

5. Conclusão – Legislador-Dançarino

Mais de um século se passou desde que Zaratustra foi com seus discípulos por um bosque de árvores silenciosas e encontrou três dançarinas às quais se juntou para entoar um canto de mofa ao “espírito de gravidade” e “ao meu altíssimo e poderosíssimo diabo, do qual dizem que é o senhor do mundo (Nietzsche,1998:39). Para entoar o cântico contra esse pretense senhor do mundo, Zaratustra acordou o pequeno Deus, Cupido-Dionisio, que nesse momento dormia junto à fonte. Essa cena é narrada na passagem *Canto de Dança* da segunda parte de *Assim Falou Zaratustra* de Nietzsche.

O canto entoado é um diálogo entre Zaratustra e a Vida, onde as semelhanças entre vida e sabedoria são entoadas. Assim como a vida, a sabedoria também exerce uma força de atração infinita, seduzindo sem se deixar capturar, assim como a sabedoria, a vida se define no canto entoado por Zaratustra como “mutável e selvagem e, em tudo mulher, e não precisamente uma mulher virtuosa” (op.cit.)

(...) Que, porém, eu seja condescendente com a sabedoria, e muitas vezes condescendente demais: isto provém que ela me lembra demasiado a vida!

Tem os seus olhos, o seu sorriso, e até mesmo, o seu pequeno caniço com anzol de ouro; é minha culpa se as duas são tão parecidas?

E quando certa vez, a vida me perguntou: ‘Que vem a ser a sabedoria?’- respondi solícito: ‘Pois é, aí de mim, a sabedoria!

Tem-se sede dela e não se fica saciado, olha-se para ela através de véus, procura-se caçá-la com redes.

É bonita? Sei lá! Mas é uma isca com que as mais velhas carpas ainda se deixam fugar.

Mutável é ela e, voluntariosa; vi-a, frequentemente, morder os lábios e passar o pente no cabelo a contrapelo.

Talvez seja má e falsa e, em tudo feminina; mas, quando fala mal de si mesma, é então que mais seduz.’

Depois que disse isto à vida esta riu maldosamente e fechou os olhos. ‘De quem estiveste falando?’ indagou. ‘De mim, não é verdade?’

Assim falou Zaratustra marca uma nova direção na filosofia de Nietzsche. Nesse livro, seu esforço de rompimento com a metafísica socrática encontra uma nova linguagem. Torna-se possível, então, desligar-se do modo racionalista de

relação entre pensamento e vida também no seu modo de escrita. É através de *Zaratustra*, que, segundo Roberto Machado, Nietzsche realiza o desejo expresso na crítica que faz do seu primeiro livro *O Nascimento da Tragédia*: desfazer-se do espírito de gravidade também na forma com que escreve e fala (Machado, 1997, p.19). Seria preciso, já em seu primeiro livro, como escreve em *Tentativa de autocrítica*, filosofar como um poeta e não como um cientista, dando assim volume à voz estranha que na época de *O Nascimento da Tragédia* ainda “se escondia sob o capucho do douto, sob a pesadez e a rabugice dialética do alemão”. Essa voz estranha que guarda a marca de Dionísio e que já balbuciava em “uma língua estranha” consegue com *Zaratustra* cantar e não falar (Nietzsche, 2003, p.16).

Esse espírito pesado encarnou nos corpos dos homens ocidentais desde o surgimento da filosofia socrática até a consolidação do cristianismo (“uma espécie de platonismo para o povo”) transformando códigos morais em verdades absolutas e imutáveis:

Quase, ainda no berço já nos dotam com graves palavras e valores: ‘bem’ e ‘mal’ - assim se chama esse dote. E, graças a ele, perdoam-nos estarmos vivos (...)
E nós, nós carregamos fielmente conosco, nas duras costas e por ásperos montes, aquilo que recebemos em dote. E, se, suamos, nos dizem: ‘Sim, a vida é um pesado fardo’ (Nietzsche, 1998, p.231).

Já não é só o pensador curvado em sua mesa pensando sobre o ser e a existência (falsas questões, segundo Nietzsche) quem cria corcovas como um camelo. O espírito de gravidade invadiu a vida cotidiana e o espaço público e é para combatê-lo que *Zaratustra* desce a montanha devolvendo ao pensamento a leveza necessária para que seja possível tirar o peso das costas e se metamorfoseie em criança.

Que no *Canto de dança* *Zaratustra* dialogue com a Vida percorrendo sobre a sua semelhança com a sabedoria faz pensar sobre a força que transforma o corpo e o abre a novos devires. Potência de metamorfose a que poderemos chamar de dança.

A dança é o jogo, o embate do corpo com os modelos congelados de existência que penetram e enrigecem às articulações não só do pensamento como

dos membros do corpo. Dançar não é mimetizar uma liberdade infinita, mas recomeçar sempre a abrir o corpo à sua possibilidade de reconfiguração.

Essa força é anterior à moral e escapa ao julgamento: “centro frágil e turbulento onde as formas não alcançam” diria Artaud. Quando Artaud diz, em *Para acabar com o julgamento de Deus*: “Atem-me se quiserem, pois não há nada mais inútil que um órgão”¹⁹, não está dizendo que sobreviverá sem os órgãos, mas que o corpo é infinitamente mais plástico e potente do que o sugere a imagem organizada de um cadáver em um lição de anatomia. Não sabemos ainda o que pode o corpo, para avançar com Espinoza. Dançar é reconfigurar não só a anatomia humana, diria Artaud, mas o próprio espaço:

La terre se peint et se décrit
Sous l'action d'une terrible danse
À qui on n'a pas encore fait Donner
Épidémiquement tous ses fruits (Artaud,2004:1661)

Quando Artaud diz no texto *Le Théâtre de La cruauté* (1948) que a dança e o teatro ainda não começaram a existir está se referindo a esse eterno retorno ao ponto em que o gesto deve abrir uma fenda no domínio do instituído, do organismo, para fazer dançar a anatomia humana e a terra.

Car la réalité n'est pas achevée
Elle n'est pas encore construite.
De son achèvement dépendra
Dans le monde de la vie éternelle
Le retour d'une éternelle santé (Artaud, 2004:1657)

Dizer que a dança ainda não começou a existir, em Artaud, não tem o mesmo significado que a mesma distinção realizada por Alain Badiou entre a dança como metáfora do pensamento e a dança como prática artística.

Segundo Badiou a dança como a pensa a filosofia e a literatura não existe.

A dança não é uma arte porque é o signo de possibilidade da arte tal como inscrita no corpo (...) Se a capacidade do corpo, na maneira da capacidade de arte, é mostrar o pensamento inato, essa capacidade de arte é infinita, e o corpo dançante é ele próprio infinito (Badiou,2002:94)

¹⁹ “Car liez moi si vous le voulez
Mais Il n'y en a rien de plus inutile qu'un organe” (Artaud, 2004:1654)

Badiou escreve isso em um texto em que consegue passar sem citar o nome de um único espetáculo ou de algum artista relacionado à dança, o que representaria entrever o corpo em sua finitude. O corpo não é infinito. Pelo contrário é um limite, uma força que rompe de antemão com toda e qualquer pretensão ao absoluto.

Para Artaud não é só a dança e o teatro que não começaram a existir, mas também o próprio pensamento. O que está em jogo é sempre o ponto de recomeço, de metamorfose, de abertura. O que não significa que a dança como o pensamento existam somente no domínio do inefável ;

Le Théâtre de la Cruauté
 n'est pas le symbole d'un vide absent
 d'une épouvantable incapacité de se réaliser dans sa vie
 d'homme.
 Il est l'affirmation
 d'une terrible
 et d'ailleurs inéluctable nécessité (Artaud, 2004:1657)

Georges Didi-Huberman em *Le Danseur des solitudes* critica essa postura filosófica diante da dança desconsiderando a prática e a abordando como metáfora do pensamento. Atitude auto-centrada que não consegue ver o corpo que dança em sua fisicalidade. O autor acusa assim

L'inanité d'une attitude philosophique qui chercherait dans sa propre 'pré-vision' une transcendentale 'possibilité de danse pure', en réalité purement inférée des textes – et non de la danse -, regardant les choses – je veux dire les corps eux-mêmes, les gestes des danseurs, leurs réussites et leurs échecs, leurs tâtonnements – de haut, c'est à dire ne les regardant pas. Il est peu intéressant que la danse soit 'métaphore de la pensée'. Il est capital, en revanche, qu'elle puisse induire sa *métamorphose* (Didi-Huberman, 2006:78).

A dança induz o pensamento à metamorfose, segundo Didi-Huberman. Mas esta é ainda uma afirmação genérica. Zaratustra após ter passado pelas dançarinas no bosque é tomado novamente por um sentimento de noite interior

Assim cantou Zaratustra. Mas, quando a dança acabou e as jovens foram embora, sentiu-se triste.
 O sol já há muito se pôs – disse por fim -; a relva está úmida, dos bosques chega um ar frio.
 Qualquer coisa desconhecida há a meu redor, olhando, pensativa.
 Como? Ainda vives, Zaratustra?

Por quê? Para quê? De quê? Para onde? Onde? De que modo?

Não é loucura viver ainda? –

Ah, meus amigos, é a noite que assim pergunta dentro de mim (Nietzsche,1998:140)

Essa força de metamorfose que faz o corpo dançar, essa vida que fascina e seduz abrem ainda em Zaratustra questões que incidem sobre o solo sobre o qual se dança. Por que viver? De que modo? No isolamento e na plenitude desta energia nua que se chama vida ou entre os homens que não compreendem ainda o canto de Zaratustra?

A dança não é pura porque ela é em si uma força poderosa que faz girar a máquina que produz sentido e valor no mundo. Desse modo, Deleuze diz a respeito de Nietzsche, o filósofo é legislador-dançarino. Engendra desse modo a crítica de todos os valores estabelecidos, quer dizer, dos valores superiores à vida, e cria novos valores, valores da vida que reclamam um outro princípio” (op.cit. p, 19).

Mas aqui também é preciso afunilar as proposições: dançar é também legislar. O gesto dançado corta o espaço e reconfigura a partilha das significações e dos sentidos comuns.

Nesse sentido, não é surpreendente que a dança esteja sempre ligada ao poder: desde o Balé Clássico que surgiu na corte de Luis XIV quando o rei dançava sua autoridade fusional entre ele próprio e o estado, até as danças corais coreografadas por Laban para resgatar o espírito da comunidade que havia se perdido na modernidade (Laban coreografou a abertura das Olimpíadas de Berlim em 1936, fugindo do regime nazista em 1937).

Dançar junto é o modo através do qual se evoca com mais clareza o espírito da comunidade como escrevia Laban em *O domínio do movimento*.

A lânguida e onírica dança de uma oriental, a orgulhosa e apaixonada dança de uma espanhola, a dança temperamental de uma italiana do sul, a bem-medida dança em círculo dos anglo-saxões são exemplos das manifestações de esforço selecionadas e aprimoradas durante largos períodos da história até que finalmente se tornaram expressivas da mentalidade de grupos sociais particulares. Um observador de danças regionais e nacionais pode obter muitas informações quanto ao estado de espírito ou traços de caráter preferidos e desejados por uma comunidade em particular (LABAN, 1978, p.43)

Ao estudar a obra do coreógrafo e bailarino de flamenco Israel Galván, Didi-Huberman reconhece, entretanto, um outro modo de pensar a relação entre dança e comunidade. Na dança haveria o potencial de descobrir um povo, seu *Pathos-formeln*, escreve Didi-Huberman a partir de Aby Warburg: uma interrogação sobre a maneira através da qual os homens dançam seus símbolos, seus afetos, e suas crenças como forma de transmissão, a longo prazo, das formas culturais que se expressam em seus gestos e seus movimentos.

(...)On découvre un peuple, souvent, en commençant par s'étonner de sa façon de danser.

Il en est de même, *a fortiori*, pour quiconque veut interroger sur le phénomène artistique en general. Pas d'esthétique sans 'esthésique' – la prise en considération de la sensorialité -, pas de sensations sans mouvement du corps, dont la danse revele, repete, repense et reinvente les formes (Didi-Huberman, 2006:11)

Mas haveria uma outra forma de estar em comunidade na dança que Didi-Huberman entrevê no trabalho de Israel Galván e que consiste justamente em estar sozinho. Essa solidão do bailarino é complexa. Não reside no isolamento que constitui um espaço vazio. Trata-se de uma solidão povoada de “imagens, sonhos, fantasmas e memórias”.

Esse isolamento permite que se opere uma disjunção na imagem da unidade, seja individual, seja do conjunto, abre-se então a possibilidade de multiplicidade.

Danser seul donc. Mais pour danser, au pluriel, ses solitudes. Refuser de *plier* son corps à la contrainte de l'unique et de l'unité. Tout faire, en revanche, pour se *plier-déplier* sans cesse, pour se *multiplier* soi-même (Didi-Huberman, 2009:34)

Galván pensa a cena como uma arena de tourada, o palco da encenação de um combate. Trata-se de um combate trágico na forma como Nietzsche pensava a encenação trágica: um corte no real que desfaz a ilusão do naturalismo e opera

uma suspensão da realidade cotidiana, da linha imutável da História e permite uma abertura para o novo, para a atualização das forças históricas.

A solidão é a condição na qual é inevitável que nos lancemos ao desconfigurar as malhas que esquadrinham a realidade visível e sensível. Essa solidão não tem nada a ver com o fato de se estar sozinho ou isolado do mundo. Pelo contrário, é uma solidão compartilhada, fruto da imersão no mundo. Da encenação de um combate.

Israel Galván fazia um tremendo sucesso em Paris, em 2010, se apresentando mais de uma vez na mesma temporada no Théâtre de la Ville. A ironia é que uma das maiores influências do flamenco é a cultura cigana, nômade, que o governo francês expulsava da República, reconhecendo sua ameaça.

Sobre o flamenco os historiadores reconhecem a impossibilidade de determinar com exatidão a sua origem. São muitas as teorias e histórias que tentam traçar a sua linha genealógica. Esse termo aparece sistematizado pela primeira vez no século XIX, em relatos de viajantes que passaram pela região da Andaluzia, na Espanha. Todas essas teorias, entretanto, relacionam o flamenco à cultura do povo cigano que teria chegado ao sul da Espanha já na antiguidade, mas que com a Reconquista Ibérica em 1492 de Fernão e Isabel de Castela foi obrigada a fixar moradia e converter-se ao cristianismo, vivendo em guetos com muçulmanos e judeus também perseguidos pelos reis católicos. Foi nessa época também que a Andaluzia, por ser uma região portuária transformou-se em uma das mais ricas da Espanha com uma troca cultural intensa. Segundo o historiador Ken Haas, entretanto, mesmo não conseguindo definir a origem do flamenco, sabemos que sem os ciganos andaluzes o flamenco não existiria (Haas, 1992: 25)

É interessante pensar a partir disso a relação que a cultura ocidental, europeia, branca estabeleceu e estabelece até hoje com esse povo: ao mesmo tempo fascínio e implacável perseguição. Essa dupla polaridade vem justamente do caráter de fronteira que a cultura cigana estabelece com a cultura dominante. O cigano é sempre o de fora, o que vive na borda, o que se estabelece nos limites da cidade com sua caravana móvel. No imaginário que se propaga comumente ele é, em sua origem nômade, não estabelece uma relação de propriedade, trabalha com

magia e arte. Desrealiza o real, vende gato por lebre, incide sobre o valor que a cultura dominante confere aos objetos.

Desrealizar: suspender o valor de uso de um objeto. Não é isso que faz a dança? Em uma passagem de *O Capital*, Marx comenta:

Uma mercadoria, à primeira vista parece algo trivial e perfeitamente compreensível. Como valor de uso, nele nada há de misterioso (...) A forma da madeira, por exemplo, muda quando se faz dela uma mesa. Contudo, a mesa continua sendo madeira, ou seja, um objeto comum que recai sob os sentidos. Mas ao se apresentar como mercadoria, a questão é totalmente diferente. Ao mesmo tempo apreensível e inapreensível, já não lhe basta pousar os pés em terra; ela se endireita por assim dizer, sobre sua cabeça de madeira diante das outras mercadorias e se abandona aos caprichos mais estranhos como se se pudesse a dançar (Marx, apud Agamben, 2007:65).

Quando Yvonne Rainer declara na declaração do programa de *The Mind is a muscle* que seu corpo é a realidade que resiste à projeção fetichista do olhar do espectador, e paradoxalmente apresenta uma coreografia como *Trio A* - na qual as formas do corpo desaparecem - está, na verdade, enunciando o paradoxo que força o pensamento a se reposicionar diante da cultura do espetáculo.

Para escapar ao pensamento do luto enunciado por Rancière e abordado no primeiro capítulo da tese, ou à nostalgia do elitismo estético que definia o que era verdadeiramente arte, como se fosse possível definir um valor transcendental sem reestabelecer uma ordem hierárquica que garante os excluídos e os incluídos de um sistema. Um *in* e um *out*.

Dessa forma, disputar o modo como o mundo estabelece seus sentidos e valores é estar permanentemente escapando ao movimento de captura que pretende estabelecer essas hierarquias, mesmo que atualmente, esse processo se dê sob a aparência de uma fluidez e uma mobilidade sem restrições. Trata-se de repensar o conceito marxiano de *práxis*, como levantado no capítulo 3 a partir de Judith Butler e Jean-Luc Nancy, no qual o pensamento não se retira do mundo, mas percebe a forma como é composto e pelas forças que o atravessam.

Não há sistema de poder que não se fundamente a partir de uma dança: esse procedimento quase mágico através do qual às significações se encontram com o corpo quase como se se increvessem nele. Mas, se pensarmos com Rainer,

o corpo é a realidade que resiste, não se trata de inscrição, mas da repetição de um gesto que surge com a aparência de espontaneidade. O que é espontâneo, entretanto, não é o conteúdo do gesto, mas a sua possibilidade. A empatia cinestésica é o que revela o que há de comum, a possibilidade de dançar.

Desfazer os gestos conhecidos e estabelecer outra relação entre o corpo e o sentido permite exige que se desfaça o vínculo através do qual essa empatia se transformava em identificação narcísica. O que, a princípio, soa como solidão, mas que, de fato, se trata da mais comum das experiências que podem ser compartilhadas.