



## DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRITORIALIZAÇÃO DA DANÇA EM SEU ESPAÇO PRIMEIRO: A RUA

MENDONÇA, Daniele Bentin

*Pedagoga, Mestranda em Memória Social, PPGMS – UNIRIO, Bolsista CAPES*

*Orientanda do Professor Doutor Miguel Angel de Barrenechea*

*danieleb.mendonca@yahoo.com.br*

137

### Resumo

Nessa pesquisa em fase inicial, reconhecemos o ambiente originário da dança na antiguidade como sendo os espaços abertos das cidades. Com o desenvolvimento da cultura, surgem os espaços institucionalizados dos teatros. Entendendo que o ambiente urbano pode ser caracterizado como um dos primeiros espaços capazes de proporcionar ao homem expressar seus impulsos e emoções através de gestos e movimentos, trazemos para o cerne desse trabalho os conceitos de desterritorialização e reterritorialização de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Procuramos compreender o relevante movimento que a dança adota na contemporaneidade de saída dos teatros e retomada dos espaços abertos das cidades que nunca deixaram de ser propícios às intervenções coreográficas.

**Palavras-chave:** Dança. Desterritorialização. Reterritorialização.

### Abstract

In this research in initial phase, we recognize the environment of dance originating in antiquity as the open spaces of cities. With the development of culture, the institutionalized spaces of theaters arise. Understanding that urban environment can be characterized as one of the first spaces capable of providing the man express his impulses and emotions through gestures and movements, bring to the heart of this work the concepts of deterritorialization and reterritorialization of Gilles Deleuze and Félix Guattari. We seek to understand the relevant dance movement that embraces the contemporary output of theaters and resumption of open cities that never ceased to be amenable to interventions choreographic spaces.

**Keywords:** Dance. Deterritorialization. Reterritorialization.

## INTRODUÇÃO

A cada momento, mais e mais manifestações culturais dançadas<sup>1</sup> se apoderam das ruas, praças e avenidas das cidades pelo mundo afora. Identificamos nessas determinadas manifestações uma vontade ímpar pela ocupação de um território rotulado impróprio da dança. Percebemos que as danças de rua, as danças populares, as danças contemporâneas e, até mesmo, os denominados “flash mobs” já passam a fazer parte do meio social. Sendo assim,

---

<sup>1</sup> Referimo-nos às manifestações populares que utilizam movimentos e gestos coreografados para se expressarem como: hip hop, danças folclóricas, dança contemporânea, ballets livres e etc.



buscamos compreender de que forma a arte da dança, em toda sua complexidade e diversidade, trava uma intensa luta pela retomada de um território que deveria ser seu por origem e excelência. Esta configuração atual no campo da dança nos impulsiona a buscar compreender como o deslocamento espacial próprio dessa arte se estabelece subjetivamente.

Compreendemos nesse estudo, ainda em fase inicial, que a dança a partir das manifestações ritualísticas agregavam o canto, a poesia, a dança e a interpretação cênica dos cultos e festas em celebração aos deuses olímpicos na Grécia antiga. A partir ponderações feitas pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche sobre a *arte grega* fundamentamos as análises iniciais sobre a dança e seu espaço, articulando-as como os estudos sobre a memória social, foco de nossa dissertação no PPGMS (UNIRIO). A arte grega, entendida como um fenômeno trágico assume o centro dos escritos iniciais de Nietzsche em sua obra *O nascimento da tragédia* (2007), considerando que o seu contínuo desenvolvimento está ligado diretamente às imagens dos deuses Apolo e Dioniso. Na arte grega, essa particularidade fica clara, pois através das figuras desses deuses concretizam a elevação de seus ensinamentos basilares. Levamos ainda em consideração as ponderações e conclusões do historiador Alexandre Carneiro Cerqueira Lima que analisa, a partir das pinturas nos vasos coríntios encontrados, as manifestações culturais mais populares e suas relações com o espaço da cidade, da *pólis* grega.

Seguindo esse caminho, observamos que essas determinadas manifestações deixam de se desenvolver nos espaços abertos das ruas e bosques das cidades e tomam como seu lugar primordial os teatros, anfiteatros e salões da grande aristocracia. Com a ascensão da razão e da lógica no cenário da arte ao longo de seu desenvolvimento no ocidente, a dança se percebe diante de uma batalha interna. Bailarinos e coreógrafos, buscam, aliando forças, retomar o espaço que proporciona aos movimentos corporais uma maior liberdade, um contato direto com a tragicidade que a vida imprime ao homem moderno.

Esse trabalho, desdobramento de nossa pesquisa na linha Memória e Espaço no curso de mestrado do programa de Pós-Graduação em Memória Social (Unirio), tem por objetivo central compreender os movimentos de desterritorialização e reterritorialização que demonstram se configurarem subjetivamente nas “coreografias urbanas” em nossa época. Analisamos as possíveis lutas travadas pelas diversas expressões corporais na tentativa de reconquista de um espaço que, nos tempos primórdios do homem, já lhe pertencia. O suporte teórico relevante para esse momento inicial da pesquisa estão sustentadas nas teorias de Gilles Deleuze e Félix Guattari de desterritorialização e reterritorialização presentes nas obras *O que é filosofia?*



(1992) e *Mil platôs* (1995 – 1997), como ambos os movimentos se configuram no campo da dança em nossa cultura contemporânea.

### **GRÉCIA ANTIGA: a tragédia e suas relações com os espaços na e da *pólis*.**

O lugar onde a tragédia se desenvolve e se expressa em sua totalidade são as florestas, os bosques no período de explosão de todas as forças da natureza: a primavera. Nesse espaço-tempo, os reinos animal e vegetal eclodem e fertilizam. Ao final do inverno, início da primavera, a morte de um ciclo e o nascimento de outro, a fertilidade, a boa colheita e o amadurecimento da vida são celebrados com cantos e danças dos homens ritualísticos. Através do mito é possível compreender melhor o lugar no qual a tragédia se desenvolve. O declínio de uma estação e a germinação de outra, a dicotomia exposta nesses rituais, se baseiam na religião olímpica. No texto de Barrenechea (2000), *Espaço trágico: lugar das intensidades e das diferenças*, observamos de forma esclarecedora o que é este mito olímpico presente no cerne do ritual trágico:

Relembremos, sinteticamente, a história de Dioniso. Zeus, o deus pai do Olimpo, seduziu uma mortal, Semele, que a partir desta união começou a gestação do Dioniso. Porém, Hera, mulher de Zeus, cheia de ciúmes, tentou destruir a rival e lhe estendeu uma armadilha. Ela surge a Semele que, para provar que seu amante era o próprio Zeus, lhe exige que apareça sem estar transvestido de humano, na sua forma original, como uma divindade olímpica, com seus raios. Semele, cheia de dúvidas, aceita a sugestão e exige de seu amante que prove que é o próprio Zeus. O rei dos deuses se vê obrigado a aceitar o desafio – antes de possuir sua amante tinha prometido realizar todas as suas vontades –, que leva à morte Semele, pois seus raios são letais. Mas, o deus tenta salvar Dioniso que está nas entranhas da mortal. Ele o coloca na sua coxa para continuar a sua gestação. Neste detalhe vemos o aspecto sensual que caracteriza Dioniso, pois a coxa é uma parte do corpo de alta significação erótica. Muito diferente é, por exemplo, Palas Atena, deusa da sabedoria, que surge da cabeça de Zeus. Todavia, Hera, ainda com ciúmes, e insatisfeita pela sobrevivência do filho ilegítimo, tenta destruí-lo. Manda os titãs perseguirem-no até a morte. Dioniso, deus das potências naturais, das transmutações, da permanente mutação da natureza, consegue se transformar em diversos animais para fugir de seus inimigos. Torna-se cavalo, touro, bode etc. Uma das últimas mudanças foi na forma de um bode, daí o fato da celebração dionisíaca ser realizada por personagens vestidos com pele de bode; assim, o deus era invocado numa das suas transformações mais sugestivas, encarnando um dos animais mais prolíficos, entendido como símbolo de fertilidade. Finalmente, Dioniso sucumbe à perseguição e é esquartejado e espalhado por toda a natureza. Porém, o culto disse que o deus retornará, se reunificará, em toda primavera. Daí, a celebração primaveril de Dioniso. (BARRENECHEA, 2000 p. 24-25.)



Junto a este ressurgimento do deus esquartejado, o anseio pelo retorno de todas as formas efêmeras da natureza se manifesta nos rituais de celebração à tragédia grega; depois de um período onde a natureza se mostra em calma e fria estação, todos seus impulsos mais naturais ressurgem em potência e vigor na estação propícia à fertilidade. Nesse ritual em que são exaltados a fertilidade, a sensualidade, a procriação e o sexo, morte/destruição e renascimento/ascensão coexistem.

Com a evolução da civilização helênica, o espaço de celebração da tragédia é institucionalizado. Deixa as florestas e bosques e se instala no teatro. Os improvisos, os rituais orgiásticos e as libações dão lugar a gestos marcados, falas decoradas e a canções ensaiadas, tornando-se espetáculo. Mesmo assim, o sentido principal desses festejos não se perde. O culto ao deus Dioniso continua arrebatando multidões. O sentido popular das festas sempre está presente, fazendo com que os espectadores participem alegremente e entusiasmados da encenação da história trágica. Nesse espaço, no drama trágico<sup>2</sup> apresentado, o herói é a apolinização de tendências dionisíacas.

A relação entre as manifestações ritualísticas e os espaços abertos – marcos espaciais e culturais comuns da *pólis* – territoriais das cidades na Grécia arcaica demonstram ser fortes e intensos. Além do sentido divinatório que possuem, muitos desses cultos que reúnem canto, dança e interpretações cênicas, possuem a intenção de demarcação territorial. Existe portanto uma relação que vai além da prática do culto a alguma figura divina: o ritual se liga ao espaço da *pólis* por representar para a mesma, cultural, política e socialmente, uma espécie de manutenção do pertencimento territorial.

Alexandre Carneiro Cerqueira Lima<sup>3</sup>, em sua obra intitulada *Ritos e festas em Corinto arcaica* (2010) analisa toda a atmosfera festiva dos rituais helênicos. As festas se configuram repletas de ações e significados de um grupo, que expressam suas tradições, seus costumes, promovendo a interação social, através do alto nível de participação e de inter-relações sociais. Essas relações tinham uma total ligação com a terra, com o território, demonstrando não haver local mais propício para seu desenvolvimento do que se não a cidade propriamente dita.

<sup>2</sup> Para Nietzsche, a tragédia é a magna síntese das diversidades culturais gregas. É na conjunção apolíneo-dionisíaca que ele encontra o germe do drama trágico.

<sup>3</sup> Professor do curso de Pós-Graduação em História da UFF, desenvolve importantes investigações acerca desses rituais gregos arcaicos, das práticas da hospitalidade e da procissão catártica, a partir do estudo das imagens pintadas nos vasos coríntios antigos.



Isso quer dizer que os grupos de *komástai* saíam cantando e dançando pelo território, pelos marcos espaciais comuns da *pólis* – santuários e templos dispersos na região conrínua. O percurso renovava, simbolicamente, a pertença ao território cívico e a identidade entre os cidadãos. (LIMA, 2010, p.30)

Com a institucionalização dos espaços onde as manifestações se desenvolvem a relação com a cidade se distancia. Um determinado grau de formalidade e causalidade se impõe aos cantos, danças e interpretações cênicas. A preocupação com a manutenção do domínio territorial e a intensificação das relações sociais deixam de ser os relevantes objetivos desses rituais. A relação com o espaço se modifica. Quando essa arte trágica “morre” – quando os ritos e festas deixam as ruas e tomam os palcos – surge um tipo de espetáculo enxadrístico, a nova comédia, com um constante triunfo da esperteza e da malícia. Seu grande poeta e artista, Eurípides, seu grande idealizador e filósofo, Sócrates. Aquele Eurípides que “levou o espectador ao palco, a fim de com isso habilitá-lo de verdade e pela primeira vez a fazer juízo sobre o drama.” (Cf. NIETZSCHE, 2007, seção 11).

Denominado como um dos “desencaminhadores do povo de então” (Cf. NIETZSCHE, 2007, seção 13), Sócrates traz para o campo da arte a consciência como “mãe” dos atos criativos e inéditos. Ao contrário da arte trágica onde a sabedoria instintiva do artista é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de forma crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador. Sendo assim, as relações com o corpo, os movimentos, os sentidos, os instintos e as emoções mais íntimas do homem se enfraquecem. O desenvolvimento da arte, e especificamente o da dança, deixa de possuir ligação com a terra, com o espaço libertador, e passa a estabelecer laços como causa e efeito.

A arte passa então a se preocupar apenas com o conhecimento da verdade em si. Conhece-se então um novo tipo de homem, o *homem teórico*. “Também o homem teórico tem um deleite infinito com o existente, qual o artista, e, como ele, é protegido, por esse contentamento, da ética prática do pessimismo [...]” (NIETZSCHE, 2007, p. 90). Porém o homem teórico se serve dessa busca da verdade. Já o artista, com o desvelamento de tal verdade, sente-se preso, com o olhar extático.

Desse modo, percebemos no cenário da dança essa invasão de homens teóricos, da busca pela verdade, pela perfeição em si, em um espaço delimitado e designado apenas para o entretenimento, sem a busca da relação visceral com o território, com o social e com o próprio



homem que faz arte. Com os homens teóricos as manifestações dançadas se tornam para o homem do povo algo parecido com uma “ilusão”, pois não conseguem perceber com os passos marcados e os gestos ensaiados uma conexão com a própria vida.

Agora, junto a esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda *representação ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor de casualidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*. (NIETZSCHE, 2007, p.91).

A arte se percebe hoje aprisionada pelos limites impostos há tempos ao seu desenvolvimento. Percebemos hoje uma intensa vontade da dança retomar o seu espaço primeiro: a rua – e junto a isso recuperar sua relação visceral com o homem, com o meio social e com a intensidade da própria vida. As manifestações das ruas seguem hoje a busca pelo seu espaço roubado.

Em busca de uma base teórica capaz de esclarecer melhor como se configura então essa inevitável retomada dos espaços abertos pela dança, buscamos na teoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) o que ambos os pensadores defendem sobre os conceitos de desterritorialização e reterritorialização dos grupos sociais em espaços determinados. Para isso, compreendemos as manifestações urbanas como dança de rua, dança do ventre, danças populares, dança moderna, dança contemporânea, dança de salão, os famosos “flash mobs” e, porque não afirmar também, o balé clássico. Todas essas modalidades não medem esforços hoje em dia na tentativa de reconquista de seus espaços, bem como a retomada da importância devida que se precisa desprender a essas artes que educam ao mesmo tempo que divertem.

### **A DANÇA DE HOJE: territorializada, desterritorializada ou reterritorializada?**

Na Antiguidade grega os ritos e festas arcaicas realizadas em louvor aos deuses olímpicos possuem um misto de canto, poesia e dança desenvolvido pelos coreutas imersos em uma atmosfera mítica. Existem os rituais oficiais e populares, as festas que acontecem na *pólis*<sup>4</sup> e na *chôra*<sup>5</sup>. Independente do espaço ou da configuração político-social que os rituais possuem, a participação do povo helênico é notória e significativa, pois segundo Alexandre Carneiro

<sup>4</sup> *Pólis* – expressão grega que significa cidade.

<sup>5</sup> *Chôra* – expressão grega que significa espaço rural.



Lima “todos esses ritos, oficiais ou populares, criam laços de solidariedade e amizade entre diversos grupos sociais, que compõem a *pólis* dos coríntios” (LIMA, 2010, p.25). Sendo assim, podemos perceber que as manifestações culturais no mundo antigo não cumprem uma finalidade, uma utilidade para a lógica do mercado ou uma razão científica. As festas e ritos arcaicos possuem um liame político, social, cultural e cognitivo. Acontecem nos bosques, florestas, parques, praças e ruas.

Com o passar do tempo, o espaço das celebrações, expressões culturais e interpretações dos dramas, são institucionalizados. Deixa as florestas e bosques e se instala no teatro. Os improvisos, os rituais orgiásticos e as libações dão lugar a gestos marcados, falas decoradas e a canções ensaiadas, tornando-se espetáculo. Mesmo assim, o sentido principal desses festejos não se perde. O sentido popular das festas sempre está presente, fazendo com que os espectadores participem alegremente e entusiasmados da encenação de uma história mítica (Cf. NIETZSCHE, 2007).

Desse modo, compreendemos que, desde a antiguidade dos povos na cultura ocidental, as manifestações artísticas – e em nosso caso, a dança – pertencem ao espaço aberto, livre das normatizações, institucionalizações e limites que um espaço fechado impõe. Então, a dança atualmente necessita “invadir” um espaço urbano que possivelmente já lhe pertence? As diferentes expressões coreográficas necessitam do lugar específico e “isolado” do palco para se desenvolverem mesmo fazendo parte do cotidiano da cidade, da sociedade? Quais são as possibilidades do campo da dança hoje? Partindo dessas questões, pretendemos encontrar caminhos que oportunizem a discussão, a análise e a compreensão do espaço de desenvolvimento da dança em sua plenitude e intensidade. Nesse sentido, Deleuze e Guattari (1992) desenvolvem dois conceitos que podem nos auxiliar a encontrar possibilidades de respostas para as questões acima. Precisamos interpretar ambos os conceitos como processos sincrônicos, basilares para compreensão das práticas atuais no campo da dança. Pois, não é exagerado afirmar que a organização e dinâmica dos espaços urbanos se faz concomitante com uma memória, com um saber inerente ao meio social.

Entendemos por território, a partir de Deleuze e Guattari, a relação que estabelecemos entre o corpo próprio do homem, os corpos que se apresentam como *alteridade* (como um outro, como um diferente) do homem e os enunciados formulados coletivamente que dizem respeito a um conjunto de signos compartilhados pelo meio social (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1972). Ou seja, a noção de território se liga diretamente ao fato do mesmo ser



legitimado pelo sujeito e pelo meio social no qual se insere, encontrado-se inseparável de uma memória que é gerada a partir da relação do homem com o meio onde se insere. Assim, entendemos que o território próprio da dança se constitui a partir de processos subjetivos de reconhecimento de seu próprio espaço por ela e pelos outros, bem como pelas memórias nesse espaço criadas e revividas, tornando-se assim um espaço vivido. Outros dois relevantes componentes também participam da formulação da noção de território: os vetores de desterritorialização e reterritorialização (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1992). Desse modo, um território pode se desterritorializar, abrir-se, sair do seu curso, destruir-se e não necessariamente voltar ao seu ponto inicial, ao seu lugar de origem; ele se reterritorializa em uma nova territorialidade, que pode ser desterritorializada por outra, mas serve de territorialidade para aquela mesma.

(...) construímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização. (...) precisamos às vezes inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. (DELEUZE, 1972).

O homem está imerso nessa constante dinâmica de desterritorialização, pois seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente seguindo a lógica da divisão social do trabalho, com o poderio capitalista, com o jogo de interesses gerados, por questões ideológicas, religiosas e políticas. Podemos associar o conceito de desterritorialização com o de “operação de linha de fuga”, o abandono de um território. No momento em que o homem abandona um território, é capaz de construir um novo, daí o movimento de reterritorialização que caminha lado a lado com o processo de desterritorialização. Por serem processos indissociáveis estão diretamente relacionados com as questões de memória que imprimem nos corpos a relação com seus espaços ocupados ou abandonados.

Todas essas funções formalizadas que ditam a lógica nos espaços percorridos encontram-se diretamente ligadas a uma memória. Criada a partir da repetição periódica dessas funções e pelos seus ordenamentos, essa memória não é apenas uma lembrança, ou um conjunto delas. É uma memória, onde a rememoração do passado é toda ela coexistente com o presente. É uma memória coletiva, uma memória social. Essa memória é fruto dos inúmeros processos de desterritorialização e reterritorialização que se expressa nos espaços urbanos. Vai além da





questão física espacial, é uma memória que surge no subjetivo do meio social que se relaciona com esse espaço criado, abandonado e revisitado.

Encontramos ainda nas análises de Deleuze e Guattari o que denominam de *desterritorialização relativa* e *desterritorialização absoluta* (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1992). Entendemos por desterritorialização relativa o movimento de abandono de territórios criados nas cidades e sua concomitante reterritorialização. Nesse sentido, da desterritorialização relativa, o espaço da dança, na atualidade, se encontra em desterritorialização e reterritorialização constante. O teatro não se configura mais como seu território exclusivo. Existe uma memória correspondente à sua relevância para as manifestações artísticas que legitima o teatro como mais um espaço propício à dinâmica artística. Na rua, a dança, uma vez desterritorializada, encontra uma possibilidade de reterritorialização, ou seja, expressa um novo conhecimento desse espaço, uma nova dinâmica de atuação e interferência nele, criando uma nova memória a partir dele. Esse território urbano reterritorializado, desterritorializa o espaço cênico institucionalizado do palco. Mas a dança, que para ele retorna, promove sua reterritorialização. A dança, por sua vez, desterritorializada, se reterritorializa através do sentido, da emoção, do gestual e do movimento que provoca na sociedade desterritorializada pela imutabilidade e normatização dos corpos desacostumados a conviver com sua intensidade. Existe um constante processo de visitação e recriação de memórias e conhecimentos novos em meio a essas ações.

A rua é desterritorializada e reterritorializada pela dança, e vice versa, em um movimento constante e recíproco. Suas possibilidades são incalculáveis. O palco necessita da dança; a rua “respira” sons, gestos e movimentos. O meio social e urbano demonstra possuir uma carência por expressões inéditas que transbordem vida e intensidade. Assim, ousamos dizer também que a dança desterritorializa a moral e os valores conservadores vigentes. Com isso os movimentos, as sensações e o ritmo coreografado reterritorializa a vida e recria histórias, conhecimentos e a memória do grupo reterritorializado.

O próximo passo da pesquisa é buscar entender, a partir de Deleuze e Guattari, o conceito de *desterritorialização absoluta* e sua respectiva reterritorialização para o campo da Memória Social. Esse processo vai além da demarcação territorial. Ele aprofunda os laços e as relações entre o homem que dança e seu espaço ocupado e/ou abandonado. Reforça ou reformula as memórias lembradas e/ou esquecidas pelo grupo imerso nele.



Essa desterritorialização absoluta refere-se ao pensamento, à criação. Para ambos os pensadores pensar é desterritorializar, isto é, o pensamento se faz no processo de desterritorialização. Compreendemos que o pensamento só é possível de existir na criação. Para que o ato de criar surja é necessário algo novo e inédito. Assim sente-se a necessidade de romper com o território existente para a criação de um novo. Dessa forma surgem novos encontros, novas relações, novos laços, novas funções, novos arranjos. Essa reterritorialização é, portanto, a obra nova criada.

Assim, Deleuze e Guattari vão afirmar que “pensar não é nem fio estendido entre o sujeito e o objeto, nem uma revolução de um em torno do outro. Pensar se faz antes na relação entre o território e a terra” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.113). Segundo eles de maneira nenhuma o processo de desterritorialização absoluta se sobrepõe ao de desterritorialização relativa. Ao contrário, um só é possível se aliado ao outro.

A questão do pensamento aliado ao abandono de um território e a criação de um novo movimenta essa dinâmica atual da dança de busca por seu espaço antigo, porém novo da rua. Toda essa vontade de voltar aos meios sociais onde a dinâmica da vida se desenvolve surge a partir do momento no qual o bailarino e a própria dança se percebe estagnada, parada, massacrada pelo excesso de memória, desvalorizada por não apresentar atos inéditos. A atitude de pensar fez com que criássemos um sentimento de insatisfação com o território, físico e subjetivo, que ocupamos. O que se sabe, o que se lembra, o que se ensina e se propaga sobre a dança não transmite o seu real impulso de vida e intensidade.

Assim se promove hoje em dia o movimento de reterritorialização da dança em seu espaço primeiro: a rua. A cidade costumava ser seu palco e seu bastidor. Esquecemo-nos do que é realmente necessário para uma manifestação artística dançada. Tablado, luzes, aparelhagem de som, roteiro fechado, tempo determinado, passos marcados e nada mais. A relação com o espaço onde se dança, os laços com o social que nos movimentos se envolve, elementos a muito esquecidos. Mas que agora, com a criação de um novo território, novamente a rua, a cidade, suas praças e marcos históricos, nos lembramos. É esse o movimento de desterritorialização e reterritorialização que buscamos hoje com a arte da dança. O que se foi perdido e esquecido, recriado a partir de novas memórias, novos atos, novos espaços. O social envolvido visceralmente com a arte que valoriza, canta e dança seus saberes mais basilares, pois é a partir deles que a coreografia consegue nascer.



## **CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS: no campo da DANÇA hoje.**

A distribuição dos trajetos, a fixação dos habitats, a organização das atividades, o controle dos fluxos – seja através da administração dos movimentos, ou através da organização e distribuição do trabalho – são, a um só tempo, empreendimentos de constituição de espaço e memória. Portanto, é possível dizer que a organização subjetiva, que liga o homem ao tecido social tem como fundamento uma memória, e como solo um espaço, que irão condicionar e regularidade de uma série de operações. (MACIEL, 2000, p.11).

147

Desde os tempos arcaicos na Grécia antiga, as manifestações ritualísticas se passam nos espaços abertos das cidades. Bosques, praças, ruas e marcos histórico são palcos de encenações viscerais, movimentos guiados pela emoção e perfeição de corpos imersos na cultura da massa popular. O meio social envolvido nessa atmosfera ritualística é parte relevante do processo. Exaltando os saberes populares e revivendo – recriando – suas figuras míticas o conjunto social se percebe unificado, forte, vivo e intenso.

Com a institucionalização dos espaços propícios às manifestações artísticas, elas perdem sua espontaneidade e passam a obter um caráter mais funcional: o entretenimento; deixando para trás seu objetivo mais relevante: o crescimento cultural de um povo. Nos palcos fechados e burocratizados, a dança não somente perde seu espaço original – a rua – mas perde seu papel mais absoluto. Deixa-se de lado a filosofia nos movimentos inéditos, esquece-se das emoções expressas com cada gesto gerado e perde-se a embriaguez originada a cada reação do público envolvido.

A necessidade expressa pela dança de retorno ao seu espaço originário surge aliada à vontade da dança de ser, novamente, berço para a expressão dos gestos e das emoções latentes no íntimo do homem moderno. Essa luta pela reconquista dos espaços e meios sociais é travada já nos palcos institucionalizados e nos grupos delimitados das diferentes modalidades que fazem parte desse campo artístico. Hoje, novas expressões surgem com o intuito de socializar melhor a dança. As danças urbanas, as danças populares, as danças contemporâneas, os “flash mobs” entre outras buscam seu lugar de direito no meio social e no próprio campo burocratizado da dança. Com o intuito de reviver o páthos trágico – o impulso de celebrar a vida e afirmar a existência – essas manifestações envolvem mais e mais indivíduos carentes de uma vontade de viver a vida. Nesse movimento, até mesmo as danças mais tradicionais como o ballet clássico, se percebem necessitadas de redescobrirem seu espaço primordial: a cidade como um todo.



Assim sendo, os conceitos de desterritorialização e reterritorialização defendidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari nos auxiliam a pensar sobre esta luta travada no campo da dança nos dias atuais. A desterritorialização relativa e absoluta, bem como os respectivos processos de reterritorialização reconfiguram o cenário físico e subjetivo dessa arte. Há hoje a criação de novos espaços para a dança. Nunca foi tão necessário o pensar sobre ela. Coreógrafos, professores, bailarinos e apreciadores buscam hoje, nas bases de suas respectivas modalidades, os saberes mais relevantes que fazem de suas danças manifestações únicas das emoções e impulsos humanos.

Não nos basta um palco, uma exclusiva plateia, um espaço delimitado de um teatro. O processo constante e concomitante de desterritorialização e reterritorialização da dança vai além da arte de dançar. Ambas as vertentes se encontram em nós mesmos, bailarinos, cidadãos, seres humanos. Estamos influenciados pela desterritorialização e reterritorialização de nossos corpos por gestos, movimentos e sensações, repetidos e inéditos. Expressamos tudo através da dança fazendo da rua, do palco e dos nossos corpos, espaços de relações políticas, sociais e culturais. A rua é o espaço por excelência da dança, mas não o antigo, e sim o novo espaço da rua antes desterritorializado e agora reterritorializado pela intensidade da vida.

## REFERÊNCIAS.

BARRENECHEA, Miguel Angel. “Espaço trágico: lugar das intensidades e das diferenças”, in: COSTA, Icléia T. M. e GONDAR, Jô (Org.). *Memória e Espaço*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, pp. 22-34.

\_\_\_\_\_. “Nietzsche e a genealogia da memória social”, in: GONDAR, J. et. al. (Org.) *O que é memória social*. RJ: Contra-Capa, 2005, pp. 55-71.

\_\_\_\_\_. “Nietzsche: memória trágica e futuro revolucionário”, in: FEITOSA, Charles. (Orgs.). *A fidelidade à terra: arte, natureza e política. Assim falou Nietzsche IV*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. “O Esquecimento da Memória”, in: GONDAR, Jô e BARRENECHEA, Miguel Angel de (Org.). *Memória e Espaço: Trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, pp. 11-23.

BURNETT, Henry. *Para ler O nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Loyola, 2012.

CAVALCANTI, Anna H. “Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche”, in: BARRENECHEA, Miguel Angel de. et al. (Org.). *Nietzsche e os gregos*. RJ: DP&A, 2006, pp. 49-64.



DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade. Edição brasileira: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. s/d. [ed. original: 1972] *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

\_\_\_\_\_. 1992. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34.

\_\_\_\_\_. 1995a. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34.

\_\_\_\_\_. 1995b. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34.

\_\_\_\_\_. 1996. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34.

\_\_\_\_\_. 1997. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34.

GONDAR, J. (Org.) *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. *Ritos e festas em Corinto Arcaica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

MACHADO, R. *O Nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Introdução e organização de Roberto Machado; tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

MACIEL, Auterives. “Nomadização dos espaços urbanos”. In: GONDAR, Jô; MAGALHÃES, Icléia Thiesen. *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca de mundo, e outros textos da juventude*. Tradução: Marcus Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza; Revisão da tradução: Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre educação*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. Tradução: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos Póstumos, Agosto-setembro (1885 - 1887) Volume VI*. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Segunda Consideração Intempestiva*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

\_\_\_\_\_. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Introdução, tradução e notas: Anna Hartmann Cavalcante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.