

Corpo-narrativa: considerações a partir de um corpo que dança

Narrative-body: considerations from a dancing body

Ana Claudia Lima Monteiro¹

Resumo

Este texto tem como objetivo pensar a construção de uma narrativa na qual o corpo seja pensado tanto como personagem quanto como um processo. Essa dupla concepção é possível na medida em que consideramos o corpo como algo que precisa dos encontros e das afecções que partilha para construir sua própria unidade. As experiências narradas neste texto têm uma peculiaridade: pertencem à pessoa que escreve o texto. Isto que poderia tornar o texto algo personalizado, escapa dessa armadilha na medida em que remete sempre à possibilidade de compreender as potências de um corpo que dança. Um corpo que dança não pertence a um sujeito que o domina, é o exato oposto: as habilidades da dança sempre põem em risco a linearidade e o domínio de um sujeito pensante e constituem uma narrativa que se expressa no próprio corpo.

Palavras-chave: corpo, afecção, narrativa.

Abstract:

This paper has the objective of thinking the construction of a narrative in which the body is thought either as a character or as a process. This double concept is possible insofar as we consider the body as something that needs the meetings and affections it shares in order to construct its own unit. The experiences narrated in this work have a peculiarity: they belong to the person writing this paper. This feature, which could turn the text somehow personalized, escapes this trap insofar as it always refers to the possibility of understanding the powers of a dancing body. A dancing body doesn't belong to a subject that masters it. It is exactly the opposite: the dancing skills always endanger the linearity and the mastering of a thinking subject and the dancing skills are narratives which express themselves in the body itself.

Keywords: body, illness, narrative.

¹ Doutora em Filosofia pela PUC-SP. Professora de Psicologia da Universidade Federal Fluminense. Endereço para correspondência: Rua Mem de Sá, 169/1903, Icaraí, Niterói, RJ, Brasil. CEP: 24.220-260. Endereço eletrônico: anaclmonteiro@yahoo.com.br

É preciso conceber uma fundação que tenha asas nos pés! Uma pessoa narra-se melhor do que se deduz. Os seus movimentos e os seus deslocamentos, desenhamo-los melhor do que os construímos. (...) às explicações locais rigorosas e reguladas corresponde uma globalidade móvel que, muitas vezes, a narrativa expressa melhor do que qualquer teoria.

Michel Serres (1997).

Pequenas narrativas

As inquietações que impulsionam esse texto possuem diversas origens, perpassam tanto meu caminho acadêmico teórico, quanto meu caminho pessoal. Seria muito difícil delimitar os momentos em que me deparei – e me intriguei – com as potências do corpo. Não apenas de minhas próprias conquistas e limitações, mas também quando estava em face às modificações tão evidentes na vida e no corpo de outras pessoas, próximas ou distantes. Porém, posso apenas apontar para dois momentos importantes no meu trajeto de inquietações: o primeiro, bem pessoal, é minha experiência com a dança; o segundo, mais “acadêmico”, é meu encontro com os escritos de Michel Serres sobre o corpo. Vale lembrar que entre estes dois momentos aconteceu algo importantíssimo: meu encontro com a Psicologia. Portanto, gostaria de compartilhar esse texto com vocês da mesma maneira como escrevemos uma história, pelo viés da narrativa, compreendendo o corpo, inclusive, como sendo algo que constrói e é construído nessa mesma narrativa.

O início de nossa caminhada necessita de um reforço, de um guia que nos possibilite, por um lado, compreender qual é o caminho que estamos traçando, e a isso eu chamarei de “método”, e por outro lado, sobre o que estamos falando, e a isso eu chamarei de “corpo”, meu objeto – ou, numa linguagem mais próxima a Serres (1997), meu personagem conceitual. Este guia serve para nos dar as pistas de como será traçado esse caminho. Em resumo, nosso guia nessa caminhada que narra as possibilidades e construção do corpo é o próprio trabalho de Michel Serres. É importante frisar que essa é uma escolha que não se dá pela legitimidade, ou pela veracidade das propostas do autor, mas pela possibilidade que esse autor traz de narrar o corpo, sempre o colocando em relação a outros personagens, que nos ajudam a compreender a maleabilidade de nosso objeto. A narrativa não pretende descrever o corpo, mas fazer emergir uma certa “corporificação”, uma resistência corporal a partir da construção do texto. O trabalho de Serres (2001) não apresenta um corpo pronto, um

substrato no qual as experiências podem ser “gravadas”. Ao contrário, Serres nos apresenta um corpo sensível que não é apenas um receptor passivo, o corpo é atuante, mesclado, tatuado, tangível. E é nessa tangibilidade do corpo que Serres nos propõe compreender suas metamorfoses. Assim, o corpo como personagem conceitual não está dado, não pode ser desvendado, estudado, descoberto, ele apenas pode ser seguido na medida em que são construídas as relações que lhe dão sentido. Dessa forma, não há “um corpo” que possa ser descrito, mas experiências corporais que podem ser compartilhadas.

Como podemos perceber, esse caminho não se apresenta como uma garantia de que, ao final da jornada, saberemos responder à pergunta sobre o que é o corpo, mas, por outro lado, seremos capazes de conhecer algumas possibilidades de relação que fazem emergir um corpo que sente, que é afetado pelo mundo que o cerca. Essas possibilidades também não se apresentam como palavras de ordem, como guias inquestionáveis e definitivos, mas apenas como uma forma de caminhar que permite ao corpo se expressar. Neste ponto, já encontramos um bom lembrete de viagem: uma jornada que pretenda encontrar aquilo que procura precisa permitir que esse “objeto” não esteja pronto, que ele possa se aprontar no caminho – como bem nos lembra João Guimarães Rosa (1986), o real está no meio da travessia.

Começamos nossa jornada com algumas lembranças. Existem dois momentos muito marcantes em minha vida bailarina que compartilho agora com vocês: o primeiro aconteceu quando eu era muito jovem e minha mãe, aconselhada por um ortopedista, me levou a uma academia de balé. Naquele momento, sem ter a mínima ideia do que era a dança, me apaixonei primeiramente pela beleza das roupas e pela delicadeza das sapatilhas (sem ter a menor ideia de todo o trabalho árduo que elas escondiam). Haveria um espetáculo dali a poucos meses e eu já poderia dançar! A perspectiva era fascinante diante dos meus olhos. Porém, como era aquela menina de uns 10 anos? Tímida, calada, medrosa e com uma relação com o corpo que era muito atravessada pela medicina: minha mãe era enfermeira, usei bota ortopédica, usei aparelho ortodôntico. - diga-se de passagem, uma medicina bem aos moldes da medicina ortopédica citada por Foucault - e também sentia todo aquele olhar de vigilância disciplinar bem presente. Além disso, estava no fim de uma infância rotulada de criança “gordinha”. Nesses primeiros anos de relação com a dança, era como se o mundo tivesse efetivamente se transformado, e eu me transformado com ele.

Toda a passagem para a adolescência foi atravessada por essa experiência corporal com a dança e, conseqüentemente, com um novo corpo que se formava – e com uma nova pessoa também.

Alguns anos se passaram e chegamos à segunda experiência que gostaria de relatar a vocês, um momento de extremo êxtase e de muita felicidade. Nesse dia, houve uma apresentação, num encontro das academias de Niterói, no teatro do DCE (Diretório Central dos Estudantes) da UFF (Universidade Federal Fluminense), pouco mais de um ano antes de eu ingressar no Curso de Psicologia dessa mesma Universidade. Este encontro era uma espécie de Mostra da Dança, na qual várias academias de Niterói e de cidades próximas apresentavam trechos de balés clássicos de repertório (Lago dos Cisnes, Dom Quixote, Quebra-Nozes), ou coreografias próprias. Neste dia, depois de muitos anos de aulas e ensaios intermináveis, adquiri a destreza corporal de uma bailarina, conseguia dominar a maioria dos difíceis passos do balé clássico. Iria dançar o *pas de deux* do balé Dom Quixote, com um excelente bailarino e *partner*. Estava extremamente nervosa e me vi frente à rampa do teatro lotado, com muito medo de errar. O espetáculo já tinha começado e o público já estava no interior do teatro (a rampa ficava do lado de fora). Foi uma cena marcante que demorei a compreender em suas múltiplas facetas. Naquele momento, tive uma forte vontade de sair correndo, de desistir, imaginando mesmo como seria correr pelas ruas de *tutu bandeja*, sapatilhas e uma flor vermelha no cabelo preso pelo coque bem feito. Seria divertido – e imaginei isso – se não fosse tão doloroso. Sim, um momento doloroso, de prova, de uma relação com o corpo singular. Desde que eu comecei a dançar meu corpo não apenas se tornou ágil, versátil e disciplinado, pois havia também momentos de rebeldia. Pode parecer estranho, mas todos os ensaios, treinos, todos os anos de dura produção de um corpo que dança nos exige não são suficientes para que não ocorram surpresas, ou seja, tanto esforço não faz do corpo algo submisso às regras. Pelo menos não o meu corpo, e isso sempre foi uma inquietação, essa errância que o corpo comporta.

Porém, esta história não será interrompida nesse instante, pois depois disso, eu retornei às coxias e entrei no palco. O que aconteceu a seguir foi um “acontecimento”, no sentido deleuziano dado a essa palavra. Não se trata apenas de dizer que foi um bom dia, que tudo transcorreu como deveria. Aconteceu algo mais, uma experiência com o corpo que, creio, não se repetirá, pelo menos não daquele jeito. No momento inicial, nos primeiros acordes e passos daquela linda

coreografia era como se meu corpo não me pertencesse, era como se ele dançasse sozinho. Fui tomada por uma emoção inexplicável, por uma alegria que parecia não caber em mim. E, na verdade, não cabia. Logo no início eu e meu *partner* terminávamos o prelúdio e nos olhávamos. Neste momento, algo na nossa troca de olhares já prenunciava uma ligação que estava para além dos passos dançados, como se diz no balé, a gente ia “arrasar”. Nós realmente éramos um só, e a plateia também participava deste mesmo *pathos*. Bem antes de estudar sobre o sentido das emoções, como elas são constituídas, senti em meu próprio corpo este extravasamento, o transbordar de uma experiência que, de forma alguma, pertence a uma interioridade constituída, nem mesmo às condições externas favoráveis. Que fique claro, não se trata aqui de enfatizar a habilidade desta pessoa que vos escreve, mas, de compreender que a aquisição de qualquer habilidade corporal não se apresenta de maneira puramente mecânica. Uma das grandes discussões, neste mundo da dança, é que ser um bailarino não significa apenas ter um corpo treinado, submisso aos movimentos complexos que lhe são exigidos, ao mundo disciplinado ao qual pertencem, aos rigores e ao ascetismo de uma vida dedicada à dança. Mesmo que isso perpassa a vida de quem dança, não é o que torna a dança algo sublime. Pelo menos, não para todos. Dançar bem é também transpor o público para esse *pathos*, que o corpo torna evidente a partir de seus movimentos. Em outras palavras, um bom bailarino não é apenas técnico, ele emociona o público.

A questão do *pathos* em sua relação com o logos

Gostaria de, por agora, interromper este percurso para me ater um pouco mais no sentido do que escrevi acima. Gostaria de pensar um pouco mais sobre a escolha da palavra *pathos* para descrever essa ligação entre o público e os bailarinos, para descrever, na verdade, a cena como um todo. Para isso, trago uma reflexão pautada em Górgias, mas não o Górgias de Platão, e sim aquele que escreve *O Elogio de Helena*. O Górgias que nos confunde com seu elogio irônico, que retira a culpa de Helena ao nos dizer que ela foi duplamente persuadida: pelo *pathos* e pela palavra. É interessante como Górgias utiliza tanto o *pathos* (a paixão de Helena, causada por Afrodite) e as belas palavras, proferidas por Paris. Na verdade, seria possível distinguir esses dois domínios? Creio que no caso do texto de Górgias seja exatamente este jogo entre palavras e afecções que se apresenta. É um jogo perigoso, no qual as afecções e as

palavras caminham juntas. O que pretendo refletir, a partir das considerações feitas acima, é que mesmo tão distante de nós – e principalmente, tão distante das cenas apresentadas no início do texto –, os primórdios da tradição retórica nos apresenta algo fundamental: o poder que as palavras têm em produzir afecções. Portanto, as palavras têm um objetivo claro: a capacidade de gerar um certo *pathos*, ligado àquilo que é dito. É esta relação entre palavra e afecção que pretendi apresentar relacionando Górgias e as cenas apresentadas. Portanto, não se trata apenas de dominar as técnicas da escrita, como não se trata apenas de dominar as técnicas do corpo. As afecções se encontram sempre num limiar, numa borda, numa perigosa possibilidade de escape. Há, para além da técnica, um encontro, um acordo, um laço que é sempre local, particular. Tanto num caso quanto no outro, não há garantias de que o que será dito, ou o que será feito provocará algum efeito nem naquele que fala ou dança e nem naquele que ouve, ou assiste ao espetáculo. Trata-se de uma aposta, e de uma aposta de risco. É claro que existem ferramentas postas à disposição daqueles que se apresentam, é claro que os ouvintes (ou espectadores) estão, de alguma maneira, predispostos à apresentação. Porém, a atualização deste encontro é sempre uma aposta, que não se repete, por mais que o público ou as apresentações sejam as mesmas. Então, o que há de singular nesse encontro, ou melhor, o que faz de cada encontro algo singular? É nesse momento que justifico a entrada de Górgias na cena apresentada, pois, o que o sofista torna evidente não é apenas o poder de persuasão, tão temido pela democracia ateniense, e toda a discussão travada por Platão para justificar uma política fundada nos princípios da verdade. Trata-se também de temer que as afecções, que esta potência de produzir atitudes “*pathológicas*” se tornem ameaçadoras. Vale lembrar que esse mesmo movimento e todas as inquietações provenientes do teatro grego ocorrem nesta mesma época. A tragédia, gênero literário que floresce e morre neste mesmo espaço e neste mesmo tempo, também tem esta potência “*pathológica*”. Sem me ater exaustivamente sobre esse tema – que nos demandaria muito mais tempo e paciência – gostaria apenas de chamar a atenção para preocupações que tomam lugar num mesmo momento, no qual podemos reconhecer alguns pressupostos daquilo que denominamos de “cultura ocidental”. Não é por acaso que no teatro e na *Àgora* encontramos o espanto causado pela produção de afetos, pela produção do *pathos*. Mas, como é importante frisar, não se trata apenas de compreender o jogo de palavras como algo que produz afecções, mas quais dispositivos são

engendrados no momento em que estas afecções são produzidas.

Reconheço o desafio proposto acima, a possibilidade de pensar a construção “*pathológica*” tanto da linguagem sofisticada, quanto da tragédia. Mas, tal escolha se justifica porque é neste momento que se testemunha uma sutil, porém potente mudança: a palavra *logos* se desloca do sentido dado no mito para o sentido que apresenta na filosofia. Se, no mito, a palavra *logos* carrega um forte sentido de narrativa, de nomeação, de fazer existir, este sentido, gradativamente, dá lugar ao sentido de ordenação, de explicação. Não é por acaso que estas duas palavras irão, pouco a pouco, se distanciar tanto da política, quanto da filosofia. Se é possível ao público se “emocionar” na tragédia, isso não é possível nas decisões políticas. O perigo de decidir os rumos da *polis* a partir de decisões pautadas numa potência “*pathológica*” se apresenta como perigo à ordem política, uma vez que a política deve se tornar algo mais “racional” e menos “emocional”. Mas, o que nos importa pensar é o que se perde com esse distanciamento. O que ocorre é que a linguagem perde a sua dimensão narrativa, o que significa dizer que a linguagem se torna algo descritivo, algo que busca a clareza daquilo que é dito em detrimento de uma construção em conjunto do dizer e do fazer. Essa relação se encontra ainda bastante forte no mito, como podemos perceber na leitura de Serres (2001), sobre a tessitura de Penélope, que tece a errância náutica de Ulisses, construindo um mundo enquanto tece. Essa narrativa não se apresenta como uma descrição de viagem, como um caminho a ser seguido. Ao contrário, as idas e vindas de Ulisses traçam o próprio destino errático que nos faz derivar com ele. Aquele herói tão astuto, tão cheio de artimanhas, traça seu caminho na medida em que este vai surgindo a sua frente, nada é previsível, a história é traçada enquanto se faz, não há previsibilidade possível. Esta narrativa não é apenas uma história contada “por amas de leite” para entreter as crianças, completamente vazia de sentido. É a partir dos personagens que são narrados que somos capturados pela história e nos tornamos passíveis de sermos afetados por ela. Se há um caráter pedagógico nos mitos, essa pedagogia é “*pathológica*”, ou seja, o caminho traçado na narrativa nos faz seguir Ulisses em todas as suas aventuras e desventuras. Na *Odisseia*, Ulisses se torna Ulisses no caminho que ele traça, um caminho por certo perigoso, pois todos os seus companheiros morreram, mas a sua sobrevivência precisa ser constantemente assegurada não por sua capacidade de dizer ‘eu’, mas pela constante atualização da própria astúcia que ele incorpora.

Portanto, a astúcia é o *pathos* que deve ser aprendido na narrativa de Ulisses – o que fica claro no episódio em que, ao ser perguntado pelo Ciclope, qual era seu nome ele responde “Ninguém”, não importa os seu nome, e sim, aquilo que ele fará, o que será atualizado por suas atitudes.

A narrativa seria aquilo que extrapola as palavras, que gera novos sentidos, em última instância é a própria narrativa que constitui a linguagem, lhe dá a sua materialidade. A narrativa se impõe como aquilo que deve ser transmitido, como uma forma de herança, para lembrarmos que seguir um determinado caminho exige uma apresentação. Neste momento, me remeto ao pensamento de Serres para me auxiliar nesta caminhada, pois é neste autor que encontro as dicas necessárias para compreender o que significa pensar a narrativa e sua intrínseca relação com os personagens construídos por ela. Ao escrever acima sobre o mito, minha intenção foi mostrar o quanto os personagens estão engendrados na narrativa, de tal maneira, que somos capazes de nos reconhecer neles, mesmo que estejam tão distantes de nós. É exatamente nesta potência de reconhecimento que gostaria de me ater. O que faz com que os personagens nos afetem não é apenas a história que é contada, linguisticamente falando, através deles. Ao contrário, nós nos surpreendemos, nos reconhecemos, sentimos piedade e terror [como no caso da tragédia segundo Aristóteles (2000)] por pessoas inexistentes. O que isso significa? Que estes personagens não são tão inexistentes assim. O engendramento da história, as relações que se estabelecem, as descrições que são feitas de toda a cena nos capturam. Um personagem não é apenas o suporte da escrita, assim como nós também não somos apenas “sujeitos” de nossas vidas. Os personagens produzem mundos que, ao mesmo tempo, são mundos possíveis para nós que não vivemos nele, e nossos próprios mundos, na medida em que nos reconhecemos neles. É neste duplo reconhecimento que podemos ser afetados pelas narrativas. Por outro lado, construir um personagem é, ao mesmo tempo, construir um conceito, atualizar uma existência, em última instância, é a própria construção de um sentido na história. O conceito é construído como parte integrante do sentido geral que toda narrativa carrega; ocorre também a atualização de uma existência na medida em que podemos sempre nos colocar no lugar do personagem e, desta maneira, é sempre possível reconstruir o sentido de uma narrativa, de traçar uma nova história, mesmo que tenhamos traçado um mesmo caminho repetidas vezes.

Gostaria aqui de recordar uma passagem muito bonita do livro *Os Cinco Sentidos* de Michel Serres

(2001). Ele narra a Santa Ceia e a passagem do cálice pelos discípulos. O cálice, que ele denomina de quase-objeto, ao ser compartilhado é o que dá o próprio sentido aos discípulos, portanto, Pedro só é Pedro, quando bebe o vinho transubstanciado, João, Felipe, Tiago, todos e cada um deles vão se tornando discípulos na passagem do cálice. E quando Jesus ordena “Fazei isso em memória de mim”, o que ele diz é que é necessário rememorar, comemorar, não apenas narrar esta história, mas atualizá-la constantemente. Serres nos chama a atenção para esse momento: não se trata de descrever os momentos que antecedem a morte do Cristo, mas de manter viva a comunhão através da repetição do ato da Ceia através dos tempos. A narrativa necessita dessa “corporalidade” e não é por acaso que Serres (2001) contrapõe a esta narrativa o *Banquete* de Platão, no qual as bocas falam sem comer, portanto, não co-memoram.

Construir uma narrativa é, portanto, construir um mundo possível, é transformar nossa própria relação com aquilo que nos constitui, e isso engloba nosso corpo, nossas ações, nossa maneira de estar no mundo. Este é o perigo gerado pelas narrativas quando elas não estão confinadas na ideia de “literatura”, quando não são submissas ao tempo presente, nem mesmo à ordem estabelecida, mas, ao contrário, têm a potência de instaurar uma nova ordem. A possibilidade de sermos afetados por uma narrativa não se apresenta apenas em palavras bem colocadas, mas na possibilidade de traçarmos um caminho reconhecendo a importância das relações que se estabelecem ao longo deste mesmo caminho. Cada componente possui sua própria história, sejam aqueles que se apresentam na cena, seja a própria cena. É neste engendramento que Serres também nos faz pensar numa narrativa que relaciona o jardineiro e a rosa: de que versão estamos falando? Do mundo constituído a partir da efemeridade da rosa, em relação ao jardineiro, ou do mundo da própria rosa, no qual o jardineiro é sempre presente, seu próprio presente? Quem é personagem e como são constituídos os quase-objetos? Ao construir uma narrativa que possa ampliar essas dimensões, que possa compreender o entrelaçamento dessas narrativas é o que nos traz a possibilidade de criar novas histórias. No livro *O Contrato Natural*, Serres (1990) já nos chama a atenção para tal fato: o cenário não é algo imóvel, não é apenas o suporte da cena, é também parte da narrativa. O que deve estabelecer este contrato natural é exatamente a possibilidade de inserir os quase-objetos na história, torná-los mais um dos personagens. O contrário disso é o que se apresenta comumente, para ele - “a nossa cultura tem horror ao mundo” (Serres, 1990, p. 14) - e eu até mesmo acrescentaria: tem horror à

construção de um mundo no qual os quase-objetos nos constituem. Por o quase-objeto em cena, criar um mundo no qual o ato da escrita comporta sentidos que não estão escritos, construir narrativas que comportam essas relações. Este é o desafio da narrativa: construir mundos possíveis que não são apenas descritos, mas nos afetam, no amplo sentido do termo. Não se trata aqui apenas de pensar que os quase-objetos estão presentes, mas que estes são fundamentais na construção de uma narrativa.

Este amplo desvio, que nos levou para lugares bem distantes no tempo e no espaço, também faz parte da construção desta narrativa que acompanhamos aqui. Posso argumentar que, por mais distantes que estejamos dos gregos, gosto da constante possibilidade de ser afetada por eles. Também reconheço o gosto pela narrativa que se apresenta nos textos que herdamos desta época e, confesso, sou bastante vulnerável às narrativas, sou facilmente transportada para mundos alternativos que me instigam e me afetam. Nos exemplos dados no início do texto, há elementos importantes que me servem para pensar a narrativa como algo mais amplo do que a linguagem. As cenas apresentadas podem ser lidas de uma maneira descritiva: há um personagem, uma cena e uma história que transcorreu em um determinado tempo. Porém corre-se o risco de compreender o que foi dito como algo que pertence a uma história passada, que ganha um caráter explicativo quando se trata de compreender quem é a pessoa narrada. Frases do tipo “Ah! Agora eu entendo porque ela se preocupa tanto com o corpo!” podem ser ditas num sentido de esclarecimento. É como se esta história estivesse presa a uma sequência de acontecimentos que culmina numa linearidade que vai de lá até o tempo presente. Como espero argumentar a seguir, não é este o propósito daquelas narrativas.

As narrativas do corpo

Trazer à cena uma possibilidade de relação com o corpo na qual este é o personagem principal é não apresentar esta narrativa centrada no “sujeito psicológico” que conta a história. É este deslocamento, esta mudança de personagem que convido a vocês a fazerem comigo. Desta forma, pretendo não chamar a atenção para o sujeito que escreve, mas para a urgência de se expressar o que a cena impõe ao corpo. A questão que impulsiona a escrita deste texto é: como é possível construir narrativas que nos exigem um posicionamento diferente daquele ao qual estamos acostumados? Como tornar possível a expressão do corpo sem esgotá-lo numa descrição? Como trazer a singularidade de um momento no qual o corpo se

torna protagonista sem reduzir esta experiência a um número restrito de técnicas capazes de gerar esta autonomia?

São perguntas perigosas, difíceis de serem respondidas. Pretendo, nestas poucas linhas, mais do que responder, tentar buscar elementos que tornem a narrativa algo que seja capaz de afetar, o que não é propriamente uma descrição das possibilidades de um corpo que dança. Para isso, me remeto mais uma vez ao trabalho de Michel Serres (2004), pois, como esse mesmo autor nos chama a atenção, foram seus professores de escalada e de ginástica que o ensinaram a pensar. Para além de sua preocupação com a honestidade da escrita – pois, para ele, escalar uma montanha não permite o engano e os caminhos fáceis que a escrita possibilita – o que está em jogo é uma forma de compreender o pensamento como algo que necessita do corpo, que necessita de um aprendizado que passa pelo corpo, que exige um aprendizado que não é apenas repetido, mas, de certa maneira, digerido, incorporado. Aquilo que não é possível compreender pelo corpo, não é possível pensar, pelo menos não de maneira efetiva. E podemos também acrescentar: aquilo que, de alguma maneira, não nos afeta não pode fazer parte de nossos corpos, nem de nossas vidas. Desta forma, há uma reconciliação inevitável entre o *logos* e o *pathos*, uma vez que a construção do pensamento necessita desta produção de afecções – mesmo que estas afecções sejam de “neutralidade” e “objetividade”, porque é uma ilusão imaginar que estas também não são afecções.

O que quero frisar nestas últimas palavras não é apenas a produção de um corpo que dança, mas de um corpo que é afetado pela dança, que se produz numa relação singular com o mundo singular, que é capaz de traçar uma narrativa enquanto dança. Não se trata, como disse acima, de enfatizar o sujeito como aquele que é capaz de dançar, mas de perceber as exigências de um corpo no qual a dança se impõe. O que acontece com este corpo que dança pode ser comparado àquilo que compreendemos como a exigência da obra de arte, pois os movimentos não são expressos somente para exibir as habilidades físicas do bailarino (equívoco comum neste meio da dança), mas para expressar as potência do corpo, sua leveza, seus desdobramentos, suas ultrapassagens e limitações. Na primeira cena apresentada, a dança aparece como um deslumbramento, como uma fuga do modelo ortopédico vivido até então. Porém as exigências de um corpo que dança também produzem um corpo que é domado, que é disciplinado. Não esqueçamos a dieta monástica a qual os bailarinos se submetem, as horas sem fim

de ensaios exaustivos, as dores musculares, os pés sangrando, este é o lado nada glamoroso da dança. Entretanto, esta disciplina, ao contrário de formar corpos dóceis, ela transforma o corpo, metamorfoseia-o em arte. Qual a diferença? A ultrapassagem dos limites, a beleza e a versatilidade dos movimentos e, em última instância, a própria exigência do movimento ao qual o corpo se lança, as experimentações de possibilidades até então não imaginadas. Um corpo que dança cria afecções, sensibiliza novas partes do corpo integrando-as. Portanto, não se trata de negar a austeridade, o sofrimento, mas de apontar para o transbordamento. O corpo que dança não cabe em si mesmo e, como Serres (2004) muito sabiamente nos diz, a alma do ginasta (e também do bailarino) não está dentro dele. Ele joga sua alma para poder buscá-la. Brinca de dobrar-se sobre ela, coloca-a na ponta de seus pés, inclina-se sobre ela, gira em seu eixo, entrega-a ao público. É neste jogo que o bailarino nos convida a dançar, a produzir as afecções que nos unem a sua dança. Neste jogo, podemos pensar que, ao dançar, o corpo também conta uma história, capaz de nos fazer compartilhar desta narrativa, de sermos afetados e transformados por ela.

Foi nos trabalhos de Michel Serres, portanto, que consegui tornar a narrativa deste momento que foi tão marcante para mim (a segunda cena) em algo que expressasse não o triunfo do sujeito sobre o corpo, mas, ao contrário, a capacidade do corpo de impor sua expressão, de ser artístico no sentido de *tekné*: há um ofício que deve ser aprendido não para ser simplesmente repetido, mas para ser superado, para tocar os limites de sua potência, para gerar, no mundo empírico, aquilo que é pura virtualidade, numa transformação expressa no próprio corpo. Gostaria de terminar dizendo que, meses depois, parei de dançar, pelo menos profissionalmente. Porém, esta história me acompanha desde então e me impulsionou a narrá-la neste momento que, talvez, seja o exato momento em que consigo recontá-la, de um outro lugar, para um outro público, com um outro corpo. Um corpo talvez mais domesticado, mas certamente um corpo que ainda sabe dançar.

Referências

- Aristóteles (2000). *Poética*. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Editora Nova Cultural.
- Cassin, B. (2005a) *Helena, Mulher e Palavra*. Conferência de Encerramento do VI Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos/ XV Ciclo de Debates em História Antiga, Memória e festa, proferida no dia 15/07/2005.
- Cassin, B. (2005b). A ontologia como obra-prima sofisticada. In B. Cassin. *O Efeito Sofístico*. São Paulo: Editora 34.
- Gagnebin, J. M. (2006). A Memória dos Mortais: Notas para uma definição de Cultura a partir de uma Leitura da Odisseia. In J. M. Gagnebin. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Górgias (1999). *Elogio de Helena*. Cadernos de Tradução, n.4, DF/USP.
- Platão. (1991) *Górgias*. Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70.
- Rosa, J. G. (1986). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Serres, M. (2004). *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Serres, M. (2001). *Os Cinco Sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Serres, M. (1997) *Diálogos sobre a Ciência, a Cultura e o Tempo*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Serres, M. (1990). Ciência, Direito. In M. Serres. *O Contrato Natural*. Lisboa: Instituto Piaget.

Recebido: 15/06/2011
Revisado: 15/09/2011
Aprovado: 05/10/2011