

CLIO E TERPSICORE: PARA UMA TEORIA DE CRUZAMENTOS ENTRE A HISTÓRIA E A DANÇA

Daniel Tércio

Universidade Técnica de Lisboa – FMH – Departamento de Dança - Portugal

Resumo

A partir das personagens ficcionadas de Terpsicore e de Clio, retiradas da mitologia grega, este artigo pretende sistematizar os problemas das relações entre dança e história, propondo uma história da dança autónoma capaz de contribuir de forma potente para o estudo contemporâneo do corpo.

Key Words: *Corpo, Crítica, Dança, História, Historiografia.*

Tenho frente a mim nove imagens femininas. Separo duas dessas imagens para as focar melhor. Numa vejo uma jovem coroada com folhas de louro, que segura na mão direita uma trombeta com que proclama os altos feitos dos deuses. Ela também pode tocar uma cítara, para cantar as aventuras dos heróis, ou então empunhar uma clepsidra. Sim, no ângulo do seu braço, entrevejo o aparelho que mede o fio do tempo. A segunda imagem é a de uma outra jovem, viva e alegre, coroada de grinaldas e vestida com um leve vestido. Ligeira, ela caminha tocando a harpa. A primeira chama-se Clio, a segunda Terpsicore, e ambas, juntamente com as suas sete irmãs, são fruto do amor entre Zeus, o pai dos deuses, e Mnemosina, a memória, da linhagem dos Titãs.

Retomo as imagens das nove musas. Orgulhosas das suas prerrogativas e dos seus talentos, as musas são acompanhantes de Apolo, como um coro feminino. Elas inspiram os deuses e os poetas, mas também castigam quem se atreve a desafiá-las.

Há uma forte cumplicidade entre elas. No princípio, todas estavam juntas como irmãs inseparáveis: o riso de uma era a gargalhada das outras, as lágrimas desta eram a tristeza das restantes, as canções de uma faziam-se palavras nos lábios das outras, e o desejo desta bailava nos gestos de todas.

De novo foco a minha atenção sobre a clepsidra que uma das irmãs segura na ângulo do braço. Distingo agora a areia a correr, ininterrupta, como um rio a desaguar no oceano do tempo. E na foz desse rio, apenas aí, longe já das montanhas do Olimpo onde todas festejaram os casamentos dos deuses, Clio, a que segura a clepsidra, anuncia-se: "eu sou a história". Ao mesmo tempo, de Terpsicore, a que corre descuidada pelas areias da praia, a brisa – a mesma brisa que enfuna o seu vestido vaporoso - sussurra a palavra dança.

Agora que o tempo passou, Clio e Terpsicore podem cruzar os olhares quando caminham na areia da praia, mas raramente o olhar de uma segue o olhar de outra, raramente o desejo de uma ecoa na carne da outra, jamais o corpo de uma é o espelho da outra. Porque a direcção dos seus corações não é a mesma, e os olhos de ambas perderam a vivacidade de outrora. Na verdade, Clio e Terpsicore, não obstante eternamente jovens, tornaram-se mais maduras, seguiram vidas diferentes.

Este artigo tem a ver com tal estado, com uma espécie de cumplicidade perdida, ou de perda de inocência, ou mesmo com o envelhecimento. Mas também, à sua maneira, com a possibilidade de reaver uma parcela dessa cumplicidade, dessa inocência e dessa juventude. E é aqui, e apenas aqui, que este artigo pode ser considerado à sua maneira um manifesto a favor da ciência. Porquê? Porque nenhuma investigação científica se faz se não for por um labor cúmplice entre pares, se não partir de uma observação inocente e se não tiver na vontade da juventude a sua força motriz.

De regresso à paisagem por onde as musas vagueiam (elas que são eternamente jovens), percebo que Clio e Terpsicore estão prestes a cruzar os seus passos na areia da praia. Por um instante, o olhar de Clio afasta-se das ondas do mar para se cruzar com os olhos da irmã.

1. Clio entrevé Terpsicore

Existe a História e a sua escrita, que se designa por historiografia. *Clio deixa um rasto de pegadas na areia húmida da praia.* Ao longo do tempo, a historiografia tem-se organizado em torno das direcções e dos pesos das pegadas na orla da maré. Há aí trajectórias dominantes, centros organizadores dos discursos, funcionando como pré-terminações dos passos que há a dar para alcançar o conhecimento do passado. Mas esta pré-derminação não é suficiente para excluir os espaços periféricos, tantos vezes residuais em relação à trajectória dominante. *Sim, a areia húmida da praia, a areia que as ondas alisam uma e outra vez, não deixam de atrair os pés de Clio.*

No século XX assistiu-se à substituição parcial da trajectória da história económica, e respectiva formulação em termos marxistas de modo de produção e de luta de classes, por uma nova trajectória dominada pela história das mentalidades. Neste processo, por exemplo o tratamento dos hábitos de higiene de uma dada população, ou da festa, abandonaram, no plano dos discursos, a zona

periférica residual e aproximaram-se da zona “iluminada” do centro. Questões outrora ignoradas, ou vistas com reservas pela historiografia dominante, ou ainda deixadas para outras áreas científicas como a Antropologia, passaram a conquistar espaço na historiografia contemporânea. De certo modo, foi o próprio centro que, pela força das circunstâncias, se ampliou, derramando-se sobre os terrenos limítrofes.

A emergência e o triunfo da história das mentalidades acompanhou pois o movimento de deslocação e de ampliação dos discursos historiográficos que, deste modo, “invadiram” os coutos até então reservados às outras ciências humanas. Conforme escreveu Le Goff, a “mentalidade recobre um além da história, visa a satisfazer as curiosidades de historiadores decididos a irem mais longe. E antes de tudo ao encontro de outras Ciências Humanas.” (Le Goff 1987: III, 88). O mesmo realçou Braudel ao afirmar:

“As Ciências Sociais impõem-se umas às outras: cada uma pretende captar o social na sua ‘totalidade’; cada uma delas se intromete no terreno das suas vizinhas, na crença de permanecer no próprio. A Economia descobre a Sociologia, que a rodeia; e a História - talvez a menos estruturada das Ciências do Homem - aceita todas as lições que lhe oferece a sua múltipla vizinhança e esforça-se por as repercutir.” (Braudel 1976: 8-9).

Naquele “ir mais longe”, de que fala Le Goff, a História contemporânea pôde encontrar, ou reencontrar, a dança. O que outrora era residual, tantas vezes excluído para os terrenos do pitoresco, tornava-se objecto de estudo. Assim, o tema da dança reemergiu nos discursos historiográficos contemporâneos, tornando-se visível nas investigações sobre as práticas de lazer, sobre a festa, sobre as pedagogias do corpo, sobre as disciplinas físicas, etc., etc.

Georges Duby lembrava que “uma sociedade, como uma paisagem, é um sistema de que múltiplos factores determinam a estrutura e a evolução”. E acrescentava “que as relações entre esses factores não são de causa e efeito mas de correlação, de interferência, e que é um bom método, num primeiro momento, examiná-los um por um, pois cada um deles age e evolui segundo o seu próprio ritmo, mas que se torna imperativo considerá-los na indissociável coesão que os reúne se queremos compreender o funcionamento do sistema.” (Duby 1992: 12-13). No pressuposto de que uma sociedade não é uma figura geométrica, Georges Duby poderia perfeitamente olhar para a dança tanto como um factor, quanto como uma realidade em que se faz sentir a acção cruzada dos factores sociais. Com efeito, a dança constitui, desde sempre, uma actividade humana universal, com uma quota parte no urdir do tecido social, ou, para usar os termos da citação anterior, como uma das químicas dessa indissociável coesão entre os factores sociais. Neste sentido, a história não poderia deixar de realçar a maneira como, na construção e desconstrução das relações entre os homens, a dança interfere, e o modo como nos corpos que dançam se reflectem as tensões e as dinâmicas dos grupos.

Porém, nos discursos historiográficos a passagem da dança da zona “obscura” e ignorada do pitoresco, para a zona “iluminada” da ciência - enfim, da periferia, para o centro - não tem estado isenta de objecções e de outros tantos

obstáculos. O primeiro dos obstáculos prender-se com a natureza por assim dizer difusa do termo dança. Mas, há que dizê-lo: também neste ponto, a imprecisão tem corrido paralelamente à definição do campo da História das Mentalidades. Conforme considerou Le Goff: “O primeiro atractivo da História das Mentalidades reside precisamente na sua imprecisão, na sua vocação para designar os resíduos da análise histórica, o não-sei-quê da História.” (Le Goff 1974:88)

Quando a perspectiva pós-modernista alcançou a história – com a sua crítica radical ao racionalismo iluminista, encarado (e denunciado) como uma meta-narrativa – abriu-se ainda mais a porta para os estudos sobre aquelas realidades até então mais obscuras ou simplesmente mais ignoradas na história dos sistemas sociais. Criticando os autores modernos que os precederam, por seleccionarem e contarem apenas as narrativas que eram um testemunho do sucesso da civilização ocidental, os autores posmodernos, como Jean-François Lyotard, atacaram a ideia de progresso, denunciada como uma meta-narrativa ocidental. Com efeito, a perspectiva posmoderna abater-se-ia sobre três meta-narrativas comuns até aos anos sessenta. Para além da já referida ideia de progresso, passou a denunciar-se a ideia do sujeito ou agente humano racional na história e a ideia de uma ciência capaz de alcançar a verdade. Para muitos dos novos autores, a crença no sujeito, na “salvação secular” e na ciência já não oferecia uma justificação válida para a realidade da vida contemporânea. Era a noção de verdade que se modificava, uma vez que, segundo esta nova perspectiva, o objecto da história se deslocara - a história passara a interessar-se menos por factos e mais por relações.

Mas, o pós-modernismo conduziu alguns autores a posições radicais: para Hayden White a história seria uma narrativa ficcional escrita de acordo com interesses próprios; para Richard Rorty a verdade seria inteiramente dependente do contexto, pelo que ninguém tinha o direito de impôr a sua própria verdade a outro; e para Jacques Derrida, nada existiria para além do texto. Este radicalismo suscitaria, mais recentemente, uma crítica desenvolvida por autores como Daniel Bell, David Harvey, Christopher Norris e Jürgen Habermas, para quem uma das fraquezas do pós-modernismo historiográfico estaria em ser uma teoria não crítica, ou acrítica, que acabava por congregiar tendências neo-conservadoras.

2. *Tepsicore procura Clio*

Em “avant-propos” da sua História da Dança, Léandre Vaillat diz que os arqueólogos se divertem com a ligeireza com que os mestres de dança escrevem sobre a dança antiga. Porém, acrescenta ele, com uma ponta de ironia, que os mestres de dança poderiam também divertir-se com a confusão com que os arqueólogos falam dos passos dos bailarinos.¹

¹ “Les archéologues s’amusent de la ... légèreté avec laquelle les maîtres de ballet écrivent sur la danse antiques. Les maîtres de ballet pourraient aussi bien s’amuser de la confusion avec laquelle les archéologues parlent des pas don’t ils relèvent la mention, au cours de leur investigation patiente, sérieuses et méritoire du passé à travers les textes et les monuments figurés. Les uns et les autres, cependant,

Uma das ideias mais comuns nas pessoas que lidam directamente com dança é a da necessidade de se ter a experiência para dela poder falar com propriedade, ou mesmo para simplesmente dela poder falar. Desde o período do Renascimento que se pode ler nos tratados e manuais de dança a ideia de que nenhuma teorização torna prescindível a aprendizagem prática. Mas, ao lado da recomendação da prática – Capriole tem mesmo que dançar se quer realmente compreender aquilo que Arbeau lhe transmite² - *sempre que Terpsicore suspende a corrida para segurar a pena, ela lança doces olhares a Clio. Terpsicore sente que nos gestos que faz, nos passos que dá pela areia da praia, existe um passado, um conhecimento que vem de trás. E isto, de certo modo, intriga-a.* Na verdade, é igualmente significativa a atenção que os aspectos históricos ocupam na literatura de dança, como se estes fossem essenciais para delimitar a substância daquilo de que se fala. Com efeito, uma das grandes questões que permite a convocação do passado – e que autorizará que se fale de uma historiografia da dança a partir do renascimento – é a de esclarecer o que é a dança... Daqui decorrem outras perguntas: em que momento, ou em que lugar, um movimento do corpo se torna um movimento dançado? É possível detectar uma fronteira entre movimento do corpo e movimento dançado? Será que essa fronteira, existindo, se vai acentuar ao longo do tempo ou, pelo contrário, se vai atenuar, ou ainda comportar-se como uma linha ondulatória? A experiência contemporânea não parece ser suficiente para encontrar respostas precisas às perguntas anteriores. Com efeito, no mundo actual, dança designa múltiplas realidades, desde “aquilo” que acontece no palco de um teatro, até aos movimentos a que se entregam os frequentadores de discotecas. Por outro lado, se dançar pertence ao domínio público, também é verdade que pode existir dança na esfera privada, por exemplo, no recato de um encontro romântico, ou durante a exibição solitária frente a um espelho. A classificação do campo semântico da dança em diferentes segmentos (dança teatral, dança social, dança terapêutica, etc.) constitui a organização dos discursos contemporâneos que a ela se referem, mas nem sempre ostenta um grau de aplicabilidade adequado às realidades passadas ou às realidades das culturas não ocidentais.

Esta é certamente uma razão para que June Layson tenha identificado uma diferença crucial entre a história geral e a história da dança, que ela designa por disciplina híbrida. Em vez de um interesse geral pelo passado, a dança é baseada no presente. *Terpsicore pensa o passado dos seus passos a partir dos gestos que faz aqui e agora, na areia húmida da praia.*

Layson propõe um modelo tridimensional para o estudo da história da dança - diacronia, tipologias e contextos – o que viria autorizar as três dimensões

n'ont pas tout à fait tort. Les uns et les autres apportent leur pierre à l'édifice que je vois, en rêve seulement, s'élever dans les airs: une histoire de la danse. A leur suite, j'essaie de saisir le fil d'Ariane qui peut guider cet enchaînement des faits auquel on donne le nom d'Histoire. Mais qu'on sache bien que l'histopire de la danse, ce ne sont des histoires de danseuses." (Vaillat, 1942: 5)

² Capriole e Arbeau são as duas personagens dialogantes na obra *Orchésographie*, um dos mais importantes tratados de dança, publicados no século XVI.

fundamentais na historiografia da dança no século XX. A primeira dimensão – “dance through time” –, não obstante permitir diferentes aproximações, apresenta vantagens e desvantagens; uma primeira vantagem é a de assegurar que os acontecimentos são colocados numa ordem cronológica de forma a obter uma estrutura temporal para a história da dança; uma desvantagem decorre do facto das fontes disponíveis para o estudo da dança não serem uniformes, o que conduz a um realce do século XX, gerando a ideia (ultrapassada em história) de evolução; além deste aspecto, este método pode conduzir a uma visão reducionista da história, na medida em que induz a ideia errada de que toda a investigação prossegue temporalmente do “então” para o “agora”. A segunda dimensão – “dance types” – conduz a uma identificação da dança e subsequente subdivisão nas suas partes constituintes: comunitária, educacional, recreativa, religiosa, social, teatral, etc.; estas tipologias da dança, identificadas a um nível macro, derivam da ponderação da função e do contexto; ora, passando para a escala micro é possível, nesta dimensão, subdividir um tipo de dança de diversas formas: por exemplo, a “dança teatral” pode ser dividida em diversas bases geográficas e em seguida (de acordo com o modelo de Adshead) em género (ballet, moderna e pós-moderna), estilo (novo, médio e final) e em conceitos organizadores (coreografia, performance e apreciação). A terceira dimensão – “Dance contexts” – favorece o estudo da dança nos seus contextos; Layson afirma que o lugar, a localização e os contextos artísticos e sociais foram tradicionalmente ponderados pelos historiadores da dança, embora de maneira negligente; portanto, esta dimensão permitiria inverter a situação, realçando os contextos estético, antropológico, artístico, cultural, geográfico, político, etc.; no entanto, devido à multiplicidade dos contextos em que a dança tem lugar, corre-se o risco de a considerar como um epifenómeno das circunstâncias contextuais, retirando assim o estatuto de autonomia disciplinar à História da dança.

3. O límpido olhar de Terpsicore nos olhos de Clio.

Há, portanto, uma pergunta a fazer: qual o lugar para uma História da Dança, autónoma, não circunscrita à dimensão “temporariamente contemporânea”³?

A autonomia da História da Dança tem sido justamente reivindicada como condição do seu desenvolvimento. Layson, por exemplo, considera a este respeito:

“A história da dança está num ponto em que, em vez de se apegar ao figurino da história geral, deve caminhar para o estabelecimento da sua própria disciplina. Logicamente, muitos dos traços da história geral deverão ser retidos tal como se se passasse por um novo período de metamorfose. No entanto, uma vez que a dança é um fenómeno cultural da

³ A expressão é utilizada por António Pinto Ribeiro, na obra *Dança temporariamente contemporânea* (1994).

maior importância, nos termos dos meios que foram nela investidos por todo o mundo e através dos tempos, a história da dança necessita de reclamar um lugar como uma área de estudo eminente e universal.” (Adshead-Lansdale 1994: 14)

Tal como qualquer outro historiador, o historiador da dança trabalha para a construção de “uma representação de representações”, que exige “a qualidade da forma, a habilidade na escolha e interpretação dos dados e a carga poética do seu sentido global.” (Mattoso, 1988: 38-39). Neste sentido, o historiador da dança também procura um quadro inteligível, não arbitrário, capaz de estruturar os dados recolhidos das fontes documentais, associando-lhes as múltiplas abordagens sugeridas pelas fontes secundárias, e decorrente de uma clara definição da problemática proposta. Neste processo, o historiador da dança não pode prescindir dos instrumentos da análise crítica, a saber:

- A crítica textual – indispensável para selecionar, ler e interpretar as fontes, para fazer falar os silêncios e as entrelinhas, para relacionar documentos como as peças de um imenso puzzle.
- A crítica conceptual – indispensável para não cair no senso comum, para opôr a este o bom-senso, de forma a problematizar categorias vulgarmente aceites, como as de dança teatral e dança social, questionando o respectivo grau de arbitrariedade e de operacionalidade.
- A crítica epistemológica – indispensável para pensar o seu próprio ofício e a função da história. Se esta não é a “comemoração do passado mas uma forma de interpretar o presente” (Mattoso 1988: 22), aquela história da dança que, atraída pelo pitoresco, se limita à exposição de *faits divers*, interessará muito menos do que aquela que visa conceber modelos de interpretação das práticas expressivas dos corpos, enquanto materiais do urdimento que sustenta as sociedades dos homens.

Neste ponto, no quadro da mais recente historiografia da dança, a perspectiva de Susan L. Foster representa um passo importante pela radicalização a que leva a crítica epistemológica, em grande medida à luz das perspectivas posmodernas. Na assunção da importância do corpo na história da dança, Foster faz recentrar toda a problemática na questão do corpo. Em consequência, o corpo assume uma importância para toda a história, seja esta de dança ou não, já que “um corpo, quer esteja sentado escevendo ou de pé pensando ou a caminhar falando ou a correr gritando, é um corpo escrevendo” (Foster 1995: 3). Neste sentido, a história diz sempre respeito à escrita dos corpos que antecedem a escrita deste corpo que está a escrever história. No entanto, previne Foster, “o corpo jamais é apenas aquilo que pensamos que ele é (...) Fonte de ilusão, sempre em movimento, o corpo é quanto muito como qualquer coisa, mas nunca é essa coisa” (Foster 1995: 4). A novidade na perspectiva de Susan Foster está pois, não tanto numa nova visão da história da dança, mas na ideia de que a história da dança, ao centrar a questão no corpo e nos seus rastros, desafia a disciplina da história no seu conjunto. Neste sentido, todo o historiador é um historiador do corpo que deseja relacionar-se com corpos mortos e aprender deles al-

guma coisa.⁴ . Por seu turno, o corpo do historiador foi treinado para escrever história. É muito interessante reconhecer nos escritos mais “soltos” dos historiadores a presença quase sensual do seu próprio corpo. Duby, por exemplo, escreve a propósito do período de preparação da sua dissertação de doutoramento: “devo-me esforçar por olhar para as coisas com os olhos desses guerreiros, devo-me identificar com eles, que não são mais do que sombras, e este esforço para me incorporar imaginariamente, esta reanimação exige que, como se diz, ‘ponha algo de meu’. De subjectivo.” (Duby 1992: 52-53). E, a propósito do seu ofício, diz ainda Duby: “vi operar-se essa estranha transmutação, essa espécie de alquimia que faz esboçar-se, em seguida precisar-se, cobrir-se lentamente, ganhar cada vez mais corpo, através da reconciliação, da mistura, pelo encaixe de inumeráveis fragmentos de conhecimentos extraídos de todos os volumes, de todos os maços de papéis atentamente esmiuçados, a figura convincente de um organismo complexo, em desenvolvimento, vivo, a figura de uma sociedade.” (Duby 1992: 49)

De volta ao pensamento (ou dever-se-á dizer ‘ao corpo’) de Foster, há que considerar que os corpos escrevendo pedem uma afiliação proprioceptiva entre os corpos passados e os corpos presentes, e também requerem interpretação acerca do seu papel na produção de significados culturais. A partir do interior da dança, a *partir do coração de Terpsicore*, Foster coloca uma das ideias fundamentais da historiografia contemporânea: a de que a disciplina de História se faz reescrevendo a história. A novidade é porventura a de que, ao reescrever a história, os corpos estão também a reescrever-se a si mesmos – e é aqui que surge a ideia da história como uma coreografia dos corpos, no dizer de Foster:

“A aproximação ao corpo enquanto entidade capaz de gerar ideias, enquanto corporalmente escrevendo, é uma aproximação como um coreógrafo faria. A dança, porventura mais do que qualquer outra disciplina centrada no corpo, cultiva o corpo que inicia e que responde”. (Foster 1995:15)

Graças ao posicionamento no interior da dança, em lugar de estabelecer uma história do corpo, Foster propõe a história como a escrita flutuante da relação entre corpos do passado e corpos contemporâneos. E, ao fazê-lo, lança uma crítica à cultura ocidental. Na verdade, Foster convoca a imagem da marionete ocidental, manipulada pelo marionetista, como uma síntese do tratamento do corpo no ocidente pós-renascentista. Concebido como um objecto natural, o corpo teria registado – mas jamais manufacturado – forças sociais e psíquicas; ter-se-ia conformado - mas nunca articulado - campos desconhecidos da experiência. Enfim, encarado como uma mecânica, como uma metáfora, ou como portador de símbolos culturais, o corpo, tal como a marioneta ocidental, foi construído como uma índice de forças que actuam sobre e através dele.

Mas, na verdade, adivinha-se aqui que falta recuperar a vivência de um outro corpo, daquele corpo completo, que é o corpo vivido.

⁴ As palavras de Sausan L. Foster são as seguintes: “this Historian's body wants to consort with dead bodies, wants to know from them” (Foster 1995: 6)

Neste quadro, a história da dança – graças à imponderabilidade da substância do seu estudo, sempre pronta a surgir no quotidiano dos homens, para logo se desvanecer enquanto realidade identificável, para logo se descarnar e perder a espessura objectual – parece ocupar um lugar fundamental como elemento de uma investigação transdisciplinar para a história do corpo.

Uma investigação que revele finalmente a semelhança fraterna entre o corpo de Terpsicore e o corpo de Clio.

Por um instante Terpsicore suspende os seus passos na areia da praia para melhor encarar Clio. Não, não é isto que acontece. É Clio quem, levada pelo límpido olhar de Terpsicore, dança com esta na orla da maré do tempo.

Bibliografia

- AA.VV. (1996) *Knowledge and Postmodernism in Historical Perspective*. New York and London: Routledge.
- ADSHEAD-LANSDALE, Janet e LAYSON, June (eds.) (1994) *Dance history: an introduction*. 2ª ed. London, N.Y.: Routledge.
- BRAUDEL, Fernand (1976) *História e Ciências Sociais*. 2ª edição. Lisboa: Presença.
- DUBY, Georges (1992) *A História Continua*. Lisboa: ed. ASA
- FOSTER, Susan L. (ed) (1995) *Choreographing History*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Le GOFF, Jacques e NORA, P. (dir.) (1987) *Fazer História*. 3 vols. Trad.: Maria Eduarda Correia. 2ª edição. Lisboa: Bertrand ed.
- MATOSO, José (1988) *A escrita da História. Teoria e métodos*. Lisboa: ed. Estampa.
- VAILLAT, Léandre (1942) *Histoire de la Danse*. Paris: ed. D'Histoire et d'Art – Librairie Plon.

