

## **Dança Esquizofrênica: um recorte interartístico da dança na cidade de Goiânia na década de 1980.**

Doutoranda Luciana Gomes Ribeiro<sup>1</sup> (UFG/UEG)

### **Resumo:**

*Este trabalho apresenta uma análise da dança na cidade de Goiânia tendo como ponto de partida um filme realizado em 1981, intitulado “Quinta Essência”. Este investiga uma relação possível entre a arte e a loucura através de um experimento musical em que uma bailarina visita os espaços de um hospital psiquiátrico. O que pode o corpo? Corpo-arte, corpo-loucura, corpo-história. Procura-se aqui identificar alguns lugares preenchidos por este corpo enquanto gestualidade poética, ou seja, enquanto dança e como isto se cruza no cenário cultural e artístico característicos da cidade na época. Buscar-se-á estabelecer uma relação entre o filme e seus elementos fundantes – o corpo, a dança e a loucura – e a história cultural da dança enquanto prática artística em Goiânia na década de 1980.*

**Palavras-chave:** Dança, história e teoria interartística.

### **Introdução**

Este artigo faz referência a um filme rodado em 1981, em um sanatório da cidade de Anápolis/Goiás intitulado “Quinta Essência”, para apresentar um recorte da história da dança na cidade de Goiânia no início da década de 1980. O filme traz o experimento em que uma bailarina e sua dança dialogam com este espaço e seus integrantes, os pacientes do asilo. Curiosamente, esta bailarina, que se chama Cida Lino, fazia parte da história da dança em Goiânia, no período estudado. Surpreendentemente podem ser estabelecidas relações entre o diálogo dessa bailarina com os pacientes e o diálogo da própria dança com o cenário cultural da cidade de Goiânia naquela época. Este é o propósito deste texto, cuja análise comparada se dará em uma perspectiva interartística, abrindo distintos olhares tanto para o tratamento histórico da dança como para a própria dança e sua possibilidade sensível e poética de corpo.

No arrolamento de alguns elementos do filme que, neste caso, são essenciais para a discussão, tem-se o corpo, a dança e a loucura e, no seu confronto, a história cultural da dança enquanto prática artística em Goiânia na década de 1980. O corpo é a concretude do presente e também do passado, lugar de produção e transformação da realidade do momento ao mesmo tempo em que é lugar de memória e preservação.

O corpo preenche lugares distintos e estabelece sentidos ambíguos e complexos na apresentação e constituição da realidade, passada e presente. Entretanto, sua história foi, por um bom tempo, negligenciada devido particularmente à nossa herança cultural carregada de componentes clássicos e judaico-cristãos (PORTER, 1992). Isto acarretou uma supervalorização e supremacia da mente em detrimento do corpo, colocando-o em um lugar secundário e instrumental, quase mesmo accidental.

Na (re) consideração deste corpo na história, identificam-se tanto pesquisas empíricas, com o detalhamento dos aspectos físicos, quanto abordagens hermenêuticas, considerando a produção simbólica, os discursos e as representações que se tem desse mesmo corpo. É o caso das narrativas humanitárias do corpo sofredor dos séculos XVIII e

XIX que, através do detalhamento minucioso dos sofrimentos e das mortes de pessoas comuns, provocaram certas posturas e uma ação social mais solidária (LAQUEUR, 1992). Neste outro dualismo configurado também já se vê superações chegando-se, para além das triturações do físico e do detalhamento das representações, ao corpo experimentado, controlado e projetado (PORTER, 1992).

Nesse tratamento mais consistente que lhe é dado, colocando-o em primeiro plano, o corpo passa a dialogar com outros lugares de produção do conhecimento como, por exemplo, a cidade. No livro *Carne e Pedra*, de 1992, o sociólogo Richard Sennett utiliza-se de categorias advindas do corpo para compreender a constituição das cidades, da mesma forma que considera a arquitetura e os desenhos urbanos nas conformações e transformações do corpo.

Denise Bernuzzi de Sant'Anna, historiadora brasileira que estuda o corpo, atenta para o fato de ocorrer, para além da inferiorização e penalização do corpo, também o seu oposto, não significando que esta atual valorização tenha estabelecido sua autonomia e existência plena. Ao contrário, esta dinâmica parece uma nova roupagem da sentença imperialista de domínio sobre o corpo. E assim ela busca outros caminhos de existência e tratamento deste objeto e suas potências, conectando-o com a espessura da história e abrindo-o ao imponderável.

No lugar de promover a aceleração ou a desaceleração do corpo, o aumento ou a diminuição de seu peso, a liberação ou sua disciplina, talvez o mais difícil seja criar elos entre cada corpo e o coletivo e, ainda, entre o corpo, seu passado e seu devir. (SANT'ANNA, 2001, p. 11)

E quando este mesmo corpo também é arte, gestualidade poética, corpo dança? Aí se potencializam os sentidos, as ambigüidades e as direções possíveis de ser, de existir. Aproxima-se aqui muito mais do corpo sem órgãos de Artaud, do vazio que existe só para se encher de possibilidades, do não desejo, mas também desejo, colocado por Deleuze (LINS, 1999), do que das metáforas do corpo, do corpo como objeto de arte como colocado por Henry-Pierre Jeudy (2002). A economia do corpo sem órgãos está no mergulho ao seu próprio limbo (con)formando-se um único órgão.

O corpo transforma-se num único órgão perceptivo, como foi dito: não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas. Corpo particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos. (GIL, 2004, p. 24)

Apresentar uma história de sujeitos considerando seus corpos e seus detalhes já é um desafio enorme para a história cultural, quem dirá quando estes mesmos sujeitos se apresentam dançando, produzindo sentidos duplos de existência, uma biográfica e cultural, outra poética e artística. E para se constituir uma história da dança este esforço se faz necessário, buscando inclusive parâmetros da própria arte para a compreensão desta trajetória e de seus movimentos na vida. Como coloca a pesquisadora francesa Isabelle Launay, ao adentrar na dança, em seu artigo intitulado "O dom do gesto":

... a complexidade do contexto que permite, a cada vez de modo singular, criar e/ou impedir as condições de uma nova possibilidade de vida no vasto campo das práticas da dança, perceber de novo o que ela exclui e o

que ela permite, sob quais condições e com quais fins. (LAUNAY, 2003, p. 90)

O filme aqui referenciado traz o corpo, dançando e, para além, mergulhado em um contexto particular: o da loucura. Com este terceiro elemento somado descobrem-se conexões interessantes e contundentes em relação aos limites de existência da própria arte nos vários contextos sociais. Como a arte institui a vida ao contrário, de lado, acima, abaixo, da própria vida, ampliam-se as leituras sobre apropriação e produção da dança e sua relação com os sujeitos e contextos locais específicos. Neste caso, a cidade de Goiânia, início da década de 1980.

## **1 Goiânia Década de 1980 no filme, na história**

A nós, que nos propomos ‘fazer arte’, sempre é bom, de vez em quando, uma parada para reflexão. Os salões de artes plásticas estão em crise e sem sucedâneo aparente. Os artistas, cada vez mais preocupados em se profissionalizarem, aceitam a crise e tentam continuar na sua crista.

E quando um grupo de jovens – amadores por excelência – chama o que está fazendo de arte (aqui cabe outra citação: “*If someone calls it art, then it is art*” – Judd), então o grupo está fazendo arte. É importante ressaltar dois aspectos do trabalho desta turma: 1º - a euforia do corpo. O corpo veículo, o corpo suporte, o corpo redescoberto como a última instância da liberdade de cada um. 2º - o descompromisso com as regras do jogo, a recusa de tutelas.

Foi a orientação mais enfática que recebemos da Coordenação do Projeto Universidade, da FUNARTE: o trabalho feito pelos próprios estudantes e o vínculo com a comunidade.

Estamos tentando seguir esta orientação e estamos nos dando muito bem. ‘Hoje estrelas, amanhã *stars*’, assim eles se referem ao seu elenco. Estão certos.

Nesse colégio interno em que todos nós vivemos e batalhamos, façam o seu show, brilhem com muita purpurina e lantejoulas, botem a boca no mundo, porque a barra está pesando: os homens sérios vêm aí!...<sup>i</sup>

Este era o clima do corpo que se propõe à arte no início da década de 1980, na cidade de Goiânia. A dança se mostrava particularmente rica e leve nas suas incursões pelo mundo da arte, com traços de ousadia e coragem de exposição. A relação com a dança dava-se de forma livre, experimental, talvez pela ausência de tradições e escassez de formação na cidade, talvez pela sede de querer fazer arte com o entendimento de que a mesma pertence a todo e qualquer ser humano.

O grupo Via Láctea inseria-se fundamentalmente neste contexto. Formado por estudantes de Arquitetura e alguns simpatizantes, o grupo queria fazer arte, acessar a vida de forma espetacular, e assim se aproximaram do palco, das artes cênicas, produzindo irreverentemente teatro e dança. Os processos de criação eram extremamente lúdicos e

---

<sup>i</sup> **Paulo FOGAÇA**, coordenador do Museu Experimental de Artes Visuais e do Projeto Universidade, da Universidade Católica de Goiás. Texto de apresentação do *FazerArte*, trabalho do Grupo Via Láctea dentro do 1º Salão Experimental de Goiânia, 1981.

inventivos, não se preocupando em se definir e/ou se isolar numa só linguagem. Assim experimentaram e democratizaram a dança, o corpo.

O contexto das escolas e academias de dança também era de iniciantes, abrindo espaço para os corpos crus e ausentes de uma técnica mais formatada. O contato com as técnicas e escolas de dança se dava através da vinda de professores convidados por essas academias para assinar algumas coreografias e ministrar cursos específicos. Foi assim que Victor Navarro, coreógrafo espanhol radicado no Brasil, conheceu Goiânia e se encantou ao ver tantas pessoas ávidas pela arte, despreocupadas com as condutas sociais e com a falta de acesso às normas e independentes quanto à codificação da dança acadêmica. E como se jogavam!

É nesta perspectiva que Cida Lino, bailarina da Academia Movimento e depois do Grupo Energia foi convidada a participar do filme “Quinta Essência”, dirigido por Lourival Belém Jr. e Ronaldo Araújo, em 1981. E neste clima de experimentação, ela aceita a proposta do filme e vai dançar em um sanatório. Sua dança é uma improvisação que busca interferir no cenário enfermo e dopado do hospital psiquiátrico. E como se jogam!

As imagens são surpreendentemente belas e despertou aqui a possibilidade de leitura da história da dança do começo da década de 1980 em Goiânia a partir das cenas do filme. Uma análise interartística da dança e um tratamento mais dilatado de história, tão reivindicado e conclamado pela própria arte, pelo corpo e também pela dança. A dança improvisada desta bailarina coaduna com o lugar ocupado pela dança em Goiânia, seu corpo, seus movimentos, sua proposta de interação, a improvisação.

E aqui quer se constituir a história considerando também o improviso, pois como coloca Sant’Anna (2004, p.32), “*o improviso é, em última análise, uma arte de contar a história conhecida deixando-a tocar o devir. Improvisar é, assim, um modo literal de não mais sobreviver para viver*”. Escrever uma história que permita as lacunas, o vazio, que possibilite não só o aparecimento do encoberto, mas também do descoberto, do inesperado, do desconhecido. Como coloca Sarlo (2007), retornar ao passado como captura do presente.

Escrever uma história partindo de fontes não convencionais e de análises também não habituais, considerando a arte como produção de realidades e de conhecimentos. Assim tem-se o filme como produção artística de uma realidade, da mesma forma que a dança nele inserida. O cruzamento dessas duas linguagens, a narrativa fílmica e a dança, criaram uma dinâmica própria de existência de fato, naquele tempo-lugar, insurgindo em um fato, um contexto criativo da própria realidade artístico-cultural da época. Muito mais como apresentação do que representação histórica.

E como apresentação, o filme e a dança que nele se encontra são fontes daquele período, capturadas do presente, da necessidade de saber da dança do momento, do que se fez, por que se fez e, principalmente como se fez. Para tentar suprir essas curiosidades, justamente essas expectativas, necessita-se de uma história que abarque a maior parte da experiência, do ineditismo, da contradição, da confusão e do absurdo do momento vivido.

Quando o historiador mergulha no passado, ultrapassando suas próprias vivências e recordações, conduzido por perguntas, mas também por desejos, esperanças e inquietudes, ele se confronta primeiramente com vestígios, que se conservaram até hoje, e que em maior ou menor número

chegaram até nós. Ao transformar esses vestígios em fontes que dão testemunho da história que deseja apreender, o historiador sempre se movimenta em dois planos. Ou ele analisa fatos que já foram anteriormente articulados na linguagem ou então, com a ajuda de hipóteses e métodos, reconstrói fatos que ainda não chegaram a ser articulados, mas que ele revela a partir desses vestígios. No primeiro caso, os conceitos tradicionais da linguagem das fontes servem-lhe de acesso heurístico para compreender a realidade passada. No segundo, o historiador serve-se de conceitos formados e definidos posteriormente, isto é, de categorias científicas que são empregadas sem que sua existência nas fontes possa ser provada. (KOSELLECK, 2006, p. 305)

Assim, busca-se suporte na teoria interartística que investiga critérios de cunho epistemológico para a pesquisa em artes através fundamentalmente da compreensão de matrizes teóricas referentes aos projetos de fusão, diferenciação e fronteiras, caracterizando o amplo problema das relações interartes (NORONHA, 2007b). O interesse é no levantamento e na apresentação de critérios e matrizes advindas particularmente das artes do corpo para subsidiar justamente análises neste e deste campo de conhecimento.

## 2 Filme-história

Uma primeira análise se faz – na mesma conformação de Sennett (1997) – entre a arquitetura do sanatório e o corpo da bailarina criando-se um corte ou um vácuo entre o óbvio e o dado daqueles corpos naquele ambiente. Parece que tanto os espaços de arte quase inexistentes na cidade, como teatro, escolas e centros culturais, quanto os discursos de dança presentes na época, não dialogavam com a dança efetivamente produzida, incorporada. Neste cenário, uma diferença na indiferença. No cenário de Goiânia, início da década de 1980, a dança parece muito com a própria bailarina dançando em um hospício. Ela (a dança) é tão esquizofrênica quanto a bailarina na apatia daquele lugar. A apatia dos pacientes torna a dança da bailarina algo completamente absurdo, fora do que lá está estabelecido e que parece transcorrer muito bem, sem muito parâmetros então para se identificar onde está realmente a loucura. A dança então é que se apresenta esquizofrênica, mas uma esquizofrenia ativa nos limites do contexto cultural da cidade, porque é arte, porque é o absurdo gritado na surdez dos conceitos dos discursos.

O corpo-arte da bailarina apresenta a dança como outro lugar de existência e diálogo com a vida. O corpo em si nos coloca diante de uma história **cheia de órgãos** (LINS, 2002), ou seja, de sensibilidades, e o corpo desta bailarina é o corpo da história da dança em Goiânia, sem muitas marcas, cheio de vazios, desajeitadamente apto, dando passagem a outras forças que um corpo formatado não permitiria. Como já disse Gilberto Gil, *é sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar*. E a dança desta bailarina remete à arte na cidade, eufórica, improvisada, livre, louca.

Ademais, assim como a bailarina que dançou aberta e inteira, mas praticamente sozinha diante da apatia e da ignorância estabelecida pelos pacientes acabando por não propiciar tantos ecos para os tantos gritos de sua dança, também a efervescência artística e produtiva desse período não encontrou coincidência no contexto cultural da cidade. Como no sanatório, o cenário cultural da cidade ignorava a possibilidade de uma dança assim. Era uma não-dança, estava muito mais relacionado à não-existência do que ao abandono, à

apatia. A dança existiu, mas não se estruturou, não teve estofo social suficiente para se instaurar completamente e se desenvolver. A cidade não tinha corpos para abarcar a (não) dança dos sujeitos. A dança afirmava algo que não existia na cidade, não havia cúmplices.

No filme alguns pacientes saíram dançando junto à bailarina, porque foram contaminados, sem muita consciência do que estava acontecendo. Foi o caso de algumas pessoas em Goiânia que se encantaram com a possibilidade crua, corporal de dançar, sem pré-convenções e finalidades muito fechadas. Isto dá margem para analisarmos se este envolvimento veio do corpo para os códigos, pois foram contaminados pela “consciência do corpo que nada tem a ver com intencionalidade” (GIL, 2004) e sim com a dormência da mesma. O vazio de códigos de dança da cidade possibilitou ao corpo existir em primeiro plano, como também o estado entorpecido dos pacientes. Há uma coincidência de estados possíveis...

Numa série de casos bem-conhecidos, desde a experiência do bailarino que sente a energia fluir através dos membros e os movimentos da consciência a acompanhá-los, até a estados vegetativos induzidos por drogas, a consciência aparece como “meio” ou “atmosfera” suscetível de ser invadida, captada, ocupada por texturas finíssimas que a obscurecem e que vêm dos movimentos do corpo. (Ibid, p. 14)

Pode-se especular se não houve nesses acontecimentos históricos uma percepção artística do mundo, da dança. Como isso se daria? Na percepção artística ocorre necessariamente um devir das formas, das intensidades e do sentido do mundo, uma completa osmose. O filme investiga e estabelece uma relação entre a arte e a loucura, apresentando conexões e diálogos advindos de outras dimensões de corpo, arte e vida que chamaremos de impregnação da consciência com a dança.

O filme cria um paradoxo criativo ao juntar dois universos explicitamente corporais: o hospício e a dança. Esta última traz uma obviedade no que tange ao corpo, já o hospício o apresenta justamente por permitir ao corpo gozar de sua existência crua, sem a consciência em primeiro plano. Como coloca Perrone (2004), o martírio prepara o corpo dos vivos para a metamorfose emblemática, pois quando a morte chega, o corpo atinge nesse momento a plenitude de seus direitos. Entretanto, no hospício, esta plenitude é atingida na semi-vida dos pacientes. Assim o corpo está em primeiro plano.

Visualizamos, na experiência sensível, perspectivas para a construção de um logos estético, definindo uma racionalidade que contemple o corpo e o conhecimento sensível. O sensível não é a aparência confusa que precisa ser eliminada pela consciência, nem a simples objetivação da matéria física, tal como compreendido nas teses empirista, racionalista e criticista. O sensível é uma realidade constitutiva do ser e do conhecimento que se manifesta nos processos corporais. (NÓBREGA, 2007, p. 89)

Partindo das reflexões de Gil (2004), não se tem a consciência do corpo, à maneira fenomenológica e sim a consciência e o corpo como duas manifestações ontológicas do ser humano. Assim, tanto a consciência atinge o corpo como este impregna a consciência, com seus movimentos, com o mundo. Acrescentando o pensamento de Deleuze e Guattari (2004) que concebem a ontologia como geologia, problematizamos a dança em Goiânia a partir desta associação entre corpo, consciência de corpo, corpo-cidade, dança-história.

Buscar-se-á estabelecer simbioses e alianças nos devires perdidos e bloqueados de acontecimentos de dança da cidade.

Neste caso, não se focaliza a representação da dança e sim a dança apresentada, presentificada. A arte propicia uma *inversão* da realidade, uma não versão, o avesso, a negação do que está posto. Por isto a dança em Goiânia é possível, porque a arte não obedece a parâmetros lógicos de causa e efeito. Ela é o corte também onde não se tem faca. Ela é o surto da cultura, por isto não pode ser tratada somente como cultura. Como se escrever uma história de tal fenômeno?

### 3 Esquizo-Dança

Esta é a análise que se pretende na investigação, esquadrihando as contaminações e as arrebatamentos surtidas do corpo dançante, do movimento poético, do mundo sensível. O corpo (con)tornando-se uma espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo, corpo **afetado** pelas forças do mundo e produzindo forças do mundo. O entendimento da arte e suas formas, para além do formalismo, como sistemas de pensamento, apresentando à história um novo campo de diálogo e de “composição”. O plano estético é tratado a partir de sua estratificação, pois que perdeu sua aura no movimento moderno, mas que ganhou em espessura (NORONHA, 2007a).

Na arte – e na composição – não se fala apenas de forma enquanto formalismo, mas de forma enquanto um modo de relação histórico-político e, no que diz respeito ao modernismo, este traçado se revela no tema do cânone. O cânone é uma espécie de linha divisória e de sustentação, entre os modernos, não apenas de um discurso social hegemônico – como o querem as abordagens culturalistas e externalistas da História e Teoria das Artes -, mas como condicionante da existência e sobrevivência da noção de arte enquanto objeto de culto, o que reunifica o projeto deleuziano-guattariano às leituras obtidas entre Benjamin / Freud / Didi-Huberman. A afirmação de uma possível “verdade em arte” (parafraseando o título *A verdade em pintura*, de Jacques Derrida) depende, certamente, de sua emolduração. A emolduração para a arte não é a mera e simples sucessão de fatos sociais e culturais correlacionados ao desenvolvimento de uma História Social da Arte e da Literatura (Arnold Hauser). A emolduração da arte, tal como o foi reinventada na “consciência artística moderna” é a do modo como a arte enquanto uma das formas dos sistemas de pensamento – termo “inaugurado” por Michel Foucault em sua cátedra – se põe, lado a lado, a outras formas do pensar, recortando o mundo em coordenadas de sensações. (ibid, p. 06)

A emolduração aqui então não é somente a do (des) envolvimento social e cultural da dança na cidade, mas, por ser arte, é a emolduração do corpo e da dança como pensamento da afecção (DELEUZE, 1997) apresentando um sistema distinto no que se refere à construção, seleção, unidades de medidas e no plano de consistência. Todas estas categorias dão à arte e à dança o lócus de pensamento com propriedade particular. O objeto de estudo/análise se transforma, se diz, é um corpo sem órgãos (DELEUZE, 2004), onde o captamento, este afetamento abarca esta complexidade exigida constituindo uma realidade-unidade-histórica.

A mudança não só do objeto de produção dos acontecimentos históricos, mas também do que se produz, pode gerar outros olhares para uma determinada história, desmistificando dados e despertando sutilezas para a história da dança em Goiânia, tão truncada e peculiarmente “pobre” de fatos. Ela absorvida pelo seu aspecto poético e aberto. E assim, escrever passa a se relacionar com cartografar, com agrimensar, mesmo que sejam regiões ainda por vir (DELEUZE, 2004).

A dança emerge como sonambulismo artificial ou em um estado drogado sem droga, um estado drogado abstêmio, isto é, um estado de beatitude, e que um beijo, um olhar, um copo d’água pura penetra corpo-alma com a força límpida e voraz de um cogumelo sagrado ou de uma manhã sem Deus, enlouquecida pela liberdade de sentir-se muito feliz de *nada fazer de importante*. (LINS, 2004, p. 160)

Tratar a dança é pensar na possibilidade da artificialidade, da loucura, da criação, deste modo também a existência na história da dança em Goiânia de um traço artificial, este estado de criação completamente sem sentido lógico-instrumental, ou mesmo sociocultural. Uma abertura e diálogo acontecem no campo da história quando se leva em consideração que a mesma já se reconheceu como produtora de verdades, portanto de versões, de discursos ficcionais. O documento e a memória não estão mais do lado oposto e contrastivo da ficção (LIMA, 1991). *O importante a considerar é que a armadura da persona é sempre uma plástica argila, passível de desenhos até mesmo contraditórios* (ibid, p. 46). Inclui-se aqui a persona excessiva e transbordante da arte.

O que ocorreu em Goiânia foi a apropriação e criação da realidade pelos corpos e pelas danças de algumas pessoas constituindo, por mais fugaz que tenha sido, uma política do corpo, pois o mesmo foi capturado pela intensidade e reinscrito pelo poder do sensível (PERRONE, 2004). Isto é problematizar o corpo como um território existencial subjetivado a partir de uma demanda social, política e econômica que o atravessa e se realiza de diversas formas (MAIRESSE, 2004). Neste caso a demanda foi contraditoriamente a não demanda, e por isto a subjetivação, o atravessamento e o completo surto, a arte. O corpo precisa ganhar profundidade para que sua análise passe a ser intensa, topológica, como indica Deleuze. Uma geografia da carne em movimento: dança.

A quebra da coerência do corpo humano, criando uma focalidade corporal que ainda não foi assenhorada por nenhuma ordem e que realiza a dissolução constante do Um para potenciar o múltiplo, implica a idéia de um eu que tensiona a si mesmo e irrompe no âmbito do estranho, de uma perspectiva sem limites. A deformação revela uma verdade que não é ‘deformação’, mas reivindicação, idoneidade expressiva que quebra a hegemonia da palavra e da linguagem. (PERRONE, 2004, p. 125)

Foi justamente o que se dispôs em Goiânia: uma reivindicação solitária da dança no vazio sociocultural inconsistente e não condizente para aquela prática. Por isso a esquizofrenia, a deformação apresentada e afirmada como arte, na alteridade desta posição, expressão própria de um lugar concreto que não condiz com a linguagem normatizada e normativa, formada e formativa do universo cultural da dança. O filme acabou sendo um intertexto de apresentação poética e sensível dessa dança, na loucura-movimento da bailarina, no corpo-hospício daquele lugar, da cena, da cidade.



A espessura material da dança se constituiu a partir de outra ordem estética. O filme deslocou a dança do seu lugar cultural, da representação da expressividade real no gesto. No filme a dança ocupa o lugar de uma personagem, esmiuçando o seu próprio absurdo no abismo do outro, esburacando a sua própria brevidade e derramando a excentricidade da sua ordem. A dança é a presentificação do excêntrico, pois é a existência do corpo, do movimento, em uma ordenação fora do centro, fora do eixo habitual da sua trajetória ordinária. Mesmo quando se fixa no centro, pois que isto é impossível no pragmatismo da vida.

O corpo e, principalmente a arte é ação, experimentação, acontecimento. Aproxima-se aqui do corpo como rizoma apresentado por Deleuze e Guattari (2004), onde o espaço “entre-através-além” é o fundante do conhecimento. No caso de Goiânia, o rizoma possibilita a constituição de uma história da dança, pois o mesmo – ao ser uma antigenealogia, uma possibilidade de conjugar os fluxos desterritorializados – condiz com os acontecimentos de dança da cidade. Sem muitos inícios e fins, só meios. Trabalhar no campo operativo do corpo-consciência também ajuda na constituição desta história, pois compromete também o que se chama de inconsciente, voltando-se e destacando o imóvel, o vazio, o coma. Uma história fugaz e paralisada, mas ao mesmo tempo provocadora, que seja não do seu momento vivido, mas do futuro atual, provocando registros e desejos inesperados. A dança atravessa.

A fugacidade dos enredos criados e transmitidos a cada vez não garante a sua superficialidade. Mas, por isso mesmo, poder-se-ia retrucar: como captar algum perfil nisso que é fugaz e provisório? Não seria apropriado dizer que um enredo é criado do nada, ou do zero. Nem mesmo que ele nasce da boca exclusiva de alguém. Voltando a repetir, os enredos não nascem, eles atravessam os seres, são expressos de vários modos (não por acaso, Sherazade é quem? Uma multidão de seres e de mundos). E se os enredos não nascem, não morrem; eles podem adormecer (tal como ocorreu com um número grande de histórias contadas por Sherazade) e ganhar o esquecimento de muitos; eles podem envelhecer bem (como muitos vinhos e lendas) ou então irem evaporando discretamente”. (SANT’ANNA, 2004, p. 38)

Em Goiânia, uma história sem muitas histórias, sem muitos arquivos, mas acontecimentos. Ações daqueles que foram atravessados por ela e que acabaram por estabelecer relações com o “outro”. O outro cidade, o outro paciente, o outro instituições formais de dança, o outro arte. Apreender a complexidade do contexto que permite, cada vez de modo singular, criar danças-acontecimentos no vasto campo das práticas da dança.

Da mesma forma que a história se abre para várias verdades, a dança precisa se ver em outras composições, emolduradas no pensamento da arte que desloca a forma em múltiplas formas-corpos-gestos. A dança já se sabe na brevidade do tempo, então pode assumir esta brevidade no tempo-espço, nas palavras, na cultura, na história. Para tal precisa-se de novas posturas, novos acidentes, riscos incidentes neste lugar esquizóide. Porque a esquizo-análise conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. Materiais heterogêneos: filme, dança, história, arte e loucura, corpo e dança, história e arte, dança e

história... Não se sabe quem convida quem, se é a história acontecendo na arte, se é a arte existindo na história, se é a dança se vendo e sendo realmente arte.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 3ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.
- [2] \_\_\_\_\_ e GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- [3] GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- [4] JEUDY, Henry-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- [5] KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC-Rio, 2006.
- [6] LAQUEUR, Thomas W. *Corpos, detalhes e a narrativa humanitária*. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Tradução de Jeffeson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- [7] LAUNAY, Isabelle. *O dom do gesto*. In: GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (orgs). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.
- [8] LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- [9] LINS, Daniel. *Clarice Lispector: a escrita bailarina*. In: FONSECA, Tânia M. G. e ENGELMAN, Selda (orgs). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- [10] \_\_\_\_\_, Daniel. *A metafísica da carne: que pode o corpo*. In: LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio. *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- [11] \_\_\_\_\_, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1999.
- [12] MAIRESSE, Denise. *Desdobramentos do corpo: uma produção do social*. In: FONSECA, Tânia M. G. e ENGELMAN, Selda (orgs). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- [13] NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Epistemologias do corpo: a filosofia e a arte como atos de significação*. In: SOARES, Carmen (org). *Pesquisas sobre o corpo: ciências humanas e educação*. Campinas: Autores Associados; São Paulo: FAPESP, 2007.
- [14] NORONHA, Marcio Pizarro. *Composição: trajeto conceitual e a retomada da perspectiva da sensação-experiência no estudo das relações interartísticas*. In: Encontro Regional da ABRALIC 2007, São Paulo, USP, 23 a 25 de julho. [www.abralic.org.br](http://www.abralic.org.br)

- [15] \_\_\_\_\_, Marcio Pizarro. *Interartes e dança: uma pequena história entre o háptico e scinestesia*. In: ENGRUPEdança. *Pesquisas multidisciplinares em dança*. CD-ROM. São Paulo: UNESP, 2007b.
- [16] PERRONE, Cláudia Maria. *O olhar capturado pela intensidade: Walter Benjamin e o corpo*. In: FONSECA, Tânia M. G. e ENGELMAN, Selda (orgs). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- [17] PORTER, Roy. *História do corpo*. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- [18] SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Vertigens do corpo e da clínica*. In: FONSECA, Tânia M. G. e ENGELMAN, Selda (orgs). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- [19] \_\_\_\_\_, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- [20] SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- [21] SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

---

<sup>1</sup> **Luciana RIBEIRO. Professora Doutoranda** do Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Goiás. Mestre em Pedagogia do Movimento/Educação Física pela UNICAMP. Professora efetiva na Universidade Estadual de Goiás.  
cianaribeiro@gmail.com