontrava com frequência entre os bailarinos eram joelhos virados para dentro e pernas arqueadas. Os primeiros são típicos de pessoas que possuem quadris estreitos e voltados para dentro; as coxas e os joelhos acabam tendendo a ficar próximos uns dos outros, enquanto que os pés ficam distantes entre si. A conformação dessa região inferior dos membros, a partir do joelho em direção aos pés, forma uma figura como um triângulo.

Os segundos, possuem o defeito oposto: o de possuir o quadril largo e as coxas e os joelhos afastados entre si, formando uma figura como um arco. A esse respeito, observa Noverre: “[e]sses dois defeitos diametralmente opostos provam com mais força que qualquer discurso que as lições que convêm ao primeiro seriam nocivas ao segundo e que os estudos de bailarinos tão diferentes quanto ao porte e à forma não poderiam ser os mesmos.” (*Ibid.*, p. 312).

Ele refere dois bailarinos da época, o sr. Lany - que possuía pernas arqueadas - e Auguste Vestris (1760-1842) - que possuía joelhos virados para dentro. Mas, segundo Noverre, nem por isso deixaram de ser grandes bailarinos admirados por todos. Para atingir esse sucesso, souberam trabalhar e explorar sua composição física, e tirar vantagem dessas *imperfeições*.

Tomando como fundamento as reflexões de Canguilhem e os questionamentos de Noverre, aludimos que o trabalho de Pina Bausch propõe inversões nas regras e desobediências às fórmulas polidas e previsíveis. A repetição, nesse contexto bauschiano, apresenta-se como reveladora e como divulgadora dos “[...] longos anos de treinamento corporal dos dançarinos, as falhas e busca de perfeição no competitivo ambiente do balé.” (FERNANDES, 2007, p. 81).

Logo, o que é mostrado nas danças e peças da coreógrafa alemã é justamente aquilo que se queria deixar velado: o árduo processo de ser um bailarino com suas dores, feridas, cicatrizes, erros e fraquezas postos à mostra. Há, então, o rompimento com toda aquela imagem áurea e mágica dos bailarinos como seres perfeitos, tão presente no imaginário das pessoas, deixada pelos balés romântico e acadêmico. A repetição, em Pina Bausch, coloca os bailarinos-atores supostamente perfeitos como imperfeitos. Ela desvela as falhas, os desvios, os resíduos.

Na peça *Bandoneon*, por exemplo, o bailarino-ator Dominique Mercy, trajando roupas de uma bailarina clássica, tenta repetidas vezes realizar um passo de balé e, *sem sucesso*, cai no chão várias vezes. Nesse sentido, Fernandes (2007, p. 81) afirma:

[a] cena de Mercy rompe a convenção de que o aprendizado por repetição leva à perfeição, ligando, ao contrário, o método ao erro. Ele repete porque errou, para fazer melhor da próxima vez, mas erra mais e mais. Mercy é pego numa corrente onde repetição constantemente leva à falha e à repetição, ao invés de gradualmente aproximar-se da perfeição. A cena questiona e inverte a noção de que repetição é um bem sucedido método de aprendizagem.

Segundo Foucault (2001b, p. 75) “[...] tornamo-nos uma sociedade essencialmente articulada sobre a norma.” Isso implica em um sistema de vigilância permanente, de controle, de classificação, de separação dos indivíduos, de qualificação e de hierarquização. Tomando esse último termo mencionado, a “hierarquia”, podemos fazer uma ponte entre ele e aquilo a que prontamente nos referimos sobre a repetição em Pina Bausch, cuja reflexão já estava baseada no pensamento de Canguilhem.

O poder disciplinar gera um sistema de hierarquia em que cada indivíduo terá um lugar determinado a ocupar. A essa característica, Foucault (2006b, p. 67) chamou de *isotopia*. A partir do momento em que ocorre a hierarquização, a distribuição e a classificação, haverá concomitante e necessariamente o surgimento daquilo ou daqueles que Foucault denominou *resíduo*. O resíduo é, pois, tudo aquilo ou todos aqueles que são inclassificáveis; são aqueles que escapam à vigilância, não podendo entrar no sistema de distribuição.

Tem-se, desse modo, um problema: como a característica própria da isotopia dos sistemas disciplinares, é a existência necessária do resíduo. Isso acarretará sistemas disciplinares suplementares cuja função é recuperar os indivíduos inclassificáveis. Só que o surgimento desses sistemas disciplinares suplementares ocorrerá ao infinito, uma vez que sempre haverá quem não se enquadrará nesses novos sistemas disciplinares, sendo necessários, portanto, a criação de sistemas disciplinares suplementares dos suplementares para englobar os resíduos dos resíduos, e assim sucessivamente.

Foucault (2006c) faz uma interessante reflexão ao mencionar que, em todas as sociedades, sempre há aqueles que são excluídos por possuírem um comportamento diferente do das outras pessoas, e que escapam às regras comumente definidas em certos domínios da sociedade, que ele dividiu em quatro categorias, a saber: produção econômica (trabalho),

reprodução da sociedade (sexualidade), linguagem e atividades lúdicas. Nesse caso, alguns indivíduos são excluídos em relação a um domínio ou a outro.

Essa categoria dos resíduos ou dos anormais incorrigíveis apareceu concomitantemente ao estabelecimento das técnicas de disciplina, durante os séculos XVII e XVIII, nas forças armadas, nas escolas, nos ateliês e, depois, um pouco mais tarde, nas famílias. “Os novos procedimentos de adestramento do corpo, do comportamento, das atitudes abrem o problema desses que escapam a essa normatividade que não é mais a soberania da lei.” (FOUCAULT, 2001a, p. 1692).

Um exemplo tirado da peça *Kontakthof*, de Pina Bausch, ilustra bem essa reflexão de Foucault sobre o resíduo e os anormais e sobre a normatividade e normalidade refletida por Canguilhem. Em um dos momentos da peça, os bailarinos-atores, em fila, executam uma sequência repetitiva com os braços. Um dos bailarinos-atores faz o papel de um mestre de balé que observa e vigia⁸¹ o grupo de fora e toma notas. Assim:

[n]o meio do grupo, [...] [uma das bailarinas-atrizes] tenta, sem sucesso, fazer a sequência. Após fazê-la uma vez, seu movimento torna-se desajeitado, ela olha para trás para checar o que o outro dançarino está fazendo, e sai do ritmo. [...] De repente, sai correndo da fila em passos nervosos, como se chutada pelo elegante caminhar alheio, e volta à fila após passados seis dançarinos. Na fila, faz movimentos e logo começa a tropeçar, já que o próximo dançarino repetida e friamente avança para frente no marcado compasso que ela não consegue seguir. Ela tropeça em si mesma várias vezes, reclamando muito tensa e ereta. Sai da fila correndo, aponta para sua cabeça e para o grupo, indicando que são loucos, justificando-se por não dançar a sequência. Entra no último lugar e reclama, mostrando seus pés para o dançarino da frente. (FERNANDES, 2007, p. 84).

A bailarina-atriz continua a entrar e a sair várias vezes da fila e tenta nervosamente, sem êxito, executar os passos. Uma vez que não se encaixa no grupo, ela é, por conseguinte, o resíduo que é excluído.

⁸¹ O trecho da peça transcrito, em que um dos bailarinos-atores exerce o papel de um mestre que observa, vigia e toma notas, é uma descrição relacionada com uma característica do poder disciplinar, a saber, o *exame*, que tem como função “[...] um controle normalizante, uma vigilância que permite qualificar, classificar e punir.” (FOUCAULT, 2008b, p. 154). No exame encontramos o registro, que são anotações feitas a partir da observação do comportamento dos indivíduos. Nos estabelecimentos de ensino e nas escolas de balé, por exemplo, através do exame “[...] era forçoso caracterizar a aptidão de cada um, situar seu nível e capacidades, indicar a utilização eventual que se pode fazer dele.” (*Ibid.*, p. 158). Outro atributo dado ao exame é de fazer de cada indivíduo um *caso*, “[...] que ao mesmo tempo constitui um objeto para o conhecimento e uma tomada para o poder.” (*Ibid.*, p. 159). Através dos registros, das observações, das descrições há uma confirmação da singularidade dos indivíduos na medida em que “[...] cada um recebe como status sua própria individualidade, e onde está estatutariamente ligado aos traços, às medidas, aos desvios, às ‘notas’ que o caracterizam e fazem dele, de qualquer modo, um ‘caso’”. (*Ibid.*, p. 160).

3.2 SEGUNDO SENTIDO DA REPETIÇÃO: O DIZER VERDADEIRO (CRÍTICA ÀS VERDADES UNIVERSAIS)

Continuando nossa análise sobre a repetição, estabeleceremos, presentemente, a segunda significação ao fazermos uma aproximação entre Foucault e Pina Bausch, com relação à crítica às verdades universais. Para isso, iremos abordar brevemente a noção de discurso e de dispositivo na filosofia do filósofo francês.

Ao longo de suas pesquisas, Foucault (2013) afirmou que, sempre acoplado às normas, aos hábitos e às disciplinas, há um saber, um discurso que vai descrever, fundar e examinar essa norma, esse hábito e essa disciplina. Mas vale ressaltar que o discurso que acompanha o poder disciplinar não é mais o discurso mítico ou heroico encontrado no poder de soberania. Trata-se, agora, de um tipo de discurso proferido não mais pela realeza, mas pelo mestre (que pode ser um professor, um médico, um juiz) que vigia, que dita a norma e que separa entre o normal e o anormal.

Trata-se do surgimento do disciplinamento dos saberes pela ciência⁸², como se pode constatar na seguinte passagem:

[...] da organização interna de cada saber como uma disciplina tendo, em seu campo próprio, a um só tempo critérios de seleção que permitem descartar o falso saber, o não-saber, formas de normalização e de homogeneização dos conteúdos, formas de hierarquização e, enfim, uma organização interna de centralização desses saberes em torno de um tipo de axiomatização de fato. Logo, organização de cada saber como disciplina e, de outro lado, escalonamento desses saberes assim disciplinados do interior, sua intercomunicação, sua distribuição, sua hierarquização recíproca numa espécie de campo global ou de disciplina global a que chamam precisamente a “ciência”. (FOUCAULT, 1997, p. 217-8).

Foucault, todavia, era cético⁸³ quanto a toda verdade demasiado geral e duvidava de todas as grandes verdades intemporais, pois, para o filósofo francês, os universais não existem, apenas singularidades existem. Numa noite, conversando com Paul Veyne, Foucault indagou: “[...] de onde vem que a verdade seja tão pouco verdadeira? [...]” (FOUCAULT

⁸² Segundo Foucault (1997), a ciência não existia antes do século XVIII. O que existiam eram ciências, saberes, e a filosofia. Tudo isso, segundo o filósofo francês, eram sistemas de organização e de comunicação dos saberes uns em relação aos outros.

⁸³ Paul Veyne (2011, p. 72) relatou que Foucault “[...] segundo seu próprio testemunho, [...] era cético. Remeto a uma citação decisiva. Vinte e cinco dias antes da morte, Foucault resumiu seu pensamento em uma única palavra. Um entrevistador penetrante lhe perguntava: ‘Na medida em que não afirma nenhuma verdade universal, o senhor é cético?’ ‘Certamente que sim’, respondeu ele.”

apud VEYNE, 2011, p. 72). Ele confirmava que não era o tipo de filósofo que tinha ou queria ter um discurso de verdade sobre qualquer ciência; pois isso, na opinião dele, era um projeto positivista. Como disse Foucault (2001b, p. 29),

[o]ra, essa posição de árbitro, de juiz, de testemunha universal, é um papel que me recuso absolutamente, pois ele me parece vinculado à instituição universitária da filosofia. [...] Eu jamais pretendi fazer uma história geral das ciências humanas, nem fazer uma crítica geral da possibilidade das ciências.

Logo, Foucault pensava sobre a verdade no tempo. Ele “[...] acreditava apenas na verdade dos fatos, dos inúmeros fatos históricos [...]” (VEYNE, 2011, p. 9) não admitindo, pois nenhuma transcendência fundadora.

Foucault buscou trabalhar esse problema da verdade sob a ótica do discurso. A palavra “discurso”, ao longo de seus escritos, ganha diferentes conotações. Em termos bibliográficos, as obras *As palavras e as coisas* e *A arqueologia do saber* vão fazer parte do período arqueológico, cuja descrição do discurso centra-se na *episteme*. A arqueologia, de um modo sumário, busca uma metodologia de análise dos discursos que não é formalista nem interpretativa, porque “[e]nquanto a unidade de trabalho das metodologias formalistas é a proposição-significante e a unidade da interpretação é a frase-significado, a arqueologia se ocupa de *enunciados* e *formações discursivas*” (CASTRO, 2009, p. 42). A arqueologia é, portanto, “[...] uma análise das condições históricas de possibilidade (do *a priori* histórico) que fizeram que em um determinado momento somente determinados enunciados tenham sido efetivamente possíveis e não outros.” (*Ibid.*, p. 177).

Em *As palavras e as coisas*, a arqueologia não se ocupa dos conhecimentos descritos segundo seu progresso, em direção a uma objetividade, mas é analisada a *episteme*, em que os conhecimentos são abordados sem que se faça referência ao seu valor racional ou à sua objetividade. Neste sentido, essa obra “[...] não nos mostra o movimento quase ininterrupto da *ratio* europeia, mas sim duas grandes discontinuidades: a que separa o Renascimento da época clássica e a que distancia essa da Modernidade.” (*Ibid.*, p. 40).

Como consequência, o discurso, que está próximo da noção de *episteme*, tem uma determinação temporal, geográfica e homogênea, já que Foucault fala de uma “*episteme* ocidental”, “*episteme* do Renascimento”, “*episteme* Clássica” etc. Isso significa dizer que a *episteme* define as condições de possibilidade de todo saber dentro de determinados aquários (utilizando-nos da metáfora de Veyne) ou de uma determinada cultura e em um momento dado: “[t]rata-se de descrever as relações que existiram, em uma determinada época, entre os

diferentes domínios do saber, a homogeneidade no modo de formação dos discursos.” (CASTRO, 2009, p. 139).

No fim dos anos sessenta quando escreve *A arqueologia do saber*, a arqueologia se situará nessa transformação pela qual a história redefine sua posição a respeito dos documentos. Vejamos, a esse respeito, as seguintes considerações de Castro (2009, p. 40-1):

[a] tarefa primeira da história já não consiste em interpretar o documento, determinar se diz a verdade ou seu valor expressivo, mas, antes, em trabalhá-lo desde o interior [...]. Não busca neles os rastros que os homens tenham podido deixar, mas desdobra um conjunto de elementos, isola-os, agrupa-os, estabelece relações, reúne-os segundo níveis de pertinência. Os efeitos de superfície dessa mudança de posição da história a respeito do estatuto do documento foram, em primeiro lugar, no campo da história das ideias, a multiplicação das rupturas, e, na história propriamente dita, o surgimento dos grandes períodos. Outras consequências dessa mudança de posição foram: a nova importância da noção de descontinuidade, a possibilidade de uma história geral, não de uma história global, novos problemas metodológicos (a constituição de um *corpus* coerente, a determinação do princípio de seleção, a definição do nível de análise, a delimitação dos conjuntos articulados, o estabelecimento das relações entre eles).

Nesse contexto, o discurso será definido com base no conceito de formação discursiva e das positivities como sendo um “[...] conjunto de enunciados que provém de um mesmo sistema de formação [...]”. O discurso está, por conseguinte, “[...] constituído por um conjunto limitado de enunciados para os quais se pode definir um conjunto de condições de existência.” (*Ibid.*, p. 117).

Assim, as características dessa *episteme*, segundo essa ótica, é que ela é um campo indefinido de relações, um campo inesgotável e que nunca se pode dar por fechado, pois “[...] não tem por finalidade reconstituir o sistema de postulados ao que obedecem todos os conhecimentos de uma época [...]” Além disso, trata-se de “[...] um conjunto indefinidamente móvel de escansões, de defasagens de coincidências que se estabelecem e se desfazem.” (*Ibid.*, p. 140).

Na medida em que Foucault estuda a questão do poder e da ética, a noção de *episteme* vai sendo substituída pela de dispositivo e, posteriormente, pela de prática. Encontramos essa mudança seguindo a lógica bibliográfica das obras do filósofo francês, em *Vigiar e punir* e em *A vontade de saber*, as quais fariam parte do momento genealógico: “[c]hamemos, se quiserem, de ‘genealogia’ o acoplamento dos conhecimentos eruditos e das memórias locais,

acoplamento que permite a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização desse saber nas táticas atuais.” (FOUCAULT, 1997, p. 13).

Desse modo, as formações discursivas e a genealogia do saber, como afirmou Foucault, devem ser entendidas como um sistema de dispersão regrado dentro de táticas e estratégias de poder, e não a partir de um objeto nem de um estilo, nem de um jogo de conceitos permanentes, nem da existência de uma temática, nem de uma consciência, nem de uma ideologia. Considerar os discursos organizados por sistemas é considerar esses sistemas como efeitos internos de poder. “Não é a sistematicidade de um discurso que detém sua verdade, mas, ao contrário, sua possibilidade de dissociação, de reutilização, de reimplantação alhures.” (*Id.*, 2001b, p. 78).

A genealogia não seria um empirismo nem um positivismo, uma vez que não se trata de desqualificar o especulativo para lhe opor um cientificismo, nem opor a unidade abstrata da teoria a uma multiplicidade concreta de fatos. A genealogia é, antes de tudo, uma *insurreição dos saberes*. E em que consistiria essa insurreição?

Foucault (1997, p. 14) explicou tratar-se de uma insurreição, sobretudo “[...] contra os efeitos centralizadores de poder que são vinculados à instituição e ao funcionamento de um discurso científico organizado no interior de uma sociedade como a nossa”, e não uma insurreição “[...] contra os conteúdos, os métodos ou os conceitos de uma ciência [...]”.

A genealogia seria, então, uma espécie de libertação, de emergência dos “saberes sujeitos” que, para Foucault (1997, p. 12), tratar-se-iam

[...] de toda uma série de saberes que estavam desqualificados como saberes não conceituais, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, saberes hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível do conhecimento ou da cientificidade requeridos.

Os “saberes sujeitos” se tornariam *libertos* da coerção de um discurso teórico unitário, formal e científico. Ao estarem *livres*, esses saberes seriam capazes de oposição e de luta contra essas coerções, e fariam reaparecer e ressurgir os

[...] saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretenderia filtrá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência que seria possuída por alguns. (FOUCAULT, 1997, p. 13).

Como Foucault sempre recusou fazer uso de categorias mais gerais, optou por utilizar então o termo “dispositivo” que, segundo Giorgio Agamben, é usado no lugar da palavra “universais” e, segundo Paul Veyne, da palavra “estrutura”. Mas o que seria, de fato, o dispositivo em Foucault?

O dispositivo é mais geral do que a *episteme*, por abarcar o discursivo e o não discursivo (enquanto que a *episteme* seria um dispositivo exclusivamente discursivo). Desse modo, o dispositivo inclui, além dos discursos, as instituições, os edifícios, a arquitetura, as leis, as medidas de polícia, as medidas administrativas, as proposições filosóficas, morais, os enunciados científicos, em suma, o dito e o não dito. O dispositivo é, então, uma rede de relações estabelecidas entre elementos heterogêneos, como citado anteriormente (CASTRO, 2009). Agamben vai mais longe na hermenêutica sobre os dispositivos de Foucault e dá uma generalidade ainda maior à eles ao afirmar:

[...] eu chamo dispositivo tudo que tem, de uma maneira ou de outra, a capacidade de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar e de assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não apenas as prisões [...], os asilos, o *panoptikon*, as escolas, a confissão, as usinas, as disciplinas, as medidas jurídicas, [...], mas também, o estilo, a escrita, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os celulares [...] (AGAMBEN, 2007, p. 31).

Em suma, o poder não está fora do discurso; ambos, poder e discurso, estão atrelados entre si, porém não podemos afirmar que um é a fonte ou a origem do outro. O discurso desempenha um papel no interior dos sistemas estratégicos em que o poder funciona e está implicado. E o poder opera através do discurso, uma vez que este é um elemento no dispositivo estratégico das relações de poder. O discurso seria, então, uma série de acontecimentos (a exemplo dos acontecimentos políticos, econômicos e institucionais) que agem veiculando e orientando os mecanismos gerais do poder.

Um elemento importante entre os componentes do dito e do não dito do dispositivo é a verdade. E, como Foucault não defende discursos ou dispositivos transcendentais, universais e intemporais, a verdade, por sua vez, se faz na história e relaciona-se imanentemente ao poder, às regras, às tradições, aos ensinamentos, aos edifícios, às instituições.

A verdade, de acordo com Foucault (2001b, p. 113), não é “[...] ‘um conjunto de coisas verdadeiras que se tem a descobrir ou fazer aceitar’, mas ‘um conjunto de regras segundo as quais separamos o verdadeiro do falso e acoplamos ao verdadeiro os efeitos

específicos de poder’ [...]”. Não existiria a Verdade, mas verdades, ou dizeres verdadeiros que são produzidos graças às múltiplas coerções. Cada sociedade, por conseguinte, tem seu regime de verdade, tem seus discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros, mas que variam ao longo do tempo. A cada época eles passam por verdadeiros porque se impõem como um *a priori* histórico. Desse modo, podemos ressaltar um termo que Foucault utilizou, em 1977, numa entrevista intitulada *Les rapports de pouvoir passent à l’intérieur des corps*: “ficção”. Com esse termo, Foucault não quis dizer que a verdade não é verdadeira ou que é uma simulação, mas que

[...] o discurso de verdade suscita, fabrica alguma coisa que não existe ainda, daí “ficcional”. “Ficcionalizamos” a história a partir de uma realidade política que a torna verdadeira, “ficcionalizamos” uma política que não existe ainda a partir de uma verdade histórica. (FOUCAULT, 2001b, p. 236).

Isso significa dizer que

[...] aos olhos dos contemporâneos, só serão reputados dizer a verdade, só serão aceitos “no jogo do verdadeiro e do falso” aqueles que falarem em conformidade com o discurso do momento [...] Foucault não fazia uma teoria lógica ou filosófica da verdade, mas uma crítica empírica e quase sociológica do *dizer verdadeiro* [...] (VEYNE, 2011, p. 166).

Ou seja, a verdade é criada a partir de aparelhos econômico-políticos e é objeto de discursos científicos e das instituições relacionadas. Desse modo,

[n]o interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas ela repele, para fora de suas margens, toda uma teratologia do saber. O exterior de uma ciência é mais e menos povoado do que se crê: certamente, há a experiência imediata, os temas imaginários que carregam e reconduzem sem cessar crenças sem memória; mas, talvez, não haja erros em sentido estrito, porque o erro só pode surgir e ser decidido no interior de uma prática definida; em contrapartida, rondam monstros cuja forma muda com a história do saber. Em resumo, uma proposição deve preencher exigências complexas e pesadas para poder pertencer ao conjunto de uma disciplina; antes de poder ser declarada verdadeira ou falsa, deve encontrar-se, como diria M. Canguilhem, “no verdadeiro”. (FOUCAULT, 1996, p. 33-4).

Foucault alegou que existe uma ligação entre o poder e a verdade. De fato, para o filósofo, a verdade não está nem fora do poder nem sem poder: “[...] a verdade é ela mesma

poder [...]” (FOUCAULT, 2001b, p. 114). E, por isso, na nossa sociedade, somos forçados a produzir a verdade pelo poder que, por seu turno, necessita dela para funcionar. Ou seja, ao mesmo tempo em que a verdade é produto do poder, é também condição necessária para a existência deste. O poder não para de nos questionar, de nos inquirir, de registrar e de institucionalizar a busca de verdade e, assim sendo, somos obrigados e condenados a produzir essa verdade, a confessá-la e, ademais, somos julgados, classificados, compelidos a tarefas e destinados a certa maneira de viver ou de morrer, em função de discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder.

Nesse contexto, visto que o balé acadêmico está encerrado dentro de um aquário específico e é o resultado dos dispositivos de sua época, - pois nasceu, como antes mencionado, no momento do desenvolvimento da ginástica metrificada do século XIX e já tendo como legado tanto a compilação de Beuchamps-Feuillet no final do século XVII e início do século XVIII, que codificou os passos de dança, como a concepção científica do corpo proveniente da Revolução científica do século XVI -, vemos que foi construído todo um saber, um discurso, um dispositivo do balé acadêmico que acreditou ter o poder, o domínio e a verdade sobre o corpo do bailarino.

Pina Bausch tenta romper com a compreensão de um discurso universal e verdadeiro, e com a ideia positivista de progresso sobre o corpo. Nas técnicas de balé acadêmico, supõe-se primeiramente que existe um domínio sobre o corpo baseado num saber científico (uma provável herança, como dito anteriormente, das ciências oriundas da Revolução científica do século XVI e da ginástica do século XIX) e, como consequência, há a noção de que quanto mais se execute e se repita um movimento, isso levará a um ideal de perfeição e mais, sem admitir as falhas. Logo, existe um tempo linear (vemos aqui a ideia positivista de progresso) que supõe um antes e um depois, uma causa e um efeito, e, também, uma dicotomia entre a perfeição tida como “o certo”, “o normal”, e a falha tida como “o errado”, “o anormal”.

A repetição, em Pina Bausch, ganha essa outra dimensão diferente da habitual repetição do balé acadêmico, pois, neste último, a repetição pode aparecer, como vimos enquanto parte integrante do treinamento corporal do bailarino, ou seja, no âmbito da sala de aula, quando os alunos a realizam durante os exercícios, na forma de treinamentos corporais, e também durante os ensaios e encenações. “No processo criativo de Pina Bausch, a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Ao invés disso, é usada precisamente para desarranjar tais construções gestuais da técnica ou da própria sociedade.” (FERNANDES, 2007, p. 46). É uma crítica que Pina Bausch faz à virtuosidade, ao treinamento e à natureza da *performance* no balé acadêmico.

A repetição em Pina Bausch, vista como um dispositivo de resistência, ganha um significado, inclusive, inverso, ao da repetição presente no balé acadêmico. A coreógrafa alemã utilizava a própria repetição usada na disciplina para fazer uma crítica às coerções, à normalização, aos registros de controle impostos ao corpo existentes nas relações do poder disciplinar. Através da repetição de Pina Bausch, a dança se distancia da *mera* preocupação com a execução técnica dos passos (uma crítica que ela faz ao balé acadêmico), com a exibição de belos corpos dançantes e adquire um viés mais questionador, mais reflexivo.

No momento da apresentação no palco, a repetição no balé acadêmico não aparece – pelo menos de forma explícita – nas coreografias; ela se dá a perceber na *perfeita* execução dos passos durante a dança. Trata-se então, de uma repetição velada, embutida.

Já, em Pina Bausch, a repetição apresenta-se de modo explícito durante as encenações no palco. Essa repetição procura mostrar as falhas e imperfeições dos bailarinos e bailarinas, por apresentarem esses artistas não como super-heróis, mas como homens e mulheres comuns. Revelou, certa vez, Pina Bausch a esse respeito: “[e]u quero que os vejamos como seres humanos que dançam” (BAUSCH *apud* SERVOS, 2001, p. 304).

Desse modo, a dança-teatro desempenhada por ela procurava evitar mostrar o sonho, a fantasia, o mundo irreal e feérico encontrados nos balés romântico e acadêmico. Como proferiu Pina Bausch, “[e]u trabalho com a realidade de nossa época” (BAUSCH *apud* SERVOS, 2001, p. 294). Enquanto o balé romântico tinha como mote a fuga da realidade, o balé contemporâneo de Pina Bausch resgata o retorno à realidade. Trata-se, nesse caso, de uma *realidade enviesada*, vista por um *corte oblíquo*, como diria Clarice Lispector (1998, p. 68; 70):

[...] É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado. Agora adivinho que a vida é outra [...] A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo.

A coreógrafa alemã procurava resgatar essa realidade *oblíqua* e *enviesada* através das improvisações, dos ensaios e das apresentações no palco. Nesses momentos os bailarinos-

atores descobriam um espaço livre para se movimentarem, escaparem, resistirem e romperem as tentativas de aprisionamento e de controle em que se encontravam inseridos seus corpos na cotidianidade. Num ensaio da peça *Blaubart*, Hoghe (2010, p. 26; 28) percebeu algo diferente que o deixou impressionado, mas não sabia dizer o que era:

[e]ssa diferença flagrante na peça de Pina Bausch, pode-se talvez a definir provisoriamente como uma abertura relativamente grande, um engajamento quase sem reservas face a face das emoções e das experiências, uma renúncia aos conhecimentos constantemente justificados pela razão, uma renúncia também à pretensão arbitrária de manter pessoalmente os critérios absolutos; enfim, muito mais de coragem e de força para se dar e se abandonar: a seus próprios medos e nostalgia, desejos e aflições, sonhos, esperanças, perigos, complexos, feridas, vulnerabilidade.

Observamos, então, que Pina Bausch, ao trabalhar a repetição sob essa perspectiva, quebrava a linearidade do tempo contínuo, pois trabalhava com rupturas, com as singularidades. Há uma transformação no modo de perceber o mesmo gesto repetido. A repetição encontrada nas obras da coreógrafa alemã “[...] desestrutura interpretações ou ideias finais e ‘corretas’, e é consistentemente usada para subverter seu próprio processo de controle sobre o corpo [dos] dançarinos [...]” (FERNANDES, 2007, p. 141). Na peça *Kontakthof*, Pina Bausch mostra a tênue transição de gestos inicialmente ternos que se tornam agressões físicas. “A transição é imperceptível. Só depois de transpor o limite, constata-se com surpresa que os gestos de aproximação se transformaram no seu oposto” (CALDEIRA, 2009, p. 82).

Desse modo, há uma quebra da obviedade das causas-consequências/efeitos, por apresentar, em seus trabalhos, os múltiplos significados, as diferentes leituras dos movimentos, das posturas e das situações que pareciam evidentes. Sendo assim, ela não mostra uma única verdade sobre a realidade e os homens contemporâneos em suas peças. Como pronunciou Foucault (1996, p. 70), “[...] a análise do discurso, assim entendida, não desvenda a universalidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo da rarefação imposta, [...] e não generosidade contínua do sentido, e não monarquia do significante.” Isso se dá porque, mesmo que o sujeito esteja inserido em relações de poderes e dentro de aquários discursivos ou dispositivos, isso não significa dizer que não seja livre. Dentro das relações de poder, com seus dispositivos e discursos, existem tanto a liberdade como as resistências.

O dispositivo é menos um limite imposto à iniciativa dos sujeitos do que o obstáculo contra o qual se manifesta. [...] o homem não para de inventar, de criar o novo. [...] é preciso ainda que ele tenha a liberdade de se deixar assim ‘levar’ a fazer o novo, em vez de permanecer prisioneiro de seu aquário discursivo. (VEYNE, 2011, p. 170).

Essa capacidade inventiva estaria relacionada ao risco e à ousadia de criar e de fazer algo novo. Seria uma saída da zona do conforto e de segurança em que se encontram os corpos adestrados dos bailarinos. Muitos passos de balé perdem seu significado primordial depois que já foram tecnicizados e aprendidos. O que significa, por exemplo, o *jeté* (do *grand jeté*) no espaço quando se salta? Responderemos a essa pergunta nos servindo de uma excelente reflexão autobiográfica advinda da experiência do tcheco Zdenek Hampl (1946-2007) como bailarino:

Um belo dia – muito remoto, lá no meu País, encontrei o vice-reitor do estabelecimento, onde eu estudava. [...] [E]le foi um dos jurados responsáveis por eu ser admitido naquela tão concorrida escola. Foi assim: provas gerais sobre tudo. Até aí tudo normal. Mas chegou a hora da prática, digo técnica, certo? Lá só tinha gente com alguns anos de clássico. Aí [...] (um dos professores) falou: ‘Agora vamos saltar, um de cada vez.’ Os outros alunos exibiram os *grand-jetées* [sic], *soud-de-basques*, tudo brilhante, impecável. Acabou minha alegria, pensei eu. Mas ao mesmo tempo me ocorreu: o sujeito pediu um pulo. (Salto e pulo em tcheco são definidos pelo mesmo termo). Pular eu sei, como não? Dei um berro e pulei bem alto, com quem acaba de converter um pênalti, ou quem vai roubar uma maçã da árvore do vizinho. E daí, sou novo, seguirei outra profissão, estava certo de que seria assim. Duas semanas depois chegou em casa a carta: ‘Aprovado!’ [...] Encontrei um dia este vice-reitor e [...] perguntei por que fui admitido [...]. A resposta veio com uma cara mal humorada e com ar de quem tem muita pressa: ‘A técnica a gente ensina aqui. A espontaneidade não.’ (HAMPL, 2008, p. 20-1).

Aproveitando esse ensejo de Hampl e de Pina Bausch, que arriscaram e se atreveram a inovar na dança, iremos, no próximo tópico, avançar um pouco mais e aprofundar a repetição em Pina Bausch, ao abordarmos o terceiro significado dessa repetição vinculada à noção de ontologia do presente pensada e desenvolvida por Foucault.

3.3 TERCEIRO SENTIDO DA REPETIÇÃO: A ONTOLOGIA DO PRESENTE

Para entendermos este terceiro sentido da repetição em Pina Bausch iremos iniciar nosso mergulho com a interpretação que Foucault faz do texto *Resposta à pergunta: que é Iluminismo?*, de Immanuel Kant. E por que recorreremos a essa interpretação? Essa retomada feita por Foucault ao texto de Kant será necessária para compreendermos o significado da ontologia do presente e sua relação com a repetição em Pina Bausch. Percorreremos uma trajetória que principiará no Iluminismo. Esse recuo ao passado nos ajudará a compreendermos o presente.

É sabido que Foucault não via a história numa perspectiva longitudinal, ou seja, não a via nem como contínua, nem como tendo um sentido positivista de progresso, nem tampouco como tendo um sentido cronológico linear e único que se desdobra do passado ao tempo presente. Entretanto, ele a via sob o ponto de vista sagital, isto é, como flechas que se situam no passado, entendido como temporalidade múltipla, e que apontam para o presente, a fim de atingir o seu âmago: “[...] o passado não sendo mais o solo sobre o qual nós estamos [...] ele adota uma estatura vertical de sobreposição em que o mais antigo é paradoxalmente o mais próximo do cume, linha do topo e linha de fuga, alto lugar de inversão” (FOUCAULT, 2001a, p. 304).

Na verdade, essas flechas pretéritas em direção ao presente foram lançadas em dezembro de 1784, na revista *Berlinische Monatsschrift*, pelo filósofo alemão Immanuel Kant, quando escreveu um opúsculo intitulado *Resposta à pergunta: que é Iluminismo?*. Nesse texto ele afirmou que a época iluminista foi “[...] a saída do homem da sua menoridade que ele próprio é culpado” (KANT, 2009, p. 9) e, por conseguinte, nega ser este período histórico esclarecido.

Conforme Foucault, o Iluminismo era concebido pela ótica da genealogia dos saberes e pelo eixo do discurso-poder. Ele entendia o Iluminismo como “[...] um imenso e múltiplo combate dos saberes uns contra os outros - dos saberes que se opõem entre si por sua morfologia própria, [...] por seus efeitos de poder intrínsecos.” (FOUCAULT, 2005, p. 214). Essa concepção diferia da visão da história das ciências, que tem como eixo o conhecimento-verdade e que via na problemática das Luzes “[...] a luta do conhecimento contra a ignorância, da razão contra as quimeras, da experiência contra os preconceitos, dos raciocínios contra o erro etc. [...] como a caminhada do dia dissipando a noite [...]” (*Ibid.*, p. 214).

Em suma, o Iluminismo foi para o filósofo francês

[...] um acontecimento ou um conjunto de acontecimentos e de processos históricos complexos que se situaram em determinado momento do desenvolvimento das sociedades européias. Esse conjunto inclui elementos de transformações sociais, tipos de instituições políticas, formas de saber, projetos de racionalização dos conhecimentos e das práticas, mutações tecnológicas [...]. (FOUCAULT, 2005, p. 346).

Foucault considerava que o referido texto de Kant, revelava um novo tipo de pergunta no campo da reflexão filosófica, a saber, a tematização de uma questão concernente à história. Ao responder a essa interrogação, Kant nos estaria apontando para o *hoje*, para a *atualidade*, para um *Quem somos nós?*, para um tempo onde o pensamento é móvel e não para de nos indagar, não sobre novas coisas, mas sobre as mesmas coisas, porém de outra forma: “[b]em sentir que tudo que percebemos é apenas evidente cercado de um horizonte familiar e mal conhecido, que cada certeza é apenas segura pelo apoio de um solo jamais explorado.” (FOUCAULT, 2001b, p. 787).

Isso indica que Kant esvaziou “[...] o céu de tudo o que havia de certo” (*Ibid.*, p. 789), uma vez que, no pensamento de cada época, pode haver, como diz Foucault, “profundas mudanças de respiração” que fazem com que pensemos de outro modo. São as flechas do passado que, lançadas ao presente, desestabilizam toda tranquilidade certa, única e centrada.

Certamente não é a primeira vez que Kant e outros filósofos abordaram temas concernentes à filosofia, ao presente e à história como origem, raças, processos históricos, teleológicos etc. Até o século XVIII, havia esquematicamente três formas principais de se fazer esse tipo de reflexão sobre o presente, a atualidade: (1) uma das formas é representar o presente como pertencendo a certa idade do mundo, distinta de outras por algumas características próprias, ou separada de outras por algum acontecimento dramático. Essa visão do presente pode ser encontrada na obra *A política* de Platão. Outra maneira, (2) é interrogar o presente como sendo um acontecimento do qual se percebem os sinais anunciadores de um acontecimento próximo. Pode-se encontrar esse princípio de hermenêutica histórica em Agostinho. O outro modo, (3) é analisar o presente como um ponto de transição pelo qual se entra num estado estável, permanente e acabado. Trata-se de uma transição que vai na direção da aurora de uma realização, de um mundo novo. É o que descreve Vico no último capítulo dos *Princípios da filosofia da história* (FOUCAULT, 2001b; *Id.*, 2005; *Id.*, 2008a)

Se esses assuntos, entretanto, já atravessaram as análises de outros filósofos, qual a novidade do texto kantiano? O inédito é que, *pela primeira vez, a questão do presente, a questão da atualidade aparece num texto filosófico da forma como foi apresentada*. Segundo Foucault, Kant pôs a questão sobre o presente, e, conseqüentemente, sobre o Iluminismo, de uma maneira completamente diferente das três anteriormente citadas (idade do mundo ao qual pertencemos, acontecimento em que se percebem os signos, aurora de uma realização). O filósofo alemão não procurava compreender o presente a partir de uma totalidade ou de uma realização futura. No entanto, procurava responder a essa questão sobre a determinação de certo elemento do presente que se tratava de reconhecer, de distinguir, de decifrar entre todos os outros: *o que é que, no presente, faz sentido atualmente para uma reflexão filosófica?, O que acontece hoje?, O que acontece agora?, O que é esse “agora” que é o lugar, o ponto de onde escrevo?, O que é precisamente esse presente do qual faço parte?* (FOUCAULT, 2001b; *Id.*, 2008a).

Kant, por sua vez, definiu o Iluminismo de um modo quase que inteiramente negativo, como uma *Ausgang*, ou seja, uma saída, e, mais amplamente, uma solução, um resultado, um desfecho. Kant indicou que essa *saída* caracterizadora do Iluminismo, seria um processo, um movimento que nos libertaria do estado de menoridade e, ao mesmo tempo, como um processo em desdobramento e como um dever de obrigação. Esse movimento de saída seria a ousadia, o *Sapere aude!*, que constitui o elemento significativo de nossa atualidade (*Id.*, 2001b; *Id.*, 2008a). O filósofo alemão explicou que

[a] *menoridade* é a incapacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem. Tal menoridade *é por culpa própria* se a sua causa não reside na falta de entendimento, mas na falta de decisão e de coragem em se servir de si mesmo sem a orientação de outrem. *Sapere aude!* Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo. (KANT, 2009, p. 9).

Vale ressaltar que cada homem é, ele mesmo, responsável por seu estado de menoridade e é necessário compreender que ele só poderá sair dele por uma mudança que ele operará em si mesmo, numa modificação da relação preexistente entre a vontade, a autoridade e o uso da razão. Apesar de Kant defender a importância de se desprender da menoridade, são poucos aqueles que conseguem realizar tal ação, primeiramente por causa da preguiça e da covardia, que causam um medo e impedem uma emancipação. Como aludiu Kant (2009, p. 10) a esse respeito,

[é] tão cómodo ser menor. Se eu tiver um livro que tem entendimento por mim, um director espiritual que tem em minha vez consciência moral, um médico que por mim decide da dieta, etc., então não preciso de eu próprio me esforçar. Não me é forçoso pensar, quando posso simplesmente pagar; outros empreenderão por mim essa tarefa aborrecida. Porque a imensa maioria dos homens (inclusive todo o belo sexo) considera a passagem à maioridade difícil e também muito perigosa é que os tutores de boa vontade tomaram a seu cargo a superintendência deles. Depois de, primeiro terem embrutecido os seus animais domésticos e evitado cuidadosamente que estas criaturas pacíficas ousassem dar um passo para fora da carroça em que as encerraram, mostram-lhes em seguida o perigo que as ameaça, se tentarem andar sozinhas. Ora, este perigo não é assim tão grande, pois aprenderiam por fim muito bem a andar. Só que um tal exemplo intimida e, em geral, gera pavor perante todas as tentativas ulteriores.

Essa preguiça, também entendida como *falta de decisão*, e essa covardia ou *falta de coragem*, que caracterizam a permanência no estado de menoridade e nos fazem ser submetidos à autoridade de outrem, não são consideradas como defeitos morais, mas muito mais como defeitos em relação à autonomia de si mesmo, ou, na linguagem de Foucault, uma relação entre o governo de si e dos outros.

A preguiça e a covardia, é isso por que não nos damos a nós mesmos a decisão, a força e a coragem de ter conosco mesmos a relação de autonomia que nos permite de nos servir de nossa razão e de nossa moral. E, por consequência, o que a *Auflärung* deverá fazer, o que ela está fazendo será justamente redistribuir as relações entre governo de si e governo dos outros. (FOUCAULT, 2008a, p. 32).

E, em segundo lugar (ainda no que concerne ao desprendimento e à saída da menoridade), para a maioria das pessoas, a menoridade se tornou quase uma natureza e, por isso, torna-se difícil se servir do seu próprio entendimento, pois nunca se lhe permitiu fazer tal tentativa. É importante considerar que, nessa perspectiva, o Iluminismo é, ao mesmo tempo,

[...] um processo do qual os homens fazem parte coletivamente e um ato de coragem a realizar pessoalmente. Eles são simultaneamente elementos e agentes do mesmo processo. Podem ser seus atores à medida que fazem parte dele; e ele se produz à medida que os homens decidem ser seus atores voluntários (*Id.*, 2001b, p. 1384).

Kant afirmava ser possível a um público chegar à ilustração. Todavia, tratava-se de um processo lento e custoso que levaria a uma liberação muito mais pessoal e individual que uma verdadeira reforma do modo de pensar. “Novos preconceitos, justamente como os antigos, servirão de rédeas à grande massa destituída de pensamento.” (KANT, 2009, p. 11).

Portanto, uma das condições para se sair do estado da menoridade e chegar ao de maioridade refere-se à obediência e ao uso que se faz da razão. Quando se diz “obedece, não raciocina!”, essa expressão indica que ainda se está no estado de menoridade, pois indica *a pertença à obediência e a ausência de raciocínio*, como é o caso das disciplinas comuns dos militares (“não raciocines, mas faz exercícios!”), do poder político (“não raciocines, paga!”), da autoridade religiosa (“não raciocines, acredita!”).

Contudo, de acordo com Kant, a humanidade terá adquirido maioridade não quando não tiver mais de obedecer, mas quando continuar obedecendo e só assim poderá raciocinar o quanto quiser. Isto é, quando continuar a pagar os impostos, mas raciocinar tanto quanto se queira sobre a fiscalização; se se é pastor, realizar os serviços da Igreja à qual pertence, mas raciocinar como quiser sobre o tema dos dogmas religiosos. Observando essas referências de Kant, poderíamos concluir apressadamente que não há nada de novo e de diferente do que aquilo que se entendia por liberdade de consciência, um pensamento presente desde o século XVI e cuja premissa era *o direito de se pensar como se queira desde que se obedeça*. O filósofo alemão não fazia, no entanto, menção à liberdade de consciência⁸⁴; o que ele escreveu referia-se à distinção entre o uso privado e o uso público da razão (FOUCAULT, 2001b, *Id.*, 2005; *Id.*, 2008a).

Kant anunciava que a razão deveria ser livre em seu uso público e que deveria ser submissa em seu uso privado⁸⁵. Vale salientar que, quando o filósofo alemão proferia as palavras “público” e “privado”, ele estava fazendo menção a certo uso, a certa maneira de fazer funcionar as nossas faculdades. O homem faz uso privado da razão quando é uma peça de uma máquina, ou seja, quando ele tem um papel a desempenhar na sociedade e funções a exercer nela. Em suma, é quando somos elementos de uma sociedade ou de um governo e ocupamos um segmento particular, uma posição definida nessa sociedade ou nesse governo -

⁸⁴ Talvez porque essa liberdade de consciência ainda estivesse vinculada ao uso privado da razão na concepção kantiana.

⁸⁵ É importante perceber que o que Kant denomina como sendo “privado” é o que nós chamamos de “público”! Por exemplo, os funcionários públicos que trabalham para o governo. Esses funcionários mesmo que públicos, teriam, de acordo com Kant, o uso privado da razão. “Chamo uso privado àquele que alguém pode fazer da sua razão num certo *cargo público* ou função a ele confiado. Ora, em muitos assuntos que têm a ver com o interesse da comunidade, é necessário um certo mecanismo em virtude do qual alguns membros da comunidade se devem comportar de um modo puramente passivo a fim de, mediante uma unanimidade artificial, serem orientados pelo governo para fins públicos ou que, pelo menos, sejam impedidos de destruir tais fins.” (KANT, 2009, p. 12).

como ser soldado, ser funcionário, ter impostos a pagar etc. – cujos princípios e objetivos são o bem coletivo, isto significa dizer que é uma razão que está de acordo com uma autoridade e de acordo com algumas circunstâncias determinadas e concomitantemente adaptada a elas.

Nesse sentido, o papel que desempenhamos é um papel de indivíduo, e não de sujeito universal. Por conseguinte, o uso da razão, no caso privado, é um uso ajustado a essas circunstâncias determinadas e submetido a esses fins particulares, não havendo, portanto, o uso livre da razão. Por outro lado, quando se usa a razão não mais como uma peça de máquina, mas como um erudito, como um sujeito universal ou, segundo Foucault, como membro da humanidade, então o uso da razão deve ser livre e público, pois não segue mais fins particulares; essa razão está de acordo com a razão universal e não mais em concordância com uma autoridade particular.

Nota-se, assim, que o Iluminismo não é apenas o processo pelo qual os indivíduos procurariam garantir a liberdade pessoal de pensamento, mas deve ser reconhecido como um problema político, como uma obrigação prescrita aos indivíduos. Em todo caso, a questão que se coloca é saber como o uso da razão pode tomar a forma pública que lhe é necessária. Kant mencionou que o uso público e livre da razão autônoma será a melhor garantia de obediência, entretanto, desde que o princípio político ao qual se deve obedecer seja ele mesmo conforme à razão universal (FOUCAULT, 2001b; *Id.*, 2005).

Quando Kant afirmava que a passagem da menoridade para a maioridade era o momento em que a humanidade colocava sua própria razão em uso, sem submetê-la a nenhuma autoridade, era nesse momento que aparecia o vínculo entre saída da menoridade e o exercício da atividade crítica. A crítica é necessária, pois é ela que tem o papel de definir as condições pelas quais o uso da razão é legítimo para determinar o que podemos conhecer, o que pode ser feito e o que é permitido esperar. O uso ilegítimo da razão é que faz nascer, com ilusão, o dogmatismo e a heteronomia; opostamente, quando o uso legítimo da razão foi definido claramente nesses princípios foi que sua autonomia pôde ser assegurada (FOUCAULT, 2001b; *Id.*, 2008a; OLSEN, 1999).

Foucault mencionou que, na Modernidade, há dois tipos distintos de fazer filosofia os quais teriam surgido a partir das noções kantianas de *Kritik* e de *Aufklärung*. A filosofia herdeira do pensamento da *Kritik* foi a parte da filosofia que estudou a analítica da verdade e que se perguntou sobre as condições sob as quais um conhecimento verdadeiro é possível. Encontramos esse tipo de pensamento na filosofia analítica anglo-saxônica e também, provavelmente, na ontologia clássica tradicional, que estuda *o ser enquanto ser* e procura dizer a essência das coisas, a verdade primeira, íntima e última sobre cada objeto.

Por outro lado, a filosofia herdeira da *Aufklärung* abriu as possibilidades do surgimento de outro tipo de ontologia que divergia da filosofia analítica e da ontologia clássica tradicional, e que não punha a questão sobre as condições sob as quais um conhecimento verdadeiro é possível, mas sobre a nossa atualidade e, por isso mesmo, baseou-se no pensamento crítico de nós mesmos. Foucault desenvolveu essa vertente filosófica e lhe deu vários nomes, a saber: ontologia do presente, ontologia da atualidade, ontologia da história, ontologia da modernidade, ontologia crítica, ontologia de nós mesmos etc. (FOUCAULT, 2008a).

Parece-nos, até certo ponto, paradoxal falarmos em uma ontologia em Foucault, mas, a partir do momento em que entendermos o que seria essa “ontologia do presente”, fará sentido ela pertencer ao arcabouço filosófico foucaultiano. Mas o que seria propriamente essa ontologia em Foucault? Assim como a ontologia clássica tradicional, ela é uma ontologia porque se pergunta sobre *o que é*, daí ser apropriado o vocábulo “ontologia”. Todavia, essa ontologia foucaultiana, a ontologia do presente, rompe com os padrões da ontologia clássica tradicional porque não é uma doutrina, mas uma *atitude* e, por atitude, o filósofo francês entende

[...] um modo de relação com respeito à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, ao mesmo tempo, marca uma pertença e se apresenta como uma tarefa. Um pouco, sem dúvida, como o que os gregos chamavam de *ethos* (*Id.*, 2001b, p. 1387).

Já que esclarecemos o termo “ontologia”, resta-nos compreender a palavra “presente”. Mencionamos que a ontologia do presente é uma atitude e, assim sendo, ela faz a pergunta sobre a *atualidade*, sobre o *presente* (daí, então, o uso do termo ontologia do *presente*). Entretanto, a ontologia do presente faz essa pergunta de uma forma diferente da apresentada por outros filósofos ao longo da História da filosofia (CASTRO, 2009). E por que é diferente? Porque a ideia de ontologia do presente está vinculada à herança da *Aufklärung*, e não a da *Kritik*, como dito anteriormente.

A partir da ontologia do presente, Foucault alterou a crítica de Kant, pois a tarefa específica dessa filosofia crítica seria a reflexão sobre os *limites*; mas a noção foucaultiana de limite⁸⁶ rompia com a perspectiva transcendental e normativa de Kant. Em Kant, os limites

⁸⁶ A noção foucaultiana de limite está vinculada a de transgressão. Transgredir não consiste em se opor ao limite ou negá-lo, mas, antes, em afirmá-lo. A transgressão é um gesto que concerne ao limite, uma vez que eles

são entendidos como a fronteira intransponível do conhecimento (a da experiência possível), que não poderia ser ultrapassada, sob risco de ir além das prerrogativas legítimas da razão humana. Contrariamente, Foucault vinculou o limite à transgressão, ao rompimento radical com hábitos instituídos de pensamento e ao desaparecimento do sujeito como fundamento. Daí a divergência de Foucault em relação à Kant, quanto ao sentido da noção de *limite* (ALVES, 2007).

Foucault destacou que o fio que podia nos vincular dessa maneira ao Iluminismo não era a fidelidade aos elementos de doutrina, mas sim a reativação permanente de uma atitude, de um *ethos* filosófico da crítica que poderia ser caracterizado como uma crítica permanente ao nosso ser histórico, como uma *atitude-limite*, mas, como mencionado anteriormente, em um sentido diferente do que Kant sugeriu. Assim, Foucault assimilou e transformou a dissertação de Kant sobre o Iluminismo numa forma de crítica histórico-filosófica (FOUCAULT, 2001b; OLSEN, 1999).

Em vez de aceitar os limites pré-estabelecidos da razão, baseando-se na análise transcendental de Kant, o trabalho teórico do filósofo francês foi o de testar os limites e saber para qual dimensão podemos nos mover através dele. O objetivo de Foucault foi mudar de uma concepção da crítica fundamentada no transcendentalismo e que era a base universal para as condições de possibilidade do conhecimento humano, para uma concepção da crítica que a concebe como contingente, como prática, como historicamente específica.

Como o próprio Foucault (2001b, p. 1393) nos indagou: “[...] naquilo que nos é dado como universal, necessário, obrigatório, qual é a parte do que é singular, contingente e devido às coações arbitrárias”? Nesse sentido, Foucault prefere as transformações mais precisas, mais parciais que concernem certos domínios de ser e de pensar, como as relações sexuais, as de autoridade, as de doença, as de loucura a projetos de pretensões mais globais e totalizantes.

A interpretação foucaultiana do texto de Kant apresentou sua atualidade com relação ao presente, pois procurou enfatizar que talvez com essa questão do Iluminismo a filosofia dita moderna se interrogue sobre sua própria atualidade: *Qual é minha atualidade?, Qual é o sentido dessa atualidade?, E que faço quando falo dessa atualidade?*.

Vale ressaltar que um ponto interessante sobre a reflexão de Kant é que, o Iluminismo faz parte de um processo histórico mais amplo, embora ele mesmo seja um processo cultural

se implicam mutuamente. A transgressão não se opõe a nada, não é da ordem do escandaloso ou do subversivo, nem da dialética, nem da revolução; ela afirma o limite como ilimitado (como *a morte de Deus* em Nietzsche, a *transgressão* em Bataille e o *fora* em Blanchot). Essas experiências-limite, já que não veem o sujeito como fundamento, são consideradas como experiências de dessubjetivação. O desaparecimento do sujeito-fundamento nas experiências do limite se conjugará com a análise da constituição histórica do sujeito (CASTRO, 2009).

muito singular, justamente por tomar consciência de si, por se nomear, por se situar com relação ao seu passado e seu futuro, a partir das operações que efetua no interior de seu próprio presente; é um período que formula, ele mesmo, seu próprio preceito e a relação tanto com a história geral do pensamento quanto com seu presente e as formas de conhecimento, de saber, de ignorância, de ilusão nos quais ela sabe reconhecer sua situação histórica (FOUCAULT, 2001b).

Agora que esclarecemos o sentido de ontologia do presente no pensamento foucaultiano, no tópico ulterior iremos recorrer sucintamente a dois textos de Foucault em que ele analisa filosoficamente duas manifestações artísticas: uma delas é a pintura cujos comentários são encontrados no texto intitulado *Qu'est-ce que les Lumières?*, publicado em 1984, em que ele fala sobre os escritos de Baudelaire sobre a pintura de costumes na obra *Sobre a modernidade*. A outra, é a música do compositor e pianista Boulez, cuja análise encontra-se no texto publicado em 1982, intitulado *Pierre Boulez, l'écran traversé*. Essas ponderações nos servirão de alicerce para aprofundarmos nossas considerações sobre a aproximação da noção foucaultiana de ontologia do presente na dança-teatro de Pina Bausch.

3.3.1 O terceiro sentido da repetição e a atitude de modernidade

*[...] a repetição me é agradável,
e a repetição acontecendo no mesmo lugar
termina coroando pouco a pouco [...]*
(LISPECTOR, 1999, p. 70).

Ao escrever sobre o Iluminismo, Kant, segundo Foucault, delineou um novo *ethos* e constituiu o começo da filosofia moderna. Ao longo do século XVII e no início do século XVIII, a questão sobre a Modernidade foi colocada. Contudo, esse assunto foi abordado segundo um eixo longitudinal que concebia a Modernidade como um período histórico situado entre a Antiguidade - que seria uma pré-modernidade - e uma pós-modernidade inquieta. Porém, com o texto sobre a *Aufklärung*, de Kant, o tema da Modernidade pôde ser posto de outra forma, ou seja, não mais como uma relação longitudinal com a Antiguidade e uma pós-modernidade, mas como uma relação sagital que leva em consideração o discurso sobre a nossa própria atualidade. Assim sendo, a Modernidade é muito mais uma atitude do que um período histórico (FOUCAULT, 2008a).

Baseando-se nessa compreensão da Modernidade como atitude, Foucault (2001b) enumera três descrições retiradas de suas análises feitas a partir da obra de Baudelaire *Sobre a Modernidade*: (1) a primeira delas é entender a Modernidade como uma *heroicização* irônica do presente, ou seja, como uma tomada de atitude em relação a um movimento transitório, fugitivo e contingente. Essa atitude em referência a esse movimento consiste em reassegurar algo de eterno que não está no passado nem no futuro, mas no instante presente mesmo.

De acordo com Foucault, essa atitude, que permite reassegurar o momento presente, é uma heroicização do presente, pelo fato de recolher o momento como uma curiosidade fugidia e interessante, e não como algo sagrado. (2) A outra descrição refere-se à Modernidade baudelaيرية como um jogo da liberdade com o real. Trata-se de uma relação intrínseca, um jogo dinâmico entre o real e a prática de liberdade que concomitantemente respeita esse real e o viola. (3) E em terceiro lugar, a Modernidade está ligada a uma elaboração ascética de si, a um modo de relação consigo mesmo; é fazer-se a si mesmo uma obra de arte. Dessa maneira,

[o] homem moderno, para Baudelaire, não é aquele que parte em descoberta de si mesmo, de seus segredos e de sua verdade escondida; ele é este que procura inventar a si mesmo. Esta modernidade não libera o homem em seu próprio ser; ela o força à tarefa de se elaborar a si mesmo. (FOUCAULT, 2001b, p. 1390).

Essas três descrições da Modernidade em Baudelaire só teriam lugar e só se produziriam através da arte. A expressão artística que Baudelaire elegeu para tecer seus comentários sobre a Modernidade foi a *pintura de costumes*. E por que ele optou por esse tipo de pintura que poderia até ser considerado como uma pintura menor ou de segunda categoria? Porque a pintura de costumes possui uma dupla natureza: ela é tanto histórica quanto artística, uma vez que, através dos quadros e das gravuras de modas, podemos observar a moral e a estética de cada época. É “[o] passado, conservando o sabor do fantasma, recupera[ndo] a luz e o movimento da vida, e se torna[ndo] presente.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 9).

Ademais, por meio da pintura de costumes, temos a ocasião de observar uma dupla constituição do belo: (1) a dimensão eterna e invariável e (2) o elemento relativo e circunstancial. E é, segundo Baudelaire, o pintor de costumes que possui essa capacidade de retratar, em seus desenhos, gravuras e pinturas, essa natureza mista do belo, já que ele é um “[...] pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno.” (*Ibid.*, p. 13). Na verdade o pintor de costumes exprime a Modernidade ao retratar os hábitos e as formas de agir características de uma época definida, pois “[t]rata-se, para ele [o pintor de costumes], de tirar

da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Ainda de acordo com Baudelaire (1996, p. 25-6),

[a] Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, essas metamorfoses são tão freqüentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível [...].

Baudelaire chama a atenção para o seguinte fato crucial: o estudo do passado, ou seja, das técnicas, das obras-primas de um dado período ou de um determinado gênero como alguma obra de Da Vinci, Ticiano ou Rafael não ensina o porte, o olhar, o trejeito, o gesto, em suma, o aspecto vital, pois cada época em particular tem o seu porte, o seu olhar, o seu trejeito, o seu gesto. Nos termos de Foucault, cada período tem sua positividade, sua atitude, seu *ethos*, sua ontologia do presente. Um pintor do tempo presente que, por conseguinte, em vez de pintar uma cortesã atual, pintasse uma cortesã da Antiguidade, por exemplo, teria realizado uma obra considerada ambígua, obscura e, quiçá, falsa justamente pelo fato de retratar mil passados, de renunciar ao momento presente e de ter perdido a chance de revelar seu *ethos*, sua atitude, sua atualidade. Baudelaire (1996, p. 28) lamenta esse tipo de postura por parte de alguns pintores ao dizer:

[a]i daquele que estuda no antigo outra coisa que não a arte pura, a lógica e o método geral. De tanto se enfronhar nele, perde a memória do presente; abdica do valor dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o *tempo* imprime às nossas sensações.

Essa mesma relação enérgica entre passado e presente, nós a encontramos no campo da música, com Boulez. Segundo Foucault (2001b, p. 1040), este compositor detestava a atitude que escolhe no passado um módulo fixo, como a atitude *classicista* ou a atitude *arcaica* “[...] que toma a música atual como mancha e tarefa de implantar a juventude artificial dos elementos passados.” Foucault acreditava que o objetivo de Boulez e a atenção

que ele dava à história era defender que nada permanecesse fixo, nem o presente nem o passado:

[e]le os queria, todos os dois em perpétuo movimento um em relação ao outro; quando eles aproximavam o mais perto de uma obra dada, reencontravam seu princípio dinâmico a partir da decomposição tão tênue quanto possível, ele não procurava constituir-la num monumento; ele tentava atravessá-la, “passar através”, desfazê-la num gesto tal que ele pudesse fazer mexer até o presente mesmo. (FOUCAULT, 2001b, p. 1040).

Desse modo, Boulez fazia, através da música, o passado e o presente se transformarem um no outro; e essa dupla e simultânea mudança acontecia por meio do movimento, de um movimento dinâmico e múltiplo.

Podemos afirmar, em suma, que tanto a visão de Baudelaire, no que diz respeito à heroicização do presente – que, para ele, é um momento transitório, contingente e efêmero –, quanto à relação intrínseca e mutante entre o passado e o presente descritas nas análises que Foucault realizou sobre Boulez se encontram na dança-teatro de Pina Bausch. Mostramos, no capítulo II, que ela buscava trabalhar a temática do presente a partir das histórias passadas e vividas pelos seus bailarinos-atores. Ao interrogá-los, a coreógrafa alemã estava indagando sobre sua própria atualidade, assim como faziam os pintores de costumes descritos por Baudelaire.

Tanto os pintores de costumes quanto Pina Bausch retratavam, em seus trabalhos, o aspecto vital de seu tempo: o porte, o olhar, o sorriso, o trejeito. A coreógrafa alemã não se *enfronhava*, como afirmou Baudelaire, no passado e, conseqüentemente, não perdia a memória do presente. Isso acontecia porque Pina Bausch extraía desse passado o entendimento do presente ao retratar e redefinir a dança e os indivíduos por meio de movimentos dançados e cujos gestos são retirados das compulsões do dia a dia. O passado é, então, enformado (no sentido de “dar forma a”) no presente através de gestos e de movimentos.

Por falarmos em forma, vale ressaltar que Boulez, Pina Bausch e tantos outros artistas que se encontram imersos neste contexto estético contemporâneo exercem uma espécie de *combate* a um *determinado* tipo de formalismo. De fato, a arte contemporânea, de um modo mais geral, visa mais ao conteúdo e menos à forma. Isso significa dizer que, no século XX, houve uma mudança de ângulo: o combate em torno do formal. Como mencionou Foucault (2001b, p. 1039),

[...] era reconhecer que como na Rússia, na Alemanha, na Áustria, na Europa central, através da música, da pintura, da arquitetura, ou da filosofia, da linguística e da mitologia [e mesmo que Foucault não tenha incluído, da dança também] o trabalho do formal havia desafiado os velhos problemas e subverte as maneiras de pensar. Teria de fazer toda uma história do formal no século XX: tentar tomar a medida como potência de transformação, de liberá-lo como força de inovação e lugar de pensamento, além das imagens do “formalismo” por trás das quais se quis mascará-lo.

Destacamos, no capítulo II, que Pina Bausch, após os momentos de perguntas e de improvisações, buscava uma forma. Sim, ela buscava uma forma! Logo, como podemos afirmar que ela combatia a forma? Como aludido anteriormente, ela combateu um *determinado* tipo de formalismo que visava às categorias universais. Neste caso, em vez de usar uma forma limitadora, ela utilizava, em seus trabalhos, uma forma que metamorfoseava, que libertava o corpo de um código e de um modo de ser rígido e determinado socialmente. Uma forma que dava voz ao resíduo e que questionava as verdades universais.

Também vimos, no referido capítulo, que os gestos e os movimentos realizados pelos bailarinos-atores de Pina Bausch não são apenas individuais e referentes à história pessoal de cada bailarino, pois eles ganhavam outra configuração e se tornavam abstratos e impessoais, pertencentes a um *nós*. Um *nós* que, como afirmou Foucault, tem sua participação neste presente não por causa da sua pertença a uma doutrina, a uma tradição ou a uma comunidade em geral, mas sim por integrar um conjunto cultural característico de sua própria atualidade, ao seu *ethos*, ou, como diria Baudelaire, à sua própria Modernidade.

Isso significa dizer que Pina Bausch *dançava* as condutas cotidianas, os comportamentos, os trejeitos, a atitude e o *ethos* do homem contemporâneo. Ao mostrar esse *ethos* dançado, Pina Bausch revelava o corpo no interior e através de um sistema político. E por quê? Porque

[o] poder político dá certo espaço ao indivíduo: um espaço onde se comportar, onde adotar uma postura particular, onde se sentar de uma certa maneira, onde trabalhar continuamente. [...] [O corpo humano] é investido pelas forças políticas, porque ele está preso nos mecanismos de poder. (FOUCAULT, 2001b, p. 470).

Observamos que há um corpo que é constituído por certos discursos justamente por estar inserido dentro de certos aquários e que corresponde a cada tipo de poder: houve, por

exemplo, o corpo supliciado e o corpo disciplinado. Ainda fazendo parte deste aquário disciplinar, podemos destacar um corpo denominado *corpo bauschiano*. Mas, se ele ainda está imerso no âmbito disciplinar, por que ele merece algum destaque? Pautaremos nossa resposta a essa pergunta numa reflexão de Foucault sobre o corpo cínico.

3.3.2 O corpo bauschiano e o cinismo

*Em tudo, em tudo você terá a seu favor um corpo.
O corpo está sempre ao lado da gente.
É o único que, até o fim, não nos abandona.*
(LISPECTOR, 1999, p. 84).

Como indicado anteriormente, estamos mergulhados nos dispositivos, nos discursos e nas relações múltiplas e ínfimas de poder; e a dança não escapa a esse jogo estratégico de poder. Porém, será que somos *condenados* eternamente a essas relações de poder? Será que podemos pensar no “[...] desenvolvimento de uma sociedade sem disciplina?” (FOUCAULT, 2001b, p. 533).

Ao dançar, ainda estaríamos presos a esse sistema de controle? Ou a dança seria algo que liberta e que transgride? A ontologia do presente, herança de uma filosofia crítica oriunda da *Aufklärung* de Kant, desafia-nos a buscar uma saída, uma *Ausgang* e, destarte, a alcançar a nossa maioria. Ao sermos questionados sobre a nossa atualidade, sobre nosso presente, solapamos os idealismos vigentes e, como diria Foucault, desviamos o olhar para si. E ao fazermos isso, estaríamos nos reinventando, nos reelaborando, nos recriando e fazendo de nós mesmos uma obra de arte, como mencionou Baudelaire.

Esse tipo de experiência de si, da experiência ocidental do sujeito consigo mesmo, do conhecimento do próprio homem encontra-se em certos textos da época helenística e romana analisados por Foucault em suas últimas obras. Dentre as grandes escolas filosóficas da Antiguidade – cínica, epicurista e estoica - iremos destacar o cinismo. E por que o cinismo especificamente? Para respondermos a essa interrogação vamos nos basear no ponto de vista de Foucault, que entendeu o cinismo muito mais como uma atitude⁸⁷ que como uma doutrina.

⁸⁷ É pertinente frisar que havia, de acordo com Foucault, certa dificuldade em definir, de fato, o que seria essa atitude cínica, uma vez que “[h]á [...] toda uma família de atitudes bem diferentes umas das outras que se reuniram sob essa mesma caracterização de cinismo e cobrem um leque extremamente amplo, tanto em relação

Isso porque, primeiramente, embora houvesse existido grande número de textos cínicos, pouco restou deles.

A falta de legado teve como consequência a não formação de um arcabouço teórico forte o suficiente para considerá-lo uma doutrina, comparado com “[...] núcleos doutrinários extremamente fortes e bem caracterizados, como Platão, Aristóteles [...]” (FOUCAULT, 2011, p. 155). Em realidade, o *arcabouço doutrinário* do cinismo foi rudimentar, já que se tratou de uma *forma popular* de filosofia.

No que se refere ao caráter popular do cinismo, foi observado que ele era praticado por “[...] pessoas entregues desde a infância a trabalhos grosseiros, obrigadas a ganhar seu salário e a exercer ofícios apropriados à sua condição. Eram [...] sapateiros, marceneiros, pisoeiros, cardadores de lã.” (*Ibid.*, p. 179).

Em segundo lugar, havia uma ambiguidade que pairava sobre o cinismo no que concerne à “[...] toda uma série de práticas desprezadas, condenadas, violentamente criticadas, e um núcleo que seria o núcleo do cinismo e que mereceria ser salvo.” (*Ibid.*, p. 155). Os cínicos viam a vida como uma *preparação* (para esta mesma vida) que poderia estar de acordo com a razão (o *logos*) ou com a corda (o *brokhos*) com a qual se poderiam se enforçar. Como refletiu Lya Luft (2014, p. 87),

[a] vida é uma tapeçaria que elaboramos, enquanto somos urdidos dentro dela. Aqui e ali podemos escolher alguns fios, um tom, a espessura certa, ou até colaborar no desenho. Linhas de bordado podem ser cordas que amarram ou rédeas que se deixam manejar: nem sempre compreendemos a hora certa ou o jeito de as segurarmos. Nem todos somos bons condutores; ou não nos explicaram direito qual o desenho a seguir, nem qual a dose de liberdade que podíamos – com todos os riscos – assumir.

A partir dessa noção da filosofia como preparação para a vida, os cínicos criticavam o ensino da filosofia que apenas transmitia conhecimentos, e defendiam um ensino voltado para um treinamento concomitantemente intelectual e moral. Segundo Foucault (2011, p. 181-2),

[...] as ciências não são aprendidas em todo o seu desenvolvimento, mas nos princípios essenciais que são necessários e suficientes para viver convenientemente. Esse ensino era completado como um aprendizado da resistência. Os filhos de Xeníades [por exemplo] tinham de ser capazes de se servir sozinhos, quer dizer, sem recorrer [a] servidores e escravos. É o

às regras sociais como à vida política ou às tradições religiosas. O cinismo, no fundo, apresenta esquemas de atitudes que são bem diferentes e tornam um pouco difícil definir o que seria a atitude, ou uma atitude cínica por excelência.” (FOUCAULT, 2011, p. 173).

aprendizado da independência. Ele lhes ensinou a usar roupas sempre muito simples, sem túnica e sem calçado. Ensinou também a caça – referência sem dúvida ao ensino espartano –, que permite que as pessoas se virem sozinhas, sejam independentes, pratiquem a autarquia. [...] É esse tipo de aprendizado, aprendizado de resistência, de combate, aprendizado na forma de uma armadura dada para a existência, que caracteriza o ensino cínico.

O intuito dos cínicos era atingir uma vida virtuosa. Só que, para isso, havia dois caminhos a seguir: um caminho longo e um curto. O caminho longo é o do *discurso*, considerado um percurso fácil, pois não requeria muito esforço já que é um modo de se chegar à virtude por meio do aprendizado e de discursos escolares e doutrinários. O caminho curto é o dos *exercícios cotidianos*, que era, por conseguinte, um trajeto difícil e árduo, por se utilizar de práticas de despojamento e das de resistências.

Os cínicos precisavam se libertar de todas as necessidades, de todas as frivolidades, de todas as superficialidades e de todos os desejos criados pelas convenções sociais. Os cínicos desdenhavam essas conveniências sociais. Um dos princípios do cinismo era o de alterar ou mudar o valor da moeda. Ora, o que isso significava? Foucault (2011) nos diz que se tratou de um princípio de difícil entendimento, uma vez que possuía várias explicações. Dentre as muitas interpretações possíveis, uma que convém é aquela segundo a qual esse princípio se referia a uma alteração, a uma mudança do costume e da lei. Seria quebrar as regras, os hábitos e as convenções. Toda essa contestação, toda essa quebra das regras, dos hábitos e das convenções era, muitas vezes, mostrada em seus próprios corpos:

[n]enhum aspecto de sua[s] vida[s] será dissimulado atrás do pudor dos muros opacos. O cínico dorme e come nas ruas, faz amor e se masturba em praça pública. Sua existência é exposta sem nenhuma reserva, ao ponto em que a transparência se volta em impudor, da recusa às máscaras sociais e de pensamentos-passados se voltarem nas afirmações chocantes do corpo na sua nudez. (SFORZINI, 2014, p. 146-7).

Por conta desse comportamento, os cínicos receberam um epíteto de “cão”. Várias explicações tentam aclarar essa alcunha e o porquê dessa *vida de cão* que os cínicos levavam. Elas dizem respeito aos seguintes aspectos:

[p]rimeiro, a vida *kynikós* é uma vida de cão na medida em que não tem pudor, não tem vergonha, não tem respeito humano. É uma vida que faz em público e aos olhos de todos o que somente os cães e os animais ousam fazer, enquanto os homens geralmente escondem. A vida de cínico é uma vida de cão como vida impudica. Segundo, a vida cínica é uma vida de cão

porque, como a dos cães, é indiferente. Indiferente a tudo o que pode acontecer, não se prende a nada, contenta-se com o que tem, não tem outras necessidades além das que pode satisfazer imediatamente. Terceiro, a vida dos cínicos é uma vida de cão, ela recebeu esse epíteto de *kynikós* porque é, de certo modo, uma vida que late, uma vida diacrítica (*diakritikós*), isto é, uma vida capaz de brigar, de latir contra os inimigos, que sabe distinguir os bons dos maus, os verdadeiros dos falsos, os amos dos inimigos. É nesse sentido que é uma vida *diakritikós*: vida de discernimento que sabe se pôr à prova, que sabe testar e que sabe distinguir. Enfim, quarto, a vida cínica é *phylaktikós*. É uma vida de cão de guarda, uma vida que sabe se dedicar para salvar os outros e proteger a vida dos amos. Vida de impudor, vida *adiáphoros* (indiferente), vida *diakritikós* (diacrítica, de distinção, de discriminação, vida de certo modo latida) e vida *phylaktikós* (vida de guarda, de cão de guarda). (FOUCAULT, 2011, p. 213-4).

Podemos perceber que, no corpo que foi docilizado e adestrado pela disciplina, em algum momento pode insurreccionar aquilo que estava velado, pode insurgir esse lado cínico. Para Sforzini (2014, p. 152),

[...] essa indocilidade nativa dos corpos permite compreender também, em Foucault, sua ontologia da verdade: a verdade existe apenas nos e pelos corpos, mas tomando corpo nos corpos, ela nunca se realiza plenamente e de maneira unívoca. Ela provoca batalhas, suscita disfarces.

É uma “[...] forma de existência como escândalo vivo da verdade [...]” (FOUCAULT, 2011, p. 158) em que o corpo é infame, contestador, violento, transgressor e resistente. Essa “[...] forma de existência como escândalo vivo da verdade [...]” era o princípio da *não dissimulação* cínica. O que isso significa dizer? Podemos sobrelevar que os cínicos defendiam que a vida verdadeira, a vida reta era conforme unicamente e somente ao domínio da lei natural. Logo, nenhuma lei, nenhuma regra, nenhum costume que foi convencionado pelo homem poderia ser tomado como marco a seguir. A vida cínica de impudor e de escândalo era uma *bios alethès*, ou seja, uma vida desvelada, sem dissimulações “[...] que não ocultava nada, uma vida capaz de não ter vergonha de nada.” (*Ibid.*, p. 214).

Quanto a esse aspecto, Foucault (2011) observa:

[...] uma vida não dissimulada é uma vida que não ocultaria nada do que não é ruim e não faria o mal pois não dissimula nada. [...] a não dissimulação, [...] deve ser a garantia e a caução de uma vida inteiramente boa, de uma vida que será boa porque inteiramente visível, pois bem, essa não dissimulação não deve fazer seus e aceitar os limites habituais, tradicionais do pudor, esses limites que os homens convencionaram e que imaginam indispensáveis. Ao contrário, ela deve fazer aparecer, sem limite e sem

dissimulação, o que, no ser humano, é da ordem da natureza, logo da ordem do bem. Ou seja, a não dissimulação, longe de ser a retomada e a aceitação dessas regras de pudor tradicionais que fazem que as pessoas se envergonhem de fazer o mal diante das outras, deve ser a exposição da naturalidade do ser humano ante o olhar de todos. (FOUCAULT, 2011, p. 224).

Tomando esse pensamento como fio condutor, asseveramos que o corpo bauchiano⁸⁸ pode ser comparado ao corpo cínico dos gregos. De acordo com Foucault (2011, p. 165), “[h]á em toda forma de arte uma espécie de permanente cinismo em relação a toda arte adquirida” porque “[...] a arte estabelece com a cultura, com as normas sociais, com os valores e os cânones estéticos uma relação polêmica de redução, de recusa e de agressão.” (*Ibid.*, p. 165).

Foi na Modernidade que, ainda segundo Foucault (2011, p. 164-5), a arte constituiu-se como veículo do cinismo, pois

[é] a ideia de que a própria arte, quer se trate da literatura, da pintura ou da música, deve estabelecer com o real uma relação que não é mais da ordem da ornamentação, da ordem da imitação, mas que é da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência. Essa prática da arte como desnudamento e redução ao elementar da existência é algo que se assinala de uma maneira cada vez mais sensível a partir sem dúvida de meados do século XIX. A arte (Baudelaire, Flaubert, Manet) se constituiu como lugar de irrupção do debaixo, do embaixo, do que, na cultura, não tem direito, ou pelo menos não tem possibilidade de expressão.

O corpo bauchiano é cínico, uma vez que Pina Bauch nos instigava à *irrupção do elementar e ao desnudamento da experiência* (de que nos falou Foucault). Desse modo, ela nos incitava a perguntar sobre que tipo de dança devemos dançar: “[c]reio que é necessário de início reaprender a dançar, ou que é preciso de início reaprender alguma coisa de outra – em seguida pode-se talvez recomeçar a dançar.” (BAUSCH *apud* HOGHE, 2010, p. 35). Na peça *Arien* a coreógrafa alemã nos mostrou essa experiência de dança voltada para uma revelação

⁸⁸ Podemos aludir que essa atitude dos cínicos, de uma forma ou de outra, pode ser encontrada em todos os corpos dançantes de cada época (e não só no corpo bauchiano). Caso contrário, nomes como Jean-Georges Noverre, Marie Taglioni, Isadora Duncan, Vaslav Nijinski, Mary Wigman e Martha Graham, por exemplo, não teriam nem transgredido os cânones vigentes nem teriam contribuído com inovações no balé. Mesmo imersos dentro de limites históricos, dentro de seus aquários, o corpo do bailarino de corte, do bailarino clássico, do romântico, do moderno e do contemporâneo, o tempo todo, seja no momento de uma improvisação, seja na hora de executar uma coreografia ou seja na hora de fazer uma aula, revela sua irreverência, sua subversão, sua infâmia, seu corpo cínico.

do corpo nu e cru (como era o dos cínicos), despido da carapaça social e com suas complexidades e paradoxos. Por estarem desvelados, esses corpos voltam-se para si mesmos:

[...] cada um por si, os olhos fechados, com pequenos movimentos e pequenos gestos ainda muito estranhos e tateantes, plenos de prudência, gestos que parecem hermeticamente fechados ao mundo exterior, que ficam muito perto do corpo e fazem a dança sair de novo como possibilidade, os dançarinos começam pouco a pouco a tomar consciência deles mesmos e do espaço – a dançar, não se voltando para o exterior, mas ao contrário em direção a eles mesmos e em direção à percepção que permite ultrapassar a fronteira entre os corpos e o espaço. [...] Um barulho violento vindo do exterior põe fim ao silencioso e utópico reconhecimento da dança e de si mesmo. Os dançarinos abrem os olhos. Momento de medo, de incerteza, de esforço para recuperar as velhas certezas, para retomar distância face a face de si mesmo e se orientar neste espaço estranho que nomeamos de realidade. (HOGHE, 2010, p. 35-6).

Podemos vislumbrar o corpo cínico, por exemplo, em outros dois momentos de duas peças diferentes de Pina Bausch: (1) na peça anteriormente citada, *Arien*, uma das bailarinas-atrizes, Ann Endicott, ri continuamente ao se deparar com um grande hipopótamo que se encontra no palco. Devido à repetição, sua risada torna-se exagerada e absurda, ao ponto de podermos interpretá-la como uma forma de debochar e de denunciar “[...] a falsidade da expressão na dança da vida e do palco.” (FERNANDES, 2007, p. 58).

(2) Em 1980 – *Ein Stück von Pina Bausch* (1980 - Uma peça de Pina Bauch), a bailarina-atriz Mechthild Grossmann

[...] usa um largo casaco de couro verde, na altura de uma mini-saia, uma meia de seda escura, um sapato de meio salto, com cabelos soltos constantemente caindo no rosto, e um dente da frente pintado de preto. [...] Enquanto caminha pelo palco com sua cabeça e ombros projetados para frente, suas pernas abertas para os lados, abre seus braços em fortes e rápidos cortes para os lados à frente e grita “fantástico” enfaticamente, e ri com exagero. Ela repete a palavra, a risada e o gestual várias vezes [...] (*Ibid.*, p. 58).

Observamos que, nas cenas supracitadas, há sempre o elemento do exagero e do absurdo que se apresenta nos gestos repetidos, nos comportamentos e na apresentação estética dos personagens (como Mechthild Grossmann, que se veste formalmente, mas possui um dente pintado de preto, parecendo que o mesmo estivesse faltando em sua boca). Essas cenas

revelam a indocilidade dos corpos, o escândalo que, muitas vezes, está velado, a dissimulação da vida cotidiana.

3.4 QUARTO SENTIDO DA REPETIÇÃO: O PARADOXO

A repetição, em Pina Bausch, é esse processo de saída (*Ausgang*) da menoridade para atingir a maioridade (e sua autonomia) relatada por Kant. A coreógrafa alemã realizava esse percurso de saída a partir do momento em que ela usava a própria disciplina balética - que fazia parte de sua formação como bailarina - como uma atitude-limite, como uma transgressão, como uma ultrapassagem e como um deslocamento “[...] dos limites que remetem assim em questão os esquemas tradicionais de interpretação dos modos de comportamento.” (HOGHE, 2010, p. 74).

Embora possa parecer paradoxal, a repetição não é um retorno do mesmo. Nesse sentido, ela seria, sim, uma potencialidade para a criação, já que se trata de um movimento do porvir que imerge no presente. Ela torna-se um instrumento criativo a partir do momento em que os bailarinos-atores fragmentam suas experiências e “[...] reconstroem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos sociais.” (FERNANDES, 2007, p. 46). A repetição é um *refazer*, um *redizer* e um *redançar*, no sentido de fazer de novo, dizer outra vez, dançar novamente, contudo de um modo diferente.

Trata-se das flechas pretéritas - mencionadas por Foucault – que apontam para o presente e para além dele. A repetição é múltipla e se diz de múltiplas maneiras, como a imagem do caleidoscópio que tanto Clarice Lispector traz em sua obra *Água viva*, quanto Baudelaire em *Sobre a modernidade*.

Podemos mencionar que a repetição usada no trabalho de Pina Bausch é caleidoscópica, uma vez que “[...] cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 21) E, portanto, não há uma interpretação única de suas peças: *pode ver-se sempre ao contrário*; cada pessoa vê a partir de perspectivas diferentes, o que resulta sempre num movimento e numa fluidez paradoxais.

De fato, segundo Gil (2001), Pina Bausch usa o paradoxo como meio de criação de movimentos. Mas não se trataria de um paradoxo cujas visões múltiplas formariam uma polissemia simplesmente solta em que cada espectador poderia dar vários sentidos ao que vê,

mas é uma espécie de multiplicação de pontos de vista possíveis que divergem, opõem-se, contradizem-se, mas que estão vinculados entre si e partem de um ponto, de um tema específico, mas que concomitantemente se dissemina. Os vários sentidos “[...] do acontecimento coexistem no próprio acontecimento e constituem seu sentido” (GIL, 2001, p. 214).

Os movimentos paradoxais de Pina Bausch são partes de um todo que comporia uma rede-caleidoscópica. Desse modo, poderíamos fazer menção ao termo “paradoxo” como sendo um articulador de todos os outros sentidos que apresentamos precedentemente (resíduo, dizer verdadeiro e ontologia do presente), uma vez que não há uma única maneira dessa repetição se mostrar nem há uma resposta pronta.

Qualquer apresentação cênica realizada mais de uma vez lida com repetição. Em cada dia de espetáculo, o grupo supostamente repete a mesma peça, mas que é necessariamente outra, já que acontece em outro momento. Esse paradoxo de ser diferente enquanto repetindo-se é intrínseco às artes cênicas. Os trabalhos de Bausch não são passiva e ingenuamente incluídos neste paradoxo, mas criticamente o incluem. Através da repetição, [a] dança incorpora e discute sua natureza inerentemente paradoxal. A partir do processo criativo descrito, as composições permitem sua própria transformação através e dentro desta estrutura repetitiva. (FERNANDES, 2007, p. 52).

Podemos constatar, por conseguinte, que essa repetição de movimentos os modifica. Como disse Ruth Amarante, membro da companhia de Pina Bausch em entrevista concedida a Ciane Fernandes, autora do livro *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*: “[v]ocê faz uma vez, pode ser uma coisa totalmente diferente do que você faz depois de vinte vezes.” (AMARANTE *apud* FERNANDES, 2007, p. 170).

Isso ocorre porque o mesmo movimento, ao ser repetido várias vezes, sofre uma espécie de multiplicação que faz com que cada vez repetido, surjam novas possibilidades as quais vão se adicionando e transformando aquele mesmo movimento. Por isso, Pina Bausch rejeitava as interpretações unívocas, já que suas obras lidavam com várias e contínuas dinâmicas, ao invés de estáveis dicotomias. “Nunca se poderá, portanto, dizer o que Pina Bausch qu[is] dizer: o seu maior paradoxo est[ava] aí, entre um estado de coisas [...]” (GIL, 2001, p. 228).

Pina Bausch pronunciou, numa entrevista, que preferia não dizer o significado de seu trabalho porque, senão, as pessoas iriam olhar suas peças através dos olhos dela, e não a partir deles mesmos: “[e]les tentam seguir o que eu penso. Mas eles deveriam sentir por si mesmos.

É por isso que eu não falo sobre significados. O público é parte da criação.” (BAUSCH *apud* BOWEN, 2013, p. 102). Endossando ainda mais essa posição relutante em dar explicações sobre suas peças, Pina Bausch, numa outra entrevista, disse:

[...] você traz sua própria experiência, suas próprias fantasias, seus próprios sentimentos em resposta ao que você vê. [...] Você só entende se deixar acontecer, não é algo que você faz com o intelecto. Então, todo mundo, de acordo com suas próprias experiências, tem um sentimento diferente, uma impressão diferente. Inclusive, em dias diferentes, o que você sente é diferente. (BAUSCH *apud* WILLIAMS, 2013, p. 104).

A repetição, além de causar uma alteração no movimento, promove, também, uma transformação nos bailarinos-atores e no espectador. Amarante, na sua visão de bailarina-atriz, contou sua experiência ao dançar o mesmo movimento repetidas vezes:

Ah... é louco. Começa bem, é uma sensação boa; acaba sendo bem depressivo, porque uma pessoa que está lá, mesmo de fora você vê, uma pessoa que está o tempo todo se batendo na parede e cai no chão e levanta e vai de novo para a parede e cai de novo no chão... são as coisas que ela [Pina Bausch] gosta. Eu entendendo que ela goste de ver porque o bailarino, pelo menos a gente, não fica a mesma pessoa que começou quando se repete os movimentos. Você vai mudando, e ela gosta de ver essa mudança com o mesmo tipo de movimento. É só que... dói muito às vezes. (AMARANTE *apud* FERNANDES, 2007, p. 169-70).

Do mesmo modo, Raimund Hoghe (2010, p. 15), dramaturgo da companhia do Wuppertal, relatou sua perspectiva como espectador:

[q]uando eu vi três “Arien”, num intervalo aproximado de algumas semanas, eu tive a impressão de ver três encenações diferentes – sem ser capaz de dizer imediatamente se foi uma cena ou se foi eu quem mudou, e que eu vejo então a situação de uma outra maneira. Por exemplo, os jogos infantis e os jogos de sociedade que são citados em cena. Empreendimentos como “Le voyage à Jérusalem” ou “Maintenant nous traversons la mer” me parecem inicialmente muito brutais e duros, eles me fazem pensar nos combates (de grupos) sem piedade e situações de “tu estás fora do jogo”. Ao longo de uma outra representação, os mesmos jogos me causam um efeito muito menos guerreiro e ofensivo, muito menos baseado no comportamento bem conhecido de concorrência - eles me parecem então mais como os esforços comuns de pessoas que querem matar o tempo e retornam talvez um pouco a seu passado, a sua infância perdida.

“O que realmente acontece no teatro não se dá apenas no palco ou na plateia [...]”. Essa afirmação de Laban (1978, p. 26) nos dá uma indicação de que existe um vínculo, uma ponte, uma “corrente magnética” – como diria ele – entre os atores e o público. Podemos considerar que essa ligação, essa “corrente magnética” entre ambos dá-se possivelmente de dois modos distintos:

(1) um deles é pensar essa relação como uma distração, como um *divertissement*, como um entretenimento, como algo para ser apreciado. O artista, nesse contexto, é visto como aquele que prefere “[...] utilizar movimentos habilidosamente executados situa[ndo]-se certamente mais alto na escala da perfeição.” (LABAN, 1978, p. 27). Esse posicionamento da relação ator-público (ou bailarino-público) como um divertimento seria análogo, por exemplo, às críticas feitas por Noverre às danças apresentadas nos balés de corte.

(2) O segundo modo de perceber a conexão ator-público seria vê-la como uma contemplação. Neste caso, o espectador é convidado a “[...] se abandonar às associações de ideias [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 309) e a espelhar os “[...] processos ocultos do seu interior [...]” (LABAN, 1978, p. 28). Mas, para não sairmos do âmbito do paradoxo em que estamos imersos desde que começamos a tratar sobre a repetição em Pina Bausch, neste quarto sentido, devemos compreender o que queremos dizer com a palavra “contemplação”. Podemos compreender essa contemplação de dois modos: como uma contemplação passiva e como uma contemplação ativa. Em ambos os casos existe uma admiração subjacente, um observar atento ao que está sendo olhado. Como asseverou Walter Benjamin (2012, p. 311), “[...] aquele que se recolhe diante de uma obra de arte se abisma; ele penetra-lha como aquele pintor chinês cuja lenda conta que, contemplando seu quadro finalizado, desapareceu nele.”

Em que consistiriam suas diferenças, então? Podemos dizer que a contemplação passiva residiria em um recolhimento, em uma absorção das informações vistas, em uma interiorização destas e em uma quase meditação que acontece num “tempo estático”, se assim podemos dizer. A obra, o trabalho artístico a ser observado, nesta circunstância, é estático, como uma pintura num quadro, uma gravura desenhada ou uma escultura. O espectador se situaria num *lugar* de onde *apenas se vê*; ele desempenharia o papel de alguém que observa a certa distância.

A contemplação ativa, por sua vez, compor-se-ia por uma participação⁸⁹ maior na obra artística por parte do espectador, justamente por se tratar de trabalhos dinâmicos como no

⁸⁹ Seria um ver participativo (do latim *participare*: ter sua parte em, comunicar) (TIBURI; ROCHA, 2012).

caso do teatro e da dança. Existe aqui uma ação e um movimento que demandam uma reação mais imediata, mais instantânea, um quase tocar.

Os espectadores, desse modo, se veem constantemente desafiados pela obra de arte. O bailarino-ator Dominique Mercy, por exemplo, provocou o público na peça *Nelken*, quando se dirigiu a ele de forma arrogante, perguntando-lhes “[...] se o que os interessava era apenas uma demonstração de dança clássica e ele encadeava com carrossel e *grands jetés* nomeando cada termo técnico e gritando: ‘Isso também, eu sei fazer!’” (MANNONI, 2014, p. 228). Ele ainda perguntava à plateia: “O que vocês querem ver? Giros, *grand jétés*, piruetas no ar?” E, na medida em que lhes perguntava, ele executava todos esses passos e continuava perguntando: “É assim?”

As obras de Pina Bausch, apesar de serem dinâmicas (a dança-teatro), parecem confluir para os dois estados contemplativos acima descritos, ou seja, uma fusão entre a contemplação passiva e a ativa. E por quê? Novamente é o paradoxo bauschiano. Podemos aludir que parece existir aí um tempo destinado a essa contemplação passiva, pois os movimentos executados são repetitivos e é como se, nesta ocasião, a repetição, em algum momento, desse a ideia de ser estática. Neste instante surge a oportunidade para uma contemplação mais passiva, como se estivéssemos *apenas* observando uma pintura. Concomitante a essa contemplação passiva, temos a ativa, que está igualmente relacionada à repetição, pois, mesmo em se tratando de movimentos repetitivos, não é do retorno do mesmo. Há algo que muda esses movimentos, e isto significa dizer que não vemos os mesmos movimentos. Logo, podemos concluir que, na dança-teatro de Pina Bausch, há uma inter-relação dinâmica entre o movimento e a estática. Nela o passado e o presente se confundem um no outro, como acontece com a música de Boulez descrita por Foucault.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No nosso trabalho abordamos algumas reflexões filosóficas sobre alguns períodos referentes à História do balé e à da dança-teatro. Ainda há muito a ser explorado, estudado, discutido e desenvolvido, pois fizemos somente alguns recortes singulares e, além disso, permanecemos mergulhados em determinados aquários. Por isso mesmo, essas considerações finais são apenas o início de algumas ponderações, uma vez que se trata de um trabalho em devir, em movimento dinâmico e constante.

Ao percorrermos a trajetória desse tipo de dança, que genericamente denominamos de balé, iniciada nas cortes europeias durante o período das monarquias absolutistas chegando à dança-teatro na contemporaneidade, percebemos um leque variado de estilos, de técnicas, de ideias, de expressão das emoções e de uso do corpo. Através dos nossos estudos, pudemos concluir, que um elemento comum que existiu e ainda existe em todos esses balés são os dispositivos de saber-poder e de resistências. O balé, desde seu surgimento, é permeado pelas relações de poder encontradas nos temas encenados, na maneira de compor o figurino, nos personagens, nos treinamentos corporais, na forma de conceber os corpos dos bailarinos, nos gestos dançados, na ligação entre mestre e aluno.

Na época do Absolutismo Monárquico, por exemplo, constatamos que o poder de soberania apareceu nos balés de corte na escolha dos temas dançados e apresentados nos salões nobres. Tais temas – que poderiam ser mitológicos, burlescos, romanescos ou políticos – contavam histórias nas quais o rei era o destaque. Os cenários, ao apresentarem os reis em carros alegóricos ou numa posição de ênfase em relação aos outros personagens e dançarinos, também, apresentavam sua ligação com o poder de soberania. Outra aparição do poder soberano nos balés de corte se fez com relação aos personagens. O rei e a rainha sempre desempenhavam o papel do esplendor reinante e deveriam ser admirados por todos. Pudemos perceber que os balés de corte eram organizados de forma a mostrar o poder de dominação, de controle e de autoridade do monarca. Até os próprios “[...] bailarinos permaneceram controlados ao centro fixo do núcleo real [...]” como afirmou Gadelha (2006, p. 78).

A etiqueta e a codificação dos passos de balé por Beauchamps-Feuillet também marcaram a presença do poder de soberania no balé, que nessa época chamou-se balé clássico. Como o rei, nesse período, Luís XIV, queria conservar com firmeza os fios condutores do poder, ele, através da etiqueta, pôde manter o controle da corte e de si mesmo. A etiqueta foi incorporada em todas as manifestações da vida social na corte, inclusive, no balé. Com o

advento da notação de Beauchamps-Feuillet, os gestos e os movimentos dançados foram tão metrificados e calculados quanto os comportamentos conforme a etiqueta real.

Observamos que, de acordo com as pesquisas de Foucault (2008b), o poder disciplinar se instituiu com maior evidência durante os séculos XVII e XVIII e as características do referido poder, tais como, a organização do espaço, o controle da atividade, a organização das gêneses, a composição das forças, a vigilância hierárquica e o exame, fizeram parte da constituição dos balés desse momento histórico.

As disciplinas tornaram-se, então, fórmulas gerais de dominação e transformaram o corpo em algo útil e obediente. Na época do desenvolvimento do poder disciplinar, por volta dos séculos XIX e XX, vimos que o balé acadêmico foi o grande representante do rigor técnico ao fundir a exatidão da notação de Beauchamps-Feuillet, a herança do balé de ação de Noverre, alguns elementos do balé romântico e a incorporação de novas técnicas oriundas dos esportes e da ginástica do século XIX.

Vale salientar que, no século XVIII, ocorreu, no âmbito da dança, uma subversão às normas instituídas nos balés de corte devida a Noverre que nos convidou a pensar numa outra forma de compreender o balé. O balé, para Noverre, não era mais um *divertissement*, nem adorno nem a demonstração do fausto e do poder da realeza. Ele tentou trazer para esse tipo de dança o elemento dramático e expressivo. No século XX, a dança-teatro do Wuppertal *Tanztheater* de Pina Bausch também transgrediu os códigos estabelecidos no balé acadêmico ao utilizar o elemento da repetição – que, por sua vez, é uma das características presentes no poder disciplinar e, por conseguinte, é empregado nos treinamentos, nos ensaios e nas encenações do balé -, como uma forma de pensar a atualidade, como uma maneira de criticar as verdades universais e como um modo de nos fazer olhar para o resíduo, as imperfeições.

Esse jogo de regras, de normas e de subversões aparecido nos balés ao longo dos anos se deveu ao fato de haver uma relação intrínseca, recíproca e contínua entre o poder e a resistência tanto no poder de soberania quanto no poder disciplinar. Conforme Foucault (2001b), não há relação de poder sem escapatória ou fuga. Esse escape é, para o filósofo francês, a resistência.

Nas sociedades disciplinares, essa tensão poder-resistência se encontra quando

[...] somos submetidos a uma série de condicionamentos sociais e culturais. De acordo com [...] a disciplina [...] somos levados [...] a desempenhar uma forma mecânica de gestos. [...] o corpo é submetido a um conjunto de práticas de domesticação social.

Essa ordem começa a sofrer um revés, no entanto, no momento em que nos recusamos a desempenhar certos papéis segundo fórmulas preconcebidas. (VIANNA, 2008, p. 126).

No caso das sociedades onde o poder monárquico reinava, mesmo havendo esse rígido sistema de domínio da nobreza, Foucault assinalou que, a monarquia administrativa, tão centralizada e tão burocratizada, possuía brechas que permitiam a população resistir à lei. Desse modo, “[o] Antigo Regime arrastava com ele centenas e milhares de decretos jamais aplicados, direitos que ninguém exercia, regras as quais as massas escapavam.” (FOUCAULT, 2001a, p. 1584).

Se retivermos nossa atenção a esse escape observamos que ele pôde ser compreendido, segundo a linguagem de Foucault (2001b), como uma espécie de fronteira ou de limite ou, de acordo com Deleuze e Guattari (1997), como território.

Essa fronteira ou esse território podem ser encontrados, por exemplo, em estilos de danças como as barrocas (sarabandas, *allemandes*, *bourrées* ou gavotas). Danças, portanto, do período do poder de soberania descrito por Foucault. Essas danças de corte são denominadas por Deleuze de territoriais porque cada pose, cada movimento instaura uma distância crítica, isto é, uma distância que se refere a um “[n]ão quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território, coloco placas. A distância crítica é uma relação que decorre das matérias de expressão. [...] Há toda uma arte das poses, das posturas, das silhuetas, dos passos e das vozes.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 111).

Seja através da distância crítica defendida por Deleuze ou, como aludida no capítulo I, da etiqueta de distanciamento citada por Norbert Elias, essas danças mostram a todo tempo, através de cada gesto dançado, as relações de poder. Além da dança propriamente dita, o território também se encontra no corpo do bailarino: “[s]e for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo [...]” (*Ibid.*, p. 112). Essa territorialização poderia ser análoga, talvez, como observado nos capítulos II e III, ao corpo escandaloso dos gregos cínicos, aos corpos baudschianos e a alguns corpos de bailarinos de épocas diversas que ao mesmo tempo em que possuem as marcas dos exaustivos treinamentos disciplinares, ousam transgredir. São através desses comportamentos e dessas marcas que o corpo vai *moldando* um território. Vale ressaltar que esse território “[...] surge numa margem de liberdade do código [...] [e] se forma no nível de certa descodificação.” (*Ibid.*, p. 114).

Fazendo uma leitura entre esse pensamento de Deleuze sobre o território e o de Foucault sobre a resistência, poderíamos dizer que no momento em que há a tensão das

relações de poder e de resistência há o surgimento do “devir-expressivo”, “a emergência das qualidades-próprias expressivas”, “a formação de matérias de expressão”. Seria a ocasião do aparecimento da improvisação e da criação, por exemplo, na dança?

Segundo Schneer e Haselbach improvisar significa, respectivamente, dar uma “[...] resposta a uma necessidade imediata [...]” (SCHNEER, 1994, p. 3), “[...] executar algo, sob certas condições, não propriamente planejado; adaptar-se às dificuldades [...] dar uma forma espontânea” (HASELBACH, 1988, p. 7). Na improvisação, percebemos, por conseguinte “[...] respostas físicas imediatas a estímulos [...]” (SCHNEER, 1994, p. 3). Essas respostas físicas podem ser, por exemplo, expressões faciais, mímicas, caminhadas, saltos, torções, flexões, giros, encolher os ombros, rir, tremer, bocejar, esticar-se, enfim, uma infinidade de gestos e de movimentos.

A improvisação pode revelar, em algum momento, as profundezas do dançarino, o seu *si mesmo* (usando uma linguagem nietzschiana) porque a improvisação toca outros limites: a ligação entre forma e não-forma, entre organização previsível e imprevisível, entre estrutura e caos devido à espontaneidade presente nas infinitas possibilidades de movimentos (LOUPPE, 2004). Como disse Deleuze e Guattari (1997, p. 100-1), “[l]ançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele.” Isso permite ao coreógrafo e ao dançarino irem além de certos pré-conceitos, certos tabus sociais porque a improvisação e a criação estão interligadas.

Na verdade, existe um debate sobre qual o momento em que nasce a criação em dança. Haselbach (1988, p. 8) alude que “[...] a improvisação [é] motivação, etapa preparatória ou campo experimental para as composições de dança, para as criações” e que “[s]eu valor está no desenvolvimento da capacidade de criação espontânea e de sua expressão”, pois “[...] o seu ponto principal não se localiza nas formas determinantes próximas, exclusivamente conscientes e calculadamente previstas, mas sim na transformação de ideias, comportamentos e reações [...]”. Isso não significa dizer que Haselbach negue a existência de uma ponderação, de uma meditação, de uma reflexão na improvisação, porém, segundo essa perspectiva, a improvisação seria um elemento anterior à criação, uma vez que esta seria o momento de reflexão, estruturação e elaboração de elementos estilísticos. Seria o momento de dar forma ao conteúdo caótico da improvisação. Em contrapartida, Blom e Chaplin (1982, p. 6) afirmam que a “[i]mprovisação em dança funde criação com execução. O dançarino simultaneamente origina e executa movimento sem um planejamento prévio. É consequentemente *movimento criativo do momento*.”

Louppe (2004) nos revela que a improvisação pode ela mesma ser a obra de arte. Por exemplo, no contato improvisação de Steve Paxton (1939-) não há o elemento de elaboração posterior, pois as coreografias consistem em ser a própria improvisação. Não há um *a posteriori*, há apenas o momento! Como diria Clarice Lispector (1998, p. 95): um “[a]gora [que] é o domínio de agora”, por se tratar de um improviso que é constante. Logo, a criação se dá no momento-instante, o tempo todo. E as

[...] consequências qualitativas na formação do dançarino são inestimáveis: familiaridade com o instável, perda da verticalidade objetiva, relação multidimensional com o espaço, escuta do corpo do outro, escuta do momento desconhecido por vir, sobre o qual não podemos antecipar [...] (LOUPPE, 2004, p. 225-6).

Expandindo um pouco mais esse conceito de improvisação e de criação, observamos que ambas não estão restritas exclusivamente aos ateliês de artes plásticas, mas que estão também muito presentes na vida cotidiana, como aludiram Winnicott (2011) e Nachmanovitch (1993) quando falaram sobre o viver criativo. O viver criativo ocorre porque a criação não está vinculada exclusivamente a um talento artístico. Por *viver criativamente* Winnicott (2011, p. 25) não quis “[...] dizer que alguém tenha que ficar sendo aniquilado ou morto o tempo todo, seja por submissão, seja por reagir àquilo que o mundo impinge. [...] [Ele referiu-se] ao fato de alguém ver tudo como se fosse a primeira vez.” De acordo com Nachmanovitch (1993) a criação, em algumas circunstâncias, pode não se restringir apenas ao momento-presente ou ao momento-instante, mas pode se estender, se prolongar no tempo. Assim, esses períodos de criação, ao serem distendidos, poderão ser mesclados às atividades diárias e não irão se prender aos cânones, às regras, às codificações vigentes de uma determinada escola de arte de uma determinada época, por exemplo. Trata-se, antes de tudo, de uma ocasião de emergência e de insurreição do território que Deleuze e Guattari se referiram, ou da saída (*Ausgang*) que Kant mencionou, ou da vida cínica dos gregos antigos que Foucault retratou, ou ainda da repetição subversiva em Pina Bausch. “A vida criativa é uma vida de riscos”. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 31). E nesse instante de improvisação e de criação, o corpo se abre, se dilata, sai, se territorializa e passa a ocupar todo o espaço interior e exterior. Com efeito, deixa de existir o dentro e o fora, já que, como disse Clarice Lispector (1999, p. 109) “[...] o lado de dentro de uma superfície tão rasa já é a outra própria superfície.” É um corpo que “[...] é arrancado do seu espaço próprio e projetado a outro

espaço.” (FOUCAULT, 2010, p. 3). Nesse ínterim, há, portanto, o retorno ao espanto originário dos filósofos ou a admiração das crianças ao olharem a vida com

[...] uma graça que o tempo vai lhes tirando como uma película que ficasse pequena demais para a alma. Algumas saem em busca desse espaço interior que transbordou, dessa sua verdadeira humanidade. Não se deixam domar, escapam por alguma brecha e correm em frente brandindo sua inquietação como uma tocha. (LUFT, 2014, p. 28).

Sendo assim, a dança, nessa perspectiva, seria uma experiência, um viver criativo que nos afeta, que nos move e que nos transforma, diferentemente de uma dança performática e virtuosa que é repleta de passos incríveis, que enchem os olhos, mas que não passa de um *divertissement* como denunciou Noverre. Inferimos que, de tempos em tempos, há um rompimento, uma subversão dos valores e das técnicas instituídos e um escape que pode vir em forma de improvisação, de criação e de vanguarda que revela um novo estilo de dançar e de entender o corpo. Todavia, logo depois, esse escape, essa vanguarda, esse novo estilo de dançar e de conceber o corpo são *aprisionados* pelos poderes, saberes e instituições e se torna um dispositivo, contendo normas, códigos, uma técnica própria e sendo um modelo a seguir e a ser repetido. Desse modo, novamente “[o]s gestos vão se tornando cautelosos, o corpo já não tem a luz que vem de dentro: são treinados no rigor de suas obrigações, ou esvaziadas pela futilidade dos conceitos com que vamos vestindo” (LUFT, 2014, p. 28), permanecendo nesse estado, até que surja nova insurreição. E, assim, ocorre, sucessivamente e infinitamente. Pudemos observar que, durante o percurso da História do balé e da dança-teatro, esse movimento dinâmico e tenso do poder-resistência esteve presente no surgimento, na evolução e no desaparecimento dos variados estilos de balé.

Isso acontece porque, de acordo com Foucault (2001b, p. 1061), as relações de poder e de resistência constituem entre si “[...] uma espécie de limite permanente, de ponto de reversão possível.” Isso significa dizer que, as estratégias de luta podem se tornar relações de poder e, todas as relações de poder, podem vir a ser afrontamento entre adversários. Daí, perguntamos: é possível escapar dessas relações de poder e de resistência?

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Payot & Rivages, 2007. Traduit de l'italien par Martin Rueff.

AKERMAN, Chantal. *Un jour Pina a demande...* Direção: Chantal Akerman. Bélgica, 1983. 1 DVD (56 min e 19 seg).

ALVES, Alexandre. A crítica de ponta-cabeça: sobre a significação de Kant no pensamento de Foucault. *Revista Trans/Form/Ação*, São Paulo, 30(1): 25-40, 2007. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/viewFile/931/836>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

AROUT, Georges. *La danse contemporaine*. Paris: Fernand Nathan, 1955.

AU, Susan. *Ballet & Modern Dance*. London: Thames and Hudson Ltd, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1996. Organização: Teixeira Coelho.

BENJAMIN, Walter. L'Oeuvres d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939). *Oeuvres III*. Paris : Gallimard, 2012. p. 269-316. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.

BENTHAM, Jeremy; et al. *O panóptico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. Organização: Tomaz Tadeu. Tradução: Guacira Lopes Louro, M. D. Magno, Tomaz Tadeu.

_____. *De la torture – deux manuscrits*. Paris: Éditions Allia, 2012. Traduit de l'anglais par Guillaume Coqui.

BLOM, Anne Lynne; CHAPLIN, L. Tarin. *The intimate act of choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982.

BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Tradução: Maria Appenzeller.

BOWEN, Christopher. "Every day a Discovery...": interview with Pina Bausch. In: _____. CLIMENHAGA, Royd; *et. al. The Pina Bausch sourcebook: the making of Tanztheater*. London/New York: Routledge, 2013.

BRANCO, Guilherme Castelo. As resistências ao poder em Michel Foucault. *Revista Transformação*, São Paulo, 24: 237-248, 2001.

CALDEIRA, Solange Pimentel. *O lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch*. São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: Fapemig, 2009.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. 6.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Tradução: Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas.

CARDIM, Leandro Neves. Foucault: a história política do corpo – disciplina e regulamentação. In: _____. *Corpo*. Coord. Alexandre de Oliveira Torres Carrasco. São Paulo: Globo, 2009. Col. Filosofia frente & verso. Epílogo, p. 127-143.

CARLÉS, Ana Abad. *Historia del ballet y la danza moderna*. Segunda edición. Madrid: Alianza editorial, 2012.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. Tradução : Ingrid Müller.

CATTANEO, Anne. Pina Bausch : « You can always look at it other way around ». In: _____. CLIMENHAGA, Royd; *et. al. The Pina Bausch sourcebook: the making of Tanztheater*. London/New York: Routledge, 2013.

CHRISTOUT, Marie-Françoise. *Histoire du ballet*. 2e édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

DELEUZE, Gilles ; Guattari, Félix. Acerca do ritornelo. In : _____. *Mil platôs : capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo : Ed. 54, 1997. p. 100-149. Tradução : Suely Rolnik.

ELIAS, Norbert. Etiqueta e cerimonial: comportamento e mentalidade dos homens como funções da estrutura de poder de sua sociedade. In: _____. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de janeiro: Zahar, 2001. p. 97-131. Tradução: Pedro Süsskind.

____. O rei prisioneiro da etiqueta e das chances de prestígio. In: _____. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 132-159. Tradução: Pedro Sússekkind.

FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. 4. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.

FAURE, Sylvia. *Corps, savoir et pouvoir: sociologie historique du champ choréographique*. Presses Universitaires de Lyon, 2001.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II*. Curso no Collège de France (1983-1984). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. Tradução: Eduardo Brandão.

____. *A ordem do discurso*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

____. A vida dos homens infames (1977). In: _____. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222. (Coleção : Ditos & Escritos IV). Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro.

____. *Dits et écrits I* (1954-1975). Paris: Gallimard, 2001a.

____. *Dits et écrits II* (1976-1988). Paris: Gallimard, 2001b.

____. Droit de mort et pouvoir sur la vie. In : _____. *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976. p. 175-211.

____. *Em defesa da sociedade*. Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção: tópicos). Tradução: Maria Ermantina Galvão.

____. *La société punitive*. Cours au Collège de France (1972-1973). Paris: Seuil/Gallimard, 2013.

____. *Le gouvernement de soi et des autres*. Cours au Collège de France (1982-1983). Paris : Gallimard/Seuil, 2008a.

____. *Microfísica do poder*. 22 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

____. O corpo utópico. Trad. Cepat. In: _____. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Argentina [S.I.]: Nueva Vision, 2010.

____. *O poder psiquiátrico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

____. O que são as luzes? In: _____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 335-351. Col. Ditos & Escritos II. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Elisa Monteiro.

____. Poder e saber (1977). In: _____. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. P. 223-240. Col. Ditos & Escritos IV. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro.

____. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006c. Col. Ditos & Escritos I. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro.

____. *Vigiar e punir : nascimento da prisão*. 35. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008b. Tradução: Raquel Ramalhete.

GADELHA, Rosa Cristina Primo. *A dança possível: as ligações do corpo numa cena*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

GARCÍA, Francisco Vázquez. *Foucault: la historia como crítica de la razón*. Barcelona: Montesinos, 1995.

GIL, José. *Movimento total – o corpo e a dança*. Relógio Lisboa: D'água Editores, 2001. Tradução: Miguel Serras Pereira.

HAMPL, Zdenek. *Constante movimento*. Olinda: Editora Associação Reviva, 2008.

HASELBACH, Barbara. *Dança, improvisação e movimento: Expressão corporal na educação física*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988. Tradução: Gabriela Elizabeth Annerl Silveira.

HOGHE, Raimund; WEISS, Ulli. *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?* São Paulo: ATTAR DITORIAL, 1989. Tradução Robson Ribeiro e Gaby Kirsch.

HOGHE, Raimund. *Pina Bausch: histoires de théâtre dansé*. Photos de Ulli Weiss. Paris: L'Arche, 2010. Traduit de l'allemand par Dominique Petit.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: que é o Iluminismo? In: _____. *A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa: Edições 70, ca. 2009, p. 09-18. Tradução: Artur Morão.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. 5. ed. São Paulo: Summus, 1978. Organização: Lisa Ullmann. Tradução: Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LONEY, Glenn. « I pick my dancers as people » : Pina Bausch discusses her work with the Wuppertal Dance Theatre. In: _____. CLIMENHAGA, Royd; *et. al. The Pina Bausch sourcebook: the making of Tanztheater*. London/New York: Routledge, 2013.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 2004.

LUFT, Lya. *O rio do meio*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MACHADO, Roberto. Uma arqueologia da percepção. In: _____. *Foucault, a ciência e o saber*. 3 ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a. Cap. 1, p. 51-86.

_____. Introdução: por uma genealogia do poder. In: _____. *Microfísica do poder*. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006b. p. VII-XXIII.

MANNONI, Gérard. Dominique Mercy. In : _____. *Les grandes étoiles du XX^e siècle*. Paris: Buchet Chastel, 2014. p. 225-230.

MICHAUT, Pierre. *Histoire du ballet*. Paris: Presses Universitaires de France, 1945.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre: cartas sobre a dança*. 1ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

MÜLLER, Hedwig. Expressionism? “Ausdruckstanz” and the New Dance Theatre in Germany. In: _____. CLIMENHAGA, Royd; et. al. *The Pina Bausch sourcebook: the making of Tanztheater*. London/New York: Routledge, 2013. p. 19-30.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus, 1993. Tradução: Eliana Rocha.

NOVERRE, Jean-Georges. Cartas sobre a dança. Tradução e notas de Marianna Monteiro. In: MONTEIRO, Marianna. *Noverre: cartas sobre a dança*. 1ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

OLSEN, Mark. *Michel Foucault: materialism and education*. Westport (Conn.): Bergin and Garvey, 1999.

PERROT, Michelle. O inspector Bentham. Tradução: Guacira Lopes Louro. In: _____. BENTHAM, Jeremy; et al. *O panóptico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 125-170. Organização: Tomaz Tadeu. Tradução: Guacira Lopes Louro, M. D. Magno, Tomaz Tadeu.

RIBEIRO, Renato Janine. Etiqueta e ética. *Café filosófico*, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u_eVpASHxJA>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2014.

SCHNEER, Georgette. *Movement improvisation: in the words of a teacher and her students*. New York: Human Kinetics, 1994.

SERVOS, Norbert. *Pina Bausch: ou l'art de dresser un poisson rouge*. Paris: L'Ache, 2001.

SFORZINI, Arianna. Les batailles des corps. In: _____. *Michel Foucault : une pensée du corps*. Paris : Presses Universitaires France (PUF), 2014. p. 119-153.

TIBURI, Márcia; ROCHA, Thereza. *Diálogo/dança*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005. Tradução: Marcelo Coelho.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. Tradução: Marcelo Jacques de Morais.

VIANNA, Klauss. Em colaboração com CARVALHO, Marco Antonio de. *A dança*. 5. ed. São Paulo : Summus, 2008.

VIGARELLO, Georges; HOLT, Richard. Les cops travaillé: gymnastes et sportifs au XIXe siècle. Toisième partie: les corps corrige, travaillé, exerce. In: CORBIN, Alain, *et al. Histoire du corps: de la revolution à la grande guerre*. Vol. 2, Paris: Éditions du Seuil, 2005.

WENDERS, WIM. *Pina*. Direção: Wim Wenders. Produção: Gian-Piero Ringel. Co-produção: Claudie Ossard, Chris Bolzli. Berlim: Neue Road Movies; Paris: Eurowide, 2011. 1 DVD (100 min)

WILLIAMS, Faynia. Working with Pina Bausch: a conversation with Tanztheater Wuppertal. In: _____. CLIMENHAGA, Royd; *et. al. The Pina Bausch sourcebook: the making of Tanztheater*. London/New York: Routledge, 2013. p. 103-108.

WINNICOTT, Donald W. Vivendo de modo criativo. In: _____. *Tudo começa em casa*. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. Tradução: Paulo Sandler.