

VIOLÊNCIA URBANA: O CORPO-ESPAÇO CONTEMPORÂNEO NOS VÍDEOS DO GRUPO CORPO

Samene Batista P. Santana (PPGMLS/CAPES)
samenebatista@gmail.com

Nilton Milanez (Labedisco/UESB/CNPq)
nilton.milanez@gmail.com

RESUMO: Nesse trabalho, problematizamos o corpo que dança e sua inscrição como discurso contemporâneo sobre a violência urbana, a partir dos estudos discursivos da Análise do Discurso, especialmente os de Michel Foucault, bem como, tratamos sobre a noção de corpo-espaço, cunhado por Nilton Milanez e Marisa Khalil. A violência, por sua vez, é observada sob dois vieses: em primeiro lugar, quanto à discursivização sobre a violência urbana na dança, em que se coreografa e automatiza a materialização dos corpos se modificando pelo excesso de luzes, ruídos, aceleração e obstáculos, requeridos pelo próprio espaço. Em segundo lugar, olhamos para a violência no próprio corpo que dança, que, ao materializar/espetacularizar a violência no meio urbano, violenta-se a si, sua postura corporal, seus limites de alongamento e de força. Observamos, portanto, que a violência discursivizada pelo corpo que dança é inscrita duplamente: no espaço da violência urbana e no que o corpo que dança diz sobre si e sobre a violência urbana. Utilizamos como suporte para análise alguns extratos de vídeos dos espetáculos do *Grupo Corpo*, companhia de dança contemporânea fundada em 1975, na cidade de Belo Horizonte. A partir das posições teórico-analíticas sobre os vídeos, verificamos que o corpo que dança se inscreve na construção do discurso sobre a violência urbana e ao mesmo tempo, violenta-se a si, maximizando assim a modificação que ocorre nos corpos quando inseridos no espaço urbano.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo-Espaço. Violência. Contemporâneo. Urbano. Discurso.

Uma introdução: o olhar contemporâneo sobre o corpo-espaço urbano

Acreditamos que seja imperioso começar essa discussão olhando para o corpo e, ao mesmo tempo, para um espaço comum e constante de reunião de corpos na contemporaneidade: o espaço urbano. O corpo sobre o qual debruçamos esse estudo é objeto e alvo do nosso eixo de pesquisa: a violência. Tal como, se olharmos este corpo violentado no espaço urbano, observaremos o corpo-espaço discursivizado entre essas instâncias interdependentes, como afirmam Milanez e Gama-Khalil (2014).

Em primeiro lugar, o corpo que teme, que se dobra bruscamente, que se desvia do outro, que se acelera e se esbarra, que alcança a luminosidade, que convive com o barulho e que faz o barulho - ao mesmo tempo em que compõe um espaço - é, antes de tudo, um corpo discursivo. Milanez aponta que “precisamos focalizar a existência

material desse objeto que denominamos corpo, em consonância com suas formas e carnes por meio da representação sob a qual o identificamos” (MILANEZ, 2009, p. 215). O corpo só se faz e se refaz discursivamente no interior da história, posto em determinado lugar e ordem, obedecendo a determinados limites que o fazem aparecer naquele lugar e não em outro, como apreende Foucault (2008), na *A Arqueologia do saber*. E mais:

[...] certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala . É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 2008, p. 56)

Assim, o corpo não é simplesmente um elemento significante que remete a conteúdos ou a representações, não é a palavra-coisa, mas é um espaço de inscrição e de visibilidade dos discursos e dos saberes.

Em segundo lugar, o corpo não assume as ações descritas acima de forma aleatória, mas, como discurso, produz saberes, destacando sua existência material. Desta forma, questionamos: que mecanismos constroem o corpo-discurso no espaço urbano? Qual o tipo de saber sobre a violência entrelaça a materialidade do corpo-espaço urbano?

Tais questionamentos nos levam a reverberar o pensamento sobre a noção de corpo-espaço. O corpo-espaço para Milanez e Gama-Khalil (2014) é constitutivo do próprio discurso, a partir do entrelaçamento das duas estruturas - corpo e espaço - mantidos numa relação de interdependência. Para os autores, o corpo como força criadora se movimenta em vários espaços de ordem religiosa, sagrada, profana, e até mesmo um espaço do outro mundo:

O corpo-espaço é constituído por seu teor heterotópico: a materialidade corporal se desdobra em corpos duplos, vários corpos, corpos inesperados, dilatados segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior. É nessa viga mestra que a configuração de um plano literário e visual em movimento desliza (MILANEZ, GAMA-KHALIL, 2014, p. 7).

Assim, tomando como referência teórica esse corpo-espaço em sua multiplicidade, pensamos esse trabalho a partir da relação entre o corpo que dança e o espaço urbano, produzindo juntos e em um “campo de memória”, que tanto pode ser

“estreito” quanto “largo” (FOUCAULT, 2008, p. 64), certo tipo de saber sobre a violência.

À procura de um olhar contemporâneo sobre o corpo, os espaços e a discursivização da violência, tomamos como *corpus* três extratos compostos de recortes de três espetáculos do *Grupo Corpo* de dança contemporânea. O *Grupo Corpo* é sediado em Belo Horizonte e compõe sua obra com dezesseis espetáculos datados desde 1975 e apresentados no mundo inteiro. Observamos, primeiramente que dentre os dezesseis espetáculos, quatro discursivizam a regionalidade brasileira, o folclore e os movimentos culturais; cinco fazem homenagem a artistas e escritores do mundo inteiro e, por fim; sete desses espetáculos, discursivizam a vida cotidiana, urbana, e os problemas do homem no mundo urbano, especialmente, a violência.

Dentre esses sete espetáculos, existem três, em especial, que materializam o corpo-espaço urbano: O espetáculo *O corpo*, dos anos 2000; *Breu*, de 2007; e *Triz*, de 2013. Tais espetáculos, enquanto materialidade audiovisual, nos leva a uma análise imagética em âmbito discursivo. Entendemos ser preciso compreender, sob a luz da teoria do discurso foucaultiano, que os vídeos propostos deflagram um discurso sobre o corpo que dança, o espaço urbano e a violência, basicamente composto de dois tipos de materialidades audiovisuais: a imagem e o som. Nesse sentido, focalizaremos a imagem em seus mecanismos e estratégias de apresentação. Isso quer dizer que estaremos atentos aos modos como o objeto do discurso é apresentado a nós espectadores, e como ele provoca as remissões das imagens assistidas com a transformação dos corpos no cotidiano urbano, fazendo verdadeiro “nó em uma rede” (FOUCAULT, 2008, p.26).

Esses corpos-espaços, portanto, entrelaçam o corpo que dança ao espaço urbano, virtualizado nos palcos como outro mundo, mas bem semelhante ao vivido por nós, cotidianamente. Os corpos, ao dançar, se dilatam e discursivizam o sujeito no espaço urbano, materializando a violência sobre si e sobre o outro.

A violência urbana materializada nos corpos e a vida urbana que violenta os corpos

Mas de que violência estamos falando?

A preocupação com a violência adquiriu e se mantém contemporânea nas discussões de sociólogos, filósofos, antropólogos, psicanalistas, políticos e juristas. Mas

a violência não aparece sozinha nessas repercussões, ela se conjuga sempre à questão do poder.

Sobre essa união dos saberes produzidos nessas categorias, evidenciamos duas posições peculiares e próximas sobre a violência e o poder: os estudos de Foucault (2001, 2011) e Agamben (2012). Sobre o poder, ambos o consideram de forma positiva, uma força não localizada em nenhum ponto específico da estrutura social, funcionando como uma rede de dispositivos ou mecanismos aos quais nada e ninguém escapa, aos quais não existe exterior. Foucault (2011), especialmente, se debruça mais sobre a questão do poder e mostra que as suas relações não se passam, fundamentalmente, nem ao nível do direito nem da violência; não são basicamente contratuais, nem unicamente repressivas. Agamben (2012) também considera falso definir o poder como algo que diz não, que impõe limites e que castiga. Foucault (2011) acrescenta a toda essa ideia que identifica poder com o estado e o considera essencialmente como aparelho repressivo no sentido em que seu modo básico de intervenção sobre os cidadãos se daria em forma de violência, coerção, opressão, uma concepção positiva que pretende dissociar os termos dominação e repressão. A violência, para Foucault, portanto, não é ponto de partida do poder, tanto que, ele nega que exista o adjetivo “violento” no conceito do poder.

Foucault (1995) quase não fala sobre violência em sua obra¹, mas em *O sujeito e o poder*, o autor explica que a violência é ação mecânica e não uma relação de poder, já que há apenas um polo ativo e o outro resta passivo. No poder, todos os polos da relação são ativos. Logo, não seria admissível compreender a violência como relação, assim como, não se consubstancia o poder como substantivo.

Já Agamben (2012) reflete com mais ênfase sobre a violência, em *Sobre os limites da Violência*, texto da década de 70. O autor faz uma arqueologia da violência situando-a sempre em relação à história descontínua e aproxima a violência do conceito de poder dado por Foucault, a partir do que ele chama de advento do *estado de exceção* (AGAMBEN, 2004). No Estado de exceção, a relação entre poder e violência é normalizada pela cisão entre o direito e a vida. Nestas instâncias, a política perde o

¹ No lugar de interrogações políticas imediatas sobre, por exemplo, a violência do nosso presente, Foucault segue o caminho mais longo e especulativo, aquele da interrogação histórica pelo fundamento da racionalidade. “Esse é o fio que conduz o trabalho filosófico de Foucault e guia o desmascaramento da racionalidade da violência escamoteada, aceita sem a barreira do intolerável. Esse mesmo fio é o que liga o trabalho do filósofo francês à atualidade da nossa existência, ao mesmo tempo em que a uma tradição filosófica, que já é centenária” (SUGIZAKI, 2008).

sentido e torna-se uma espécie de violência que põe o direito. Assim, a violência, para Agamben é a “parteira da história” que “não tem outra tarefa senão aquela de apressar e de ajudar a verificação – também inevitável – das leis necessárias da História, e como justa se define, então, a violência que responde a esse fim; e como injusta, aquela que lhe oferece resistência” (AGAMBEN, 2012, p. 2).

Assim, existe a violência que nos aparenta justa e injusta. O autor explica, então, que o problema que nos interessa não é, portanto, aquele de uma justificação da violência (entendida como meio em relação a um fim justo), mas aquele da procura de uma violência que não precise de nenhuma justificação, ou seja, enquanto tenha em si mesma o critério do próprio direito de existir:

Assim como a violência sacra, também a violência revolucionária é antes de tudo paixão, no sentido etimológico da palavra, autonegação e sacrifício de si. Desse ponto de vista superior, tanto a violência repressiva – que conserva o direito – quanto a violência do delinquente – que se limita a negá-lo –, assim como toda violência que se exaure na posição de um novo direito e de um novo poder, são equivalentes, porque a negação do outro realizada por elas permanece simplesmente como tal e jamais pode tornar-se negação de si (AGAMBEN, 2012, p. 6).

É assim que Agamben considera que a violência se aproxima do conceito de poder na sociedade contemporânea.

A partir dessa retomada teoria, não nos interessa esgotar as discussões sobre a violência, mas re-questionar as perguntas feitas pelos filósofos. O que nos interessa, agora, é olhar para o espaço urbano e sua atuação “violenta” sobre os corpos. Estariam esses corpos numa posição passiva com o espaço, ou o corpo-espaço se imbricaria num jogo de poder?

Salta-nos aos olhos o fato de que a problematização em torno dos corpos no espaço urbano tenha sido discursivizado pela maior Cia de dança contemporânea do mundo. E mais, a forma como os elementos coreográficos, a movimentação, a luz e o som materializam outros espaços, que não o palco, bem como, outros corpos, que não os bailarinos.

Corpo-espaço: luz, som e movimento

Os extratos dos espetáculos do *Grupo Corpo* que trouxemos correspondem a trechos selecionados a fim de pensarmos sobre as transformações do corpo no espaço urbano, materializando o que chamamos ora de violência, ora de relação de poder.

Em primeiro lugar, acreditamos que o olhar para os extratos não pode tomar a edição de um vídeo somente como uma técnica: certamente, mais como estratégias, a ela lhe cabe um dos mais importantes mecanismos de produção de controle do discurso, a seleção e hierarquização dos planos das cenas dos espetáculos, da posição da luz, do ângulo mais favorável a este ou aquele movimento. Dessa feita, alguns posicionamentos do corpo e enquadramentos do cenário são escolhidos e outros descartados. Esse critério de seleção conta com um procedimento de exclusão bastante significativo para a produção discursiva. Segundo, a organização das imagens das cenas que compõem o os espetáculos, em uma sequência de significações, se dá por meio de uma organização baseada em um tipo de enumeração específico. As cenas se ligam sob a égide de parâmetros que nos fazem perguntar “que relações existem entre elas e [...] porque essa enumeração e não outra?” (FOUCAULT, 2008, p. 49).

Caberia, assim, uma preocupação com o encadeamento imagético no fio de uma sequência narrativa visual e sonora, apontado um lugar para o qual devemos nos debruçar, destacando o que tornou possível determinado encadeamento e quais os conjuntos de relações que ela faz aparecer. Terceiro, a organização de um vídeo, portanto, deve prever uma análise do sistema que determina sua repartição, seus modos de revezamento metodológicos que criarão uma unidade discursiva para o espetáculo, garantindo uma produção de sequências que discursivizam sobre determinado saber.

No espetáculo *O corpo*, de 2000, a ambientação do cenário negro com luzes vermelhas que acendem, anunciam as luzes da cidade. O imaginário urbano logo nos vêm à tona; o “funcionamento discursivo da memória das imagens” traçado pela aparência urbana que assistimos e a que vivemos, nos leva ao palco (MILANEZ, 2009). A música de Arnaldo Antunes, *Momento I*, emite palavras soltas: “mão, pé, perna, braço, umbigo, pneu, pedra, carro ferramenta, antes, sim, óculos, camisa, comida, espuma, palavra”, nos levando ao ritmo urbano das coisas que se sobrepõem espacial e temporalmente. As luzes vermelhas do cenário parecem acompanhar o ritmo das palavras soltas da canção.

Os elementos se fundem agora aos movimentos dos corpos dos bailarinos. O ritmo acelerado dos movimentos, a violência dos gestos e a quebra de linhas criam nuances que vão da malemolência ao robótico. São vários corpos no espaço urbano, materializando outros corpos e outros espaços. Cada movimento sugere aceleração na medida em que é contínuo: mal termina um passo, passa-se rapidamente a outro. O corpo se dobra, se estica, corre, salta em vários ângulos e em vários níveis de altura em consonância com o som, tomado teoricamente a partir de Chion (1993), e as luzes. Os bailarinos vestem um figurino de cor preta, sem contraste algum com o cenário; é como se os dois (corpo-espaço) se fundissem. O movimento faz parte do cenário urbano, caso contrário, não seria urbano.

Sete anos depois, um espetáculo que, curiosamente, tem as mesmas preocupações com os reflexos do espaço urbano no corpo: *Breu*, de 2007. O cenário é negro, do mesmo modo que em *O corpo*. O contraste do fundo negro com o longo macacão preto dos bailarinos só se mostra por meio dos poucos pontos brancos na parte da frente do macacão. Há a presença de muitos bailarinos no palco, mas cada um se movimenta de forma diferente e em diferentes planos: no chão, em pé ou por meio de saltos. Outra questão do espaço urbano vem à tona: o individualismo e o confronto dos corpos. Nas ruas da cidade, os corpos não gostam de se tocar, de se esbarrar, o fluxo dos transeuntes é contínuo e acelerado, preocupado e focado. Em pequenos extratos do espetáculo, embalados pela música de Lenine, “os movimentos, os deslocamentos, as linhas, as caminhadas exigiam este pessoal disciplinar” (FOUCAULT, 2011, p. 121), a disciplina urbana que requer a desordem, o tumulto, a aceleração.

A movimentação dos corpos em *Breu* é múltipla assim como são múltiplas as formas como caminhamos no espaço urbano. Na mesma sequência de movimentos coreográficos², os bailarinos postos na primeira linha de visão do expectador reproduzem uma série de rebolados, formas de andar robóticas, chutes no ar e mudança de direção. Já os bailarinos postos na última linha do palco, escorregam-se no chão, formando um alinhamento horizontal em movimento, sugerindo assim, a passagem dos bailarinos à frente e a mudança de espaço. Não obstante haja essa sobreposição na coreografia, os corpos trocam a função, unindo, portanto, o corpo ao espaço.

² Na dança, uma sequência de movimentos é chamada de oitava. A oitava, por sua vez, é composta pela contagem numérica de 1 à 8 e define a marcação dos movimentos, em que se pode incluir mais de um movimento em cada tempo.

Seis anos depois, o espetáculo *Triz* de 2013, reflete a ocupação dos espaços cotidianos enquanto intermitência e precisão. A forma como a iluminação é disposta no chão e cenários negros delimita uma série de espaços no palco em linhas horizontais. Os corpos se movimentam dentro dos espaços criados pela luz, como se houvessem paredes de concreto entre elas e não houvesse a possibilidade de ultrapassá-las. Assim, rememoramos o espaço urbano e seus limites: as calçadas, os tracejados sinais de trânsito no chão asfaltado, as faixas de pedestre, as esquinas, os cruzamentos e os estabelecimentos construídos verticalmente, construindo um ângulo de 90 graus com as ruas: “ora, na segunda metade do século XVIII, se colocou o problema da unificação do poder urbano. Sentiu-se necessidade, ao menos nas grandes cidades, de constituir a cidade como unidade, de organizar o corpo urbano de modo coerente, homogêneo, dependendo de um poder único e bem regulamentado” (FOUCAULT, 2011, p. 50).

O espetáculo também tem trilha sonora da autoria de Lenine e embala os movimentos em aceleração e continuidade. Os corpos se mantêm nas linhas desenhadas pela iluminação lateral do palco e se comunicam numa só sequência coreográfica. O figurino metade preto e metade branco realça a relação limítrofe dos sujeitos no espaço e consigo mesmos. A imprecisão é fatal assim como os carros invadindo as calçadas e os transeuntes invadindo as ruas asfaltadas o é. A organização estrutural do espaço urbano acaba por organizar os corpos, discipliná-los e porque não, violentá-los. Basta pensar nos atos de protesto e reivindicação que são feitos do espaço urbano. Os corpos tomam as ruas, as faixas destinadas aos automóveis para serem vistos e para ocupar um espaço que, naturalmente, não é seu. O poder que leva o povo às ruas não é fatal, neste caso, pois que se imbrica com as próprias relações de poder e de saber.

Nos três extratos, o corpo parece modificar-se ao extremo para se encaixar no espaço urbano. A dança evidencia de maneira exagerada, como se uma lupa fosse, a forma como nos contorcemos, corremos, procuramos ou nos afastamos da luz, como tratamos os pedintes, como e onde atravessamos as ruas e como e quando agir nos espaços em que nos posicionamos. Chamamos de lupa porque os movimentos coreográficos não são mera representação de um signo ligado a um significado, mas a materialização ampla das reminiscências decalcadas nos movimentos, na luz, na música e que têm o “cheiro e a cor” do nosso espaço urbano.

Considerações finais

Os espetáculos nos trazem algumas reflexões acerca do corpo no espaço urbano. Em primeiro lugar porque as questões que envolvem o discurso com a imagem em movimento são como um suporte para enxergar as rupturas e interrupções do discurso sobre esse espaço urbano. Segundo, porque o nosso pensamento se direciona a observação das práticas do cotidiano urbano, onde selecionamos os elementos que nos fazem pensar sobre a história e o nosso lugar dentro dela. Terceiro, o *corpus* que apresentamos, apesar de pequeno, traz um conteúdo histórico de diferentes épocas, mas também, de proximidades fundamentais para a reflexão discursiva.

O que os instiga a falar sobre a violência - nos corpos pelo espaço - são os desdobramentos em que ela aparece e desaparece, cedendo seu lugar às relações de poder. Os posicionamentos dos corpos, a forma como eles se movem, se modificam, se refazem e replicam espaços outros, nos levam a problematizar sobre os mecanismos capazes de “coreografar” a vida cotidiana, dentro e fora dos palcos. Essa “coreografia” dura, rígida e normativa que aprendemos e vivemos para sermos aceitos no espaço urbano é colocada pelo *Grupo Corpo* sob uma lupa, materializando assim, a existência de um corpo histórico e discursivo em relação simultânea e amalgamada com o espaço urbano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGAMBEN, Giórgio. **Sobre os limites da Violência**. Nuovi Argomenti, Sopro79: São Paulo, 2012.
- _____. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- CHION, Michel. **La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Trad. Antonio López Ruiz. Barcelona, Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- COURTINE, J.-J. Discursos e imagens para uma arqueologia do imaginário. In: SARGENTINI, V.; PIOVEZANI, C.; CURCINO, L. (Ed.). **Discurso semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes. 2001
- _____. **Microfísica do poder**. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2011.
- GAMA-KHALIL, Marisa. O corpo e outros espaços na construção do insólito do filme **O coronel e o lobisomem**. In: MILANEZ, Nilton; GAMA-KHALIL, Marisa. REDISCO – **Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**. Vitória da

Conquista: Edições UESB/Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. V.1, n.2, jul./dez. 2012, 2012.

MILANEZ, Nilton. BRAZ, Analyz. GAMA-KHALIL, Marisa. **Outros corpos, espaços outros**. Apresentação. Vitória da Conquista: Labedisco, 2014.

_____.Corpo cheiroso, corpo gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso. In: **Acta Scientiarum. Language and Culture**. Maringá, v.31, n.2, p.215-222, 2009.

_____. MILANEZ, N. A possessão da subjetividade: sujeito, corpo e imagem. In: SANTOS, J. B. C. (Org.). **Sujeito e subjetividade: discursividades contemporâneas**. 1. ed. Uberlândia: UFU, 2009.