





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**VALESKA MARLETE GUIMARÃES FIGUEIREDO**

**TRAJETÓRIAS DESVIANTES:  
IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS NA DANÇA DA CIA  
BORELLI E DO NÚCLEO ARTÍSTICO VERA SALA**

TESE DE DOUTORADO APRESENTADA  
AO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP  
PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE  
DOUTOR EM ARTES, NA ÁREA DE  
CONCENTRAÇÃO: ARTES CÊNICAS.

**ORIENTADORA PROF. DRA. MARÍLIA VIEIRA SOARES**

Este exemplar corresponde à versão final da tese  
defendida pela aluna, e orientada pela Prof. Dra. Marília  
Vieira Soares.

---

**Prof. Dra. Marília Vieira Soares**

**CAMPINAS, SP**

**2012**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

F469t Figueiredo, Valeska Marlete Guimarães.  
Trajetórias desviantes: implicações estéticas e políticas na  
dança da Cia Borelli e do Núcleo Artístico Vera Sala / Valeska  
Marlete Guimarães Figueiredo. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Marília Vieira Soares.  
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Dança 2. Política social 3. Estética 4. Análise de  
trajetória I. Soares, Marília Vieira. II. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Deviants trajectories: aesthetics and politics implications in  
the dance of the Cia Borelli and of the Núcleo Artístico Vera Sala

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Dance

Social politics

Aesthetics

Trajectory Analysis

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Marília Vieira Soares [Orientador]

Renato Ferracini

Verônica Fabrini Machado de Almeida

Helena Tania Katz

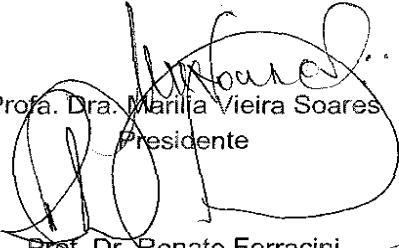
Antônio Carlos de Araújo Silva

Data da defesa: 27-02-2012

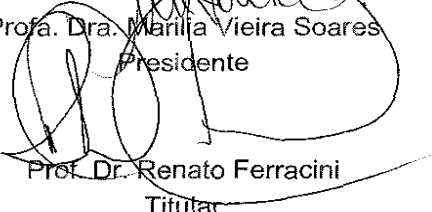
Programa de Pós-Graduação: Artes

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda  
Valeska Marlete Guimarães Figueiredo - RA 79323 como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



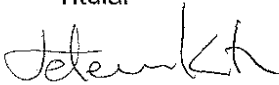
Prof. Dra. Marília Vieira Soares  
Presidente



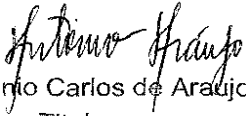
Prof. Dr. Renato Ferracini  
Titular



Prof. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida  
Titular



Prof. Dra. Helena Tania Katz  
Titular



Prof. Dr. Antonio Carlos de Araujo Silva  
Titular



Dedico este trabalho ao meu querido  
irmão Álvaro Michel Alves Guimarães  
Figueiredo  
(*in memoriam*)



## **AGRADECIMENTOS**

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP);

Ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP);

À minha orientadora Marília Vieira Soares, pela confiança;

Ao Sandro Borelli e à Vera Sala, pela disponibilidade e atenção;

Ao meu companheiro Paulo Alexandre Machado, pela parceria, amor e compreensão;

À minha mãe, Maria Jarlete Guimarães, pelo apoio incondicional;

Ao meu pai, Manoel Ananias Figueiredo, e aos meus irmãos Yuri Figueiredo e Elói Figueiredo, pelo amor de suas presenças;

À Helena Katz, pela generosidade e tantos ensinamentos;

Ao Centro de Estudos do Corpo (CED), pelas férteis discussões;

À Christine Greiner, pelo que me ajudou a conhecer;

À Lucía Yañez, pela amizade, dedicação e por tantas conversas esclarecedoras;

À Juliana Sartori, pelo companheirismo e apoio em todas as circunstâncias;

À Karime Nivoloni, Luísa Nóbrega e Tatiana Melitello, pelo compartilhamento de questões e pelo carinho na escuta.



Pode ser que num momento histórico estabelecido ninguém mais tenha o direito, ao menos por um certo tempo, de trabalhar numa *série* musical para alterar as hierarquias fixas e sagradas do sistema tonal; ou de trabalhar no sentido da destruição das ordens presumidamente naturais da perspectiva renascentista, para criar um espaço diferente; ou quebrar as leis secretas da linguagem para pôr em crise com elas as ideologias que refletiam: e que deva abandonar a ação artística para empreender outras formas de intervenção sobre a realidade. Mas é certo que, para chegar a este momento, o trabalho de quem trabalhou sobre as formas artísticas não foi em vão – nem irrelevante (ECO, 2010, p. 18-19).



## RESUMO

Esta tese busca entender como que, numa dança, a noção de corpo e a disposição espacial da cena expõem uma postura política, bem como constroem uma concepção de mundo. A dança não está apartada das esferas sociais, econômicas e políticas, pois ela é, por elas, constituída e, delas, constituinte. Pesquisou-se estas questões nas trajetórias artísticas de Sandro Borelli, diretor e coreógrafo residente da Cia Borelli de Dança, e, em Vera Sala, diretora e criadora-intérprete do Núcleo Artístico Vera Sala. Foram, nesse sentido, destacadas algumas de suas criações tidas como relevantes na construção de certos aspectos dos seus pensamentos em dança. Suas perspectivas estéticas e políticas são bem distintas, porém parecem ter em comum o interesse por questionar determinados padrões dominantes e ordens normativas. As particularidades do trabalho de cada artista exigiram um campo teórico específico para discutir cada trajetória. Assim, examinaram-se os princípios norteadores de suas pesquisas corporais, a disposição dos corpos no espaço da cena e os modos de relação entre eles, os seus procedimentos de criação, as suas formas de organização e de criação enquanto grupo. Investigando estes trabalhos, foi possível verificar que as suas criações propõem uma maneira de perceber e de atuar no mundo. Implicações estéticas e políticas da arte foram analisadas e discutidas, junto a uma gama de pensadores, chegando-se a proposição de que para a arte ser crítica precisa criar dissenso; e para ser ética necessita aumentar a potência de ação e/ou de inação de uma coletividade. Há de se fazer da inquietação instigadora do processo criativo uma forma de vida, constituindo-a corporalmente através do seu trânsito entre o cotidiano e extracotidiano. A resistência artística aos atuais esquemas de controle e exploração dá-se através do vazamento dos processos criativos. As ficções, invisibilidades, latências e lacunas podem, assim, penetrar a vida ordinária, dessa maneira, desestabilizando certas ordenações.

**Palavras-chave:** dança, trajetória, política, estética.



## ABSTRACT

This thesis seeks to understand how in a dance the notion of body and spatial arrangement of the scene expose a political stance, as well as build a world view. The dance is not separated from social, economic and political spheres, as it constitutes and is constituted by them. These issues were researched in the artistic trajectories of Sandro Borelli, director and resident choreographer of the Borelli Dance Company, and Vera Sala, director and creator-interpreter of the Vera Sala Artistic Group. We highlight some of their creations, understood as relevant in the construction of certain aspects of their thoughts on dance. Their aesthetic and political perspectives are very different, but they seem to have a common interest for questioning certain dominant standards and normative orders. The particularities of each artist's work demanded a specific theoretical place to discuss each trajectory. We examined the guiding principles of their research of the body, the arrangement of bodies in space of the scene and the modes of relationship between them, their creative procedures, their organization and creation as a group. Investigating these works, we found that their creations propose a way of perceiving and acting in the world. Aesthetic and political implications of art were analyzed and discussed, along with a range of thinkers, coming to the proposition that for art to be critical, it needs to create dissent, and for it to be ethical, it needs to increase the power of action and/or inaction of a collectivity. One has to make the instigating inquietude of the creative process a way of life, building it bodily through the transit between daily and extra-daily techniques. The artistic resistance to current schemes of control and exploitation takes place through leaks in the creative processes. Fictions, invisibilities, latencies and gaps can thus penetrate ordinary life, destabilizing certain offenses.

**Keywords:** dance, trajectories, politics, aesthetics.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 - <i>O Processo</i> (Cia Borelli).....                                     | 55  |
| Figura 2 - <i>O Processo</i> (Cia Borelli).....                                     | 55  |
| Figura 3 - <i>Carne Santa</i> (Cia Borelli) .....                                   | 66  |
| Figura 4 - Folder do Espetáculo <i>Estado Independente</i> .....                    | 77  |
| Figura 5 - <i>Estado Independente</i> (Cia Borelli) .....                           | 78  |
| Figura 6 - <i>Estado Independente</i> (Cia Borelli) .....                           | 81  |
| Figura 7 - <i>Estado Independente</i> (Cia Borelli) .....                           | 86  |
| Figura 8 - <i>Produto Perecível Laico</i> (Cia Borelli) .....                       | 89  |
| Figura 9 - <i>Produto Perecível Laico</i> (Cia Borelli) .....                       | 98  |
| Figura 10 - <i>Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis</i> (Núcleo Vera Sala)..... | 115 |
| Figura 11 - <i>Estudo para Macabéa</i> (Vera Sala).....                             | 124 |
| Figura 12 - <i>Estudo para Macabéa</i> (Vera Sala).....                             | 124 |
| Figura 13 - <i>Corpos Ilhados</i> (Vera Sala).....                                  | 133 |
| Figura 14 - <i>Corpos Ilhados</i> (Vera Sala).....                                  | 135 |
| Figura 15 - <i>Disposições transitórias ou Pequenas Mortes</i> (Vera Sala).....     | 148 |
| Figura 16 - <i>Pequenas Mortes</i> (Vera Sala).....                                 | 152 |
| Figura 17 - <i>Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis</i> (Núcleo Vera Sala)..... | 154 |
| Figura 18 - <i>Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis</i> (Núcleo Vera Sala)..... | 157 |
| Figura 19 - <i>Dobras</i> (Vera Sala e Wellington Duarte).....                      | 165 |
| Figura 20 - <i>Descontinuidades</i> (Núcleo Artístico Vera Sala) .....              | 172 |



## SUMÁRIO

|                                                                             |            |
|-----------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introdução .....</b>                                                     | <b>21</b>  |
| <b>1 Cia Borelli de Dança .....</b>                                         | <b>33</b>  |
| 1.1 Corpo resistente .....                                                  | 44         |
| 1.2 <i>O Processo</i> .....                                                 | 55         |
| 1.3 <i>Carne Santa</i> .....                                                | 66         |
| 1.4 <i>Estado Independente</i> .....                                        | 77         |
| 1.5 <i>Produto Perecível Laico</i> .....                                    | 89         |
| <b>2 Núcleo Artístico Vera Sala .....</b>                                   | <b>100</b> |
| 2.1 Corpo que resiste .....                                                 | 115        |
| 2.2 <i>Estudo para macabéa</i> .....                                        | 121        |
| 2.3 <i>Corpos Ilhados</i> .....                                             | 131        |
| 2.4 Corpo-instalação .....                                                  | 147        |
| 2.5 <i>Dobras</i> .....                                                     | 165        |
| 2.6 Corpo derramado .....                                                   | 172        |
| <b>3 Arte faz Política: o verso e o reverso desta relação .....</b>         | <b>183</b> |
| 3.1 O Consenso e o Dissenso na Arte .....                                   | 193        |
| 3.2 A Ética do Afeto .....                                                  | 204        |
| 3.3 Quando o dissentido da arte se constitui em uma ética do afeto.....     | 217        |
| 3.4 “O pessoal é político” .....                                            | 223        |
| 3.5 O que resta da biopolítica.....                                         | 234        |
| <b>Considerações Finais.....</b>                                            | <b>242</b> |
| <b>APÊNDICE A – Entrevista realizada com Sandro Borelli no dia</b>          |            |
| <b>10/12/2010 .....</b>                                                     | <b>265</b> |
| <b>APÊNDICE B - Entrevista realizada com Vera Sala no dia 25/07/2011 ..</b> | <b>293</b> |



## INTRODUÇÃO

Esta tese parte do pressuposto de que a noção de corpo e a disposição espacial da cena propostas numa dança expõem uma postura política e, mais que isso, constroem um jeito de entender o mundo. A dança não está apartada das esferas sociais, econômicas e políticas, ao invés disso, é por elas constituída e delas constituinte. A arte não se restringe à estética, mesmo porque a estética não se limita à própria estética. Arte, estética e política estão conectadas, atuando no mundo conjuntamente.

Por conseguinte, surgiu o desejo de entender quais as implicações do fazer artístico, refletir sobre possíveis formas da arte se posicionar politicamente, pensando tais questões no contexto atual. Para tanto, escolheram-se dois artistas brasileiros, sediados na cidade de São Paulo, que possuem uma longa carreira. Foram destacadas, portanto, algumas das suas criações, tidas como relevantes na construção dos seus pensamentos em dança, sendo necessário um mergulho nas suas trajetórias para conseguir eleger estes trabalhos e depreender o que significavam nas suas atuações artísticas e políticas.

Cada artista deste lidera um grupo de dança, sendo eles: Cia Borelli de Dança, dirigida por Sandro Borelli, e Núcleo Artístico Vera Sala, dirigido por Vera Sala. A Cia Borelli de Dança trabalha com criações coreográficas, tendo Sandro Borelli como diretor e coreógrafo residente. O elenco é composto por um grupo de dançarinos que apreendem, apropriam-se e interpretam as coreografias. Este grupo existe há mais de 10 anos e, embora tenha contado com a entrada e saída de vários dançarinos, sempre, manteve esta mesma forma de organização. As temáticas de suas criações abordam questões como a exploração, a degradação, o preconceito, a submissão e o sofrimento humano. Por sua vez, Vera Sala vem de uma carreira solo de longa data, que começou a concentrar a sua investigação nos chamados estados corporais há aproximadamente uma década. Ela não trabalha com sequências coreográficas, mas, sim, com qualidades de movimento.

Em meio a sua trajetória, passou a sentir a necessidade de se “esparramar” para o ambiente através de corpo-instalações. Mais recentemente, passou a trabalhar com outros criadores-intérpretes. Conquanto não esteja definido que tipo de organização cênica decorrerá desta mudança, há algo que está determinado: todos partem dos mesmos princípios de pesquisa corporal, ainda que a exploração esteja aberta às particularidades e interesses de cada criador-intérprete.

As características e demandas do trabalho de cada artista exigiram um campo teórico muito particular para discutir cada trajetória. As referências teóricas auxiliaram na compreensão das questões que as criações geravam. Além disso, foi necessário buscar compreender como foram construindo seus corpos e sua dança. O presente não estava desvinculado do passado, foi importante tentar entender como as suas experiências artísticas anteriores se transpunham para as atuais, descartando certos aspectos, na mesma medida em que expandiam e intensificavam outros. Durante a investigação, foi necessário examinar quais eram os princípios de suas pesquisas corporais, como estas vêm se constituindo e quais as necessidades e interesses nisso. Ainda, observou-se como as pausas e os movimentos de dimensão macro e micro vêm sendo experimentados e selecionados. Analisou-se a disposição dos corpos no espaço da cena e os modos de relação entre eles. Por fim, levou-se em consideração seus procedimentos de criação, assim como suas formas de organização e de criação enquanto grupo.

Sandro Borelli e Vera Sala possuem entendimentos de corpo e dança bastante diferentes, mas ambos circulam muito pelo país e se mostram como duas referências importantes da criação em dança contemporânea brasileira. Eles têm em comum o caráter de grupo independente e, como a maioria dos artistas atuais, sobrevivem pela persistência do seu fazer, descontinuado em termos de apoio, mas permanente em termos de atividade.

Para a aquisição de informações sobre o trabalho dos artistas e o desenvolvimento de suas pesquisas, a proposta metodológica contou com o

acompanhamento de ensaios e apresentações, a realização de entrevistas, a leitura de críticas, textos acadêmicos e demais escritos acerca de suas criações. O material coletado foi analisado e posto em diálogo com alguns conceitos teóricos que contribuíam para o aprofundamento das questões suscitadas. Optou-se por adicionar à tese concluída um material editado em audiovisual composto por filmagens das apresentações dos trabalhos coreográficos selecionados e por alguns trechos de entrevistas com os artistas. Este vídeo traz referências aos leitores e auxilia no entendimento das proposições da pesquisa. Por mais que a tese apresente uma escrita que procura viabilizar ao leitor imaginar e depreender a dança e que, além disso, haja as transcrições das entrevistas, este material é um recurso fundamental para que o leitor possa criar as suas próprias conexões. Deste modo, será possível visualizar o que está em questão e refletir melhor quanto às proposições da tese.

Cabe destacar que a análise dos corpos em cena e da dramaturgia das composições, por mais cuidadosa e minuciosa que tenha sido, é uma das muitas percepções sobre estas danças. Teve-se, portanto, o cuidado em dialogar com textos teóricos e filosóficos, análises críticas de outros pesquisadores sobre os artistas e seus trabalhos, assim como com as impressões, ideias, sensações e percepções dos próprios criadores. Porém nesta pesquisa não se trata de qualquer tentativa de encontrar uma verdade absoluta sobre estes fazeres artísticos, mas, apenas, de promover a reflexão sobre a correlação da dança com a política e a importância de se estar pensando profundamente sobre as implicações desta relação.

Obviamente, o que está apresentado, a seguir, parte da imbricação e concatenação de experiências e percepções. Não se tem um estudo absolutamente imparcial, pois as experiências, ideias, sensações e conceitos que constituem o universo epistemológico do pesquisador também estão, de alguma forma, em questão. No entanto teve-se o zelo de procurar não fazer “interpretações” sumárias, isto é, limitar a obra a uma única perspectiva de olhar,

ao invés de multiplicá-la. Atentou-se para que não se buscasse nas danças estudadas complementos ou confirmações de concepções tidas *a priori*. A estratégia foi se voltar e debruçar nas criações, descrevendo-as num primeiro momento para conseguir assimilar o que elas apresentavam. As imagens, sensações e ideias que provinham da relação com a obra também eram levadas em consideração. É delicado este exercício do olhar porque se, de um lado, é necessário se voltar para o que o trabalho traz, isto é, sempre mediado por um processo de tradução; por outro lado, as afecções e afetos provocados pelo trabalho também o compõem, por isso, não podem ser desprezados ou ignorados, tampouco ser o único mote da análise.

Estas danças foram assistidas inúmeras vezes, em vídeo e ao vivo, procurando-se observar o que se fixava e o que mantinha um vigor, o que anestesiava e o que afetava com maior intensidade. Ouvir os artistas e ler textos críticos de outros pesquisadores sobre os trabalhos, também, foi essencial nesta etapa. Os aspectos que pareciam ganhar mais potência, a cada vez que se deparava com eles, passaram a ser analisados com mais atenção. O campo teórico perpassava todos os momentos da pesquisa, auxiliando na seleção destes aspectos, dialogando com eles e impulsionando a recriação dos mesmos por meio da escrita.

Portanto, infere-se que este estudo é aberto. Longe de qualquer tentativa de onisciência, é permeável a outras perspectivas e constatações que possam, no decorrer do tempo, intensificar esta discussão, tão pertinente quanto atual.

A escolha do termo “trajetórias desviantes” para intitular esta tese e tratar dos trabalhos artísticos aqui enunciados, bem como de suas implicações, possui claros motivos. O termo desvio pode remeter a coisas distintas, como aquilo que se afasta do padrão, aquilo que muda de direção para conseguir chegar ao lugar almejado, ou, ainda, uma perda do caminho, um descaminho. Ambos os artistas, aqui investigados, parecem interessarem-se em questionar certos padrões dominantes e ordens normativas, mas lidam com isso de formas específicas. Se,

no caso da Cia Borelli de Dança, o desvio de padrões tem claro um lugar aonde quer chegar e se dá por meio de uma mudança de direção para atingir um objetivo específico; Vera Sala encontra, nos descaminhos e na deriva, o seu modo de desviar, não tendo um único alvo previamente estabelecido para atingir. Suas formas de resistência estão relacionadas às suas diferentes maneiras de ver o mundo e de, nele, atuar. Vale destacar que não há um modo mais ou menos certo do que outro, suas propostas políticas são distintas e é bom que assim sejam.

A homogeneização das formas de viver e de compreender a vida é algo demasiadamente opressor. O consenso é um equívoco com o qual a noção de comum tem se deparado atualmente. O compartilhamento das singularidades e o entendimento de que o que potencializa cada um é aquilo que potencializa um coletivo é uma questão-chave nesta pesquisa. E isso não significa que precisa afetar a todos e da mesma forma. O coletivo não é universal nem uma massa homogênea. Por conseguinte, as maneiras de experimentar, de afetar e de ser afetado, enfim, de perceber, são variadas. Para que uma dança atinja um coletivo em suas similitudes e diferenças é fundamental estar-se fazendo um constante exercício de reflexão, revendo o que há de consensual e de dissensual no fazer cotidiano e extracotidiano.

A arte não é política por causa da mensagem e dos sentimentos que transmite, mas pela distância que mantém dos consensos e pelas invisibilidades, latências e lacunas que constrói. Ao jogar com concessões e consensos sacralizados, banalizando-os, reinventando-os, criando ficções e trazendo para o uso comum, a arte é capaz de gerar desvios e dissensos. O compartilhamento dos mesmos cria formas de vida variadas que apresentam a sua potência justamente pelo fato de tornarem comum as singularidades. As relações não são achatadas, mas ampliadas; não são definidas identidades, mas diferentes estados de existência são postos em comum. Isso não significa viver sem conflito, ao contrário, é permanecer no conflito, contudo, não na violência. Os atos mais

violentos e opressores da atualidade são aqueles que buscam acabar com os conflitos impondo uma harmonia proveniente dos interesses dominantes.

Logo, há de se lembrar que fazer e pensar são ações correlacionadas. Segundo Johnson (2007), as mesmas áreas sensório-motoras do cérebro são ativadas quando uma mesma ação é executada, imaginada, ou, ainda, observada sendo realizada por outra pessoa. De certa maneira, quando observamos, agimos; e, quando agimos, fazemo-nos ver, assim, produzindo mais ações. A dança que se assiste ou que se dança provoca instantaneamente reações motoras através do sistema sensório-motor. Estas iniciam no próprio momento de sua fruição e passarão a fazer parte, com maior ou menor intensidade, dos mecanismos neurais daqueles que a experimentam. O que compõe o nosso sistema sensório-motor determina a forma de perceber, atuar e compreender o mundo, pois o mecanismo neural responsável pelo sistema conceitual e pelo raciocínio é o mesmo envolvido na percepção, no movimento e na manipulação de objetos. Há de se estar atento ao que se assiste e ao que se produz. Quanto maior o número de pessoas experimentando algo, maiores as chances deste permanecer no mundo. Além disso, o processo de criação e o trabalho apresentado estão intimamente ligados. O modo de fazer constitui a obra. É possível que não se tenha ciência disso, mas os procedimentos e relações durante a criação, de alguma forma, estarão presentes na cena.

Não é fácil ser integralmente coerente com as próprias concepções, posto que é impossível controlar as percepções, porém se pode buscar entender, mesmo que em parte, como se é afetado pelas experiências e como se afeta o entorno. Para isso, a reflexão deve ser um exercício contínuo, visto que se está sempre submerso a mecanismos disciplinares sutis. Muitas vezes, tendo-os por irrevogáveis. Assim, sugere-se que comece por observar o próprio corpo.

Em tempos de biopolítica, o corpo invadido pela política não pode ser ignorado. É ingenuidade pensar que se pode simplesmente romper com este esquema. Os dispositivos de controle estão por todos os lados, inclusive no

próprio corpo e na forma deste se relacionar com o mundo. É importante experimentar outros modos de vida, não para colecionar hábitos e estilos, ou para entrar numa lógica de consumo e descarte, mas para se deparar com o não conhecido. O não conhecido não é propriedade privada de alguém, mas é algo construído e constituinte do comum. O não conhecido está na própria carne, naquilo que se tem mais próximo, e, ao mesmo tempo, mais longínquo, aquilo que nos compõe e que não comandamos.

No decorrer da tese, estas ideias serão melhor elucidadas. Vale dizer que tudo isso é bastante complexo e difícil de construir. Durante o processo de pesquisa, foi-se adentrando num campo encantador e, não menos, assustador. O pensamento oscila entre o otimismo e o pessimismo, o conhecido e o desconhecido. Junto a um grande conjunto de pensadores contemporâneos e de outros períodos, foi tentando-se entender a atuação política da dança. Este é um estudo para mais de uma vida, mas há de se começar.

A tese está disposta em três capítulos. Assim, o primeiro dedica-se a analisar o percurso da Cia Borelli, cuja dança propõe um corpo que traz uma contradição: às vezes, constitui-se como apto e eficiente para tratar da degradação humana, parecendo inclusive reforçar o que deseja criticar e, outras vezes, é flexível e forte, resistindo e confrontando com noções como as de exploração, submissão e dominação. É muito tênue o limite que separa uma proposta de corpo da outra, pois isso se liga ao modo em que estes se dispõem cenicamente. Há coreografias, sobretudo as mais antigas, que apresentam cenas centralizadas e hierarquizadas, enquanto há outras que propõem a destituição dessas ordenações. Cada vez mais, vem tornando-se evidente, no trabalho de Sandro Borelli, a questão do conflito entre o forte e o fraco, entre aquele que segue suas vontades e aquele que se submete de forma dócil. Há vezes em que estas noções se sobrepõem, o que torna a discussão mais potente. Foucault (1987) e Nietzsche (2007) foram os principais autores destacados para pensar esta questão.

As composições coreográficas escolhidas para serem analisadas foram aquelas entendidas como fundamentais no percurso artístico do grupo, no que se refere ao recorte que discute a relação entre centralidade/hierarquia e descentralização, forte/seguidor das próprias vontades e fraco/docilizado. Deste modo, elegeram-se os seguintes espetáculos: *O Processo*, *Carne Santa*, *Estado Independente* e *Produto Perecível Laico*. Cabe ressaltar que geralmente Sandro Borelli tem como mote para a criação alguma obra literária, musical, ou mesmo, algum percurso poético e político de algum pensador. As danças que compõem o seu repertório têm em comum o intuito de questionar, criticar ou resistir ao regime econômico e às desigualdades sociais.

*O Processo* foi destacado por ser um dos trabalhos mais antigos e que já evidenciava uma particularidade na pesquisa de movimento do coreógrafo e na qualidade corporal empregada. Ainda, é uma das várias coreografias de Sandro Borelli inspiradas em Franz Kafka. Além dessa, tem-se: *A Metamorfose*, *O Abutre*, *Carta ao Pai*, *Kafka in Off* e *Artista da Fome*. A centralidade e a hierarquia estão presentes na organização cênica desta coreografia. De um modo geral, a reflexão alcançada baseou-se num diálogo que salienta os principais pontos de congruência e de distinção entre esta dança e a obra literária, com o mesmo título e escrita por Franz Kafka, que a inspirou.

Em seguida, tem-se *Carne Santa*, espetáculo baseado na vida e obra de Renato Russo. Este aponta para a descentralização da cena, algo que será retomado em trabalhos posteriores, e discute as relações sociais dos anos 1980, principalmente com o surgimento da Aids. A pesquisa corporal é marcada pela suavidade, delicadeza e leveza, na mesma medida que pela frieza e pelo individualismo.

*Estado Independente* é a próxima criação analisada e que tem como referência o legado político de Che Guevara. Este espetáculo apresenta uma proposta de corpo que se liga à noção de guerrilha cubana, desenvolvida por Hardt e Negri (2005). O guerrilheiro é caracterizado pela resistência aos modos de

exploração e à desigualdade, por meio da disciplina e da mobilização coletiva. Nesta dança, têm-se trechos compostos por agrupamentos policêntricos e partes constituídas por aglomerados descentralizados.

O último trabalho focalizado é *Produto Perecível Laico* e foi inspirado na obra de Cruz e Sousa. Aqui, a cena constitui-se ainda mais descentralizada. A questão do forte e do fraco parece se deslocar, pois a coreografia propõe um corpo frágil e, ao mesmo tempo, forte. A entrega à morte e o enfrentamento da condição humana de ser para a morte, de viver para o nada, é construída cenicamente. A ideia de Camus (1989) sobre o homem absurdo contribui para esta discussão.

O segundo capítulo concentra-se em refletir sobre o trabalho do Núcleo Artístico Vera Sala. Princípios como os de deriva, errância, peso, fragmentação, torção e vetores com trajetórias múltiplas pelo corpo, juntamente com a dissolução dos limites entre corpo e ambiente, vida e morte, animado e inanimado, compõem o estado corporal investigado por este núcleo artístico. Os conceitos de *embodied* e de corpomídia ajudam a depreender a proposta de corpo da artista, bem como a noção de arte como experiência, proferida por Dewey (2010), permite conhecer a questão da transitoriedade no seu fazer artístico.

Em suma, neste capítulo, optou-se por analisar as criações que apontam para algum tipo de desvio no seu percurso em relação à criação antecedente. O primeiro seria *Estudo para Macabéa*, onde a artista identifica uma transformação da sua própria fisicalidade. Além disso, detectou-se um especial interesse pela busca de um estado de “presentificação”, isto é, uma intensificação na exposição às afetações do ambiente cênico, ao mesmo tempo em que lhe penetra e reconfigura. Esta criação relaciona-se com o livro “A Hora da Estrela”, de Clarice Lispector, com o qual compartilha alguns pontos de interesse poético. Nesta etapa, o discurso de ambas as obras é posto em diálogo, tendo em vista que permite atingir um maior grau de complexidade na análise.

*Corpos Ilhados* foi destacado por apresentar algumas de suas principais investigações corporais que se desenvolveram posteriormente. Como a artista foi convidada a remontar e reapresentar este trabalho, ficou aparente que o passado e o presente fundiram-se no momento da recriação. Inquietações e questões repetem-se, não como algo igual, mas apontando para as diferenças e potencialidades desta fusão.

A trilogia de corpo-instalações composta por *Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes*, *Pequenas Mortes* e *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* é estudada por promover a conexão e reconexão do corpo e do ambiente, onde se pode perceber a negociação contínua entre ambos. A explanação de Eco (2010) sobre “obra aberta” intensifica esta reflexão. Ainda, nestes corpo-instalações, tem-se a consolidação de um corpo cansado e que “não aguenta mais”, assim como definido por Lapoujade (2002), como meio de resistência à lógica da “mobilização infinita”, explicitada por Sloterdijk (2002).

O último trabalho estudado foi *Dobras*, criado numa parceria entre Vera Sala e Wellington Duarte. Depara-se, aqui, com corpos constituídos por impulsos desencontrados, peso, desequilíbrio, incompletude, interrupção, degradação, cansaço e uma sensação de vazio. Os princípios de investigação corporal parecem ser os mesmos que vêm constituindo a pesquisa pessoal de Vera Sala, porém as especificidades de cada artista mantêm-se evidentes. Ambos os corpos afetam-se mutuamente. Duas proposições de corpo com diferenças sutis estão justapostas: a inação, enquanto impossibilidade de permanecer; e a ação mutável, como possibilidade de mudar. O conceito de muçulmano e testemunha, oriundo de Agamben (2008), contribui para a reflexão sobre essas qualidades corporais.

A última etapa deste segundo capítulo é decorrente da constatação do “derramamento” para outros corpos como uma questão importante na trajetória de Vera Sala. Este processo de compartilhamento é marcado por incompletude e continuidade. Algo permanece determinado – as proposições corporais e o percurso de Vera Sala – e algo aberto – os desdobramentos disso em outros

corpos. A explicação de Rizzolatti e Sinigaglia (2006) sobre o funcionamento dos neurônios-espelho auxilia o entendimento de como ocorre o compartilhamento da pesquisa em dança.

Baseando-se numa gama de pensadores e filósofos, o terceiro capítulo concentrou-se em entender e refletir sobre a relação entre arte e política. Começa explicando que a dança, mais do que refletir a ordem social, constrói-lhe. Esta hipótese tem como referência principal Hewitt (2005). A arte não trataria apenas dos acontecimentos, das ideias e dos desejos dominantes ou explícitos de uma época. Ela é capaz de trabalhar com o que existe enquanto possibilidade, de modo a lhe gerar.

Para compreender estas questões, é apresentado um estudo sobre a relação entre arte, estética e política. Rancière (2005b) explica que a estética designa uma certa forma possível de apreensão da experiência sensível, enquanto a política arranja e rearranja a própria experiência comum do sensível. Quando a arte afeta a organização da esfera do sensível, reconfigurando a disposição de espaços e objetos, a distribuição do comum e do particular, ela constitui-se como uma intervenção política.

A discussão sobre arte crítica, proposta também por Rancière (2005b), traz à tona as noções de dissenso e ficção, fundamentais nesta reflexão. Em seguida, o conceito de ética, enunciado por Espinosa, ajuda a pensar o fazer político da arte. Tais referências participam da construção da proposição principal deste capítulo, que sugere que a arte, especialmente a dança, para ser crítica precisa criar dissenso; e para ser ética necessita aumentar a potência de ação e/ou de inação de uma coletividade.

Com os estudos sobre biopolítica, provenientes de obras de Foucault e Agamben, junto às ideias de Pelbart (2009), passa-se a entender que para que um dissenso perturbe, pelo menos em parte, a atual ordem soberana, ele tem de decorrer da experiência do compartilhamento de “formas de vida” distintas. As

formas de vida não podem ser reduzidas a identidades, o compartilhamento deve se dar entre formas de vida variadas e variáveis.

Junto a isso, é fundamental conectar-se ao mundo buscando perceber as suas escuridões, invisibilidades, latências e lacunas. Conceitos agambenianos como de Genius, imagem, contemporâneo e profanação são primordiais para poder afirmar que, mesmo sendo uma tarefa árdua, não é impossível desordenar concessões e consensos instituídos, jogar com eles, subvertê-los, reinventá-los, dessa maneira, criando ficções e trazendo-as para o uso comum a fim de que possam gerar mais desvios e dissensos, constituindo outras formas de vidas variadas e compartilhadas.

Nada disso está pronto, há de ser construído. No entanto, o fato de se estar elaborando estas questões enquanto ideia, não apenas por um, mas por grupos distintos e heterogêneos, compostos por artistas, filósofos, cientistas e demais pensadores das mais diversas áreas, demonstra a sua existência como possibilidade. Ao trazer para o uso comum as inutilidades e banalidades, o desprezível e oculto, o despretenso e descomprometido com causas fixas, tem-se chance de abalar certos padrões dominantes, as crenças inabaláveis, as verdades absolutas, o fluxo inestancável, o desejo como demanda, as exclusões sacralizadas.

## 1 CIA BORELLI DE DANÇA

Em 1997, Sandro Borelli e Sonia Soares criaram o grupo FAR-15<sup>1</sup> na cidade de São Paulo. Este nome retratava o entendimento de arte como guerrilha. Desde o início, Sandro Borelli atuou como coreógrafo do grupo. Em 2003, a parceria entre os dois diretores rompeu-se, a FAR-15 extinguiu-se e a Cia Borelli de Dança foi criada. A trajetória artística de Sandro Borelli, incluindo também o seu trabalho junto ao grupo FAR-15, conta com a criação de aproximadamente 20 obras coreográficas. Elas vêm sendo apresentadas frequentemente e em várias regiões do Brasil. A dança da Cia Borelli é referência para alguns grupos do país e afeta quem dela compartilha. Deste modo, ela divulga e constrói uma compreensão de corpo e de dança, sendo fundamental refletir sobre suas proposições estéticas.

Pelo que foi possível observar através dos ensaios, das apresentações e da preparação técnica, o trabalho corporal da Cia Borelli de Dança tem como principal interesse a ação física. Santos (2004) também sugere que o pensamento coreográfico de Sandro Borelli se embasa numa visão de dança enquanto ação coreográfica. Na dinâmica do grupo, o diretor-coreógrafo Sandro Borelli propõe uma série de movimentos, mas a maneira de fazer é operada particularmente por cada dançarino. Parece óbvio que, em qualquer criação, a iniciativa do intérprete tenha um papel fundamental na organização dos movimentos, gestos e ações. Na Cia Borelli, isso também tem relevância, como o próprio Sandro Borelli (2010)<sup>2</sup> relata:

*Eu sintetizo os movimentos para eles entenderem, e vou passando para eles, eu vou sugerindo os movimentos. Mas, é lógico que precisa de uma parceria. Eu sugiro, eu imagino um movimento no meu corpo ou mesmo praticando, mas quando vai para um outro*

---

<sup>1</sup> Esta sigla faz referência ao fuzil AR-15.

<sup>2</sup> Entrevista concedida por Sandro Borelli, à autora desta tese, no dia 10/12/2010 (na íntegra, no Apêndice A).

*corpo cada um dança de um jeito. Todo mundo sabe dançar. E aí, vai receber de uma outra maneira. Aí, passa haver este diálogo: eu crio um movimento, passo para eles, eles apresentam essa mesma ideia que eu dei para eles, mas já vem contaminada, eu recebo o que eles me passaram, às vezes, muitas vezes até melhor, aí, eu passo de volta para eles, e aí, fica esse troca-troca. Mas normalmente, 80/85% dos movimentos, sou eu que sugiro. A fonte inicial, depois vai virando outras coisas. Mas, o papel do intérprete é fundamental.*

Apesar disso, parece que o mais importante é que as sequências de ações sejam efetuadas. A dança estrutura-se numa sucessão de movimentos que apresentam trajetórias definidas e que são compartilhadas pelo elenco. O diretor-coreógrafo delimita como será o percurso dos movimentos, porém a escolha das estruturas anatômicas que predominarão para o acionamento dos mesmos fica a cargo de cada intérprete. O modo de efetuar determinada ação é uma escolha individual. Além disso, alguns ensaios desenvolvem-se de acordo com as necessidades do elenco de estudar a movimentação.

Nas coreografias da companhia, fica evidente a ideia de que o movimento de cada um está atado ao do grupo todo. Para garantir uma sintonia, o diretor-coreógrafo atua refinando a disposição dos corpos, principalmente, ao que se refere à distância entre eles, à relação com o ritmo e à formação de trajetórias no espaço.

Em geral, as coreografias são pouco flexíveis a adaptações. Cada intérprete tem liberdade de executar os movimentos de sua maneira, mas estes últimos já estão definidos *a priori*. Durante os ensaios, o diretor-coreógrafo vai delimitando o quanto cada gesto pode variar de um corpo para o outro. Este desvio padrão promove a normalização dos corpos em cena. Porém, também, permite que cada corpo mantenha algumas especificidades, mesmo na harmonia de um coro. Sandro Borelli (2010) conta que quando

*[...] vai haver um conjunto, o que eu sempre falo: 'Vocês procurem transitar mais ou menos no mesmo tempo, tá, o nosso tempo é daqui até aqui, então vocês podem transitar aqui, nesse meio*

*aqui'. Então, essa é a regra. Outra coisa que eu falo também para eles: 'Vocês precisam fazer o movimento de acordo com as possibilidades de vocês. Também, eu não quero, não precisa mostrar que eu tenho uma perna, que eu sou muito flexível porque vai passar do limite, aí vira um outro discurso, né. Mas, você também não vai usar uma perna lá embaixo também. Porque também vai dar um outro, também vira um outro discurso. Então assim, vai ter uma média e vocês vão transitar nessa média aí'. Aí, talvez, dê essa sensação, essa aparência de [...] até uma vez já me falaram isso: 'Quando eu vejo os seus conjuntos, dá a impressão que é meio sujo, mas não é. Fica interessante porque não é aquela coisa marcada, mas a gente sabe que é uma massa que faz mais ou menos a mesma coisa'. É proposital, então, eu tomo muito cuidado com isso porque se ficar todo mundo idêntico, aí, vira balé. [...] 'Vocês são intérpretes'. Senão, vai ficar uma coisa imposta por mim, o meu texto, sabe. Então, tudo bem, pode até ser o meu texto, mas vocês vão dizer da maneira de vocês, do jeito de vocês, como vocês quiserem. Claro que estou aqui de fora, se passar do limite, se eu achar que está indo para um outro caminho, eu vou avisar. Eu aviso: 'Ó, não'. 'Mas, então como é que é?'. 'Eu não sei, vai perguntar para mim? Eu faria desse jeito', eu falo, 'mas não tem que fazer igual a mim'. Tem que fazer dentro da ideia.*

Se, por um lado, há uma relativa autonomia de cada intérprete para se apropriar da coreografia, bem como do grupo para decidir o que e como eles estudarão os movimentos, por outro lado, a movimentação apresenta-se estruturada com uma significativa rigidez. Os percursos devem ser respeitados. As especificidades de cada dançarino não são negadas, elas apenas não são enfatizadas. Ao mesmo tempo em que não há um jeito certo de fazer um determinado movimento, existe uma busca em proporcionar alguma estabilidade para ele. Algo está combinado e deve ser desempenhado.

A repetição tem como objetivo a reprodução, ou seja, uma ação, depois de experimentada e definida, deve manter-se exatamente sob as mesmas diretrizes para ser repetida. Não à toa, há um grande empenho em remontar antigos trabalhos buscando conservá-los na íntegra. Sandro Borelli (2010) conta que isso permite perceber como vem se dando o seu percurso e observar seus interesses em determinado momento de sua vida. É possível assistir atualmente, e com certa

regularidade, alguns espetáculos antigos criados pela companhia. O processo de remontagem conta com o estudo dos registros em vídeo realizados no período da criação. A alteração é mínima e a busca é a de conservar a composição semelhante ao momento de sua estreia. Conforme o coreógrafo Sandro Borelli (2010) assinala:

*Eu acho superimportante remontar porque é importante o grupo estar mostrando o seu repertório, é estratégico também. Mostrando: 'Olha gente, este trabalho é de mil novecentos e não sei quanto. Agora esse, 2001'. Eu acho que demonstra maturidade do grupo enquanto pesquisa. Eu gosto bastante. E geralmente quando a gente remonta, eu tenho essa sensação de um trabalho antigo, geralmente eu consigo melhorar o trabalho. Eu até [...] eu tomo muito cuidado, eu não gosto de mexer, porque senão não é remontagem. Você ficar atualizando, então perde. Que é legal a história mesmo. Um trabalho de 1999, vou remontar agora, se eu começar a mexer, então não é remontagem. É outra coisa. Você está criando outra coisa em cima do que já foi criado. Então, eu só mudo quando, assim, aquilo é muito ruim. Quando: 'Poxa, como eu fui fazer uma coisa dessa'. Aí, eu dou uma mudadinha assim, mas vai do jeito que era. Eu acho legal. É uma passagem na história. Eu era daquele jeito, pensava daquele jeito.*

Outra característica do trabalho da companhia é que os corpos dos dançarinos são submetidos a uma técnica, a um modo de se mover, assim como transformados e aperfeiçoados a fim de expressar a proposição estética do diretor-coreógrafo. Vários grupos de dança estruturam-se desta forma. Sendo assim, é importante refletir sobre a noção de corpo em questão neste tipo de proposta.

Foucault (1987) realiza uma investigação arqueológica<sup>3</sup> analisando a relação do corpo com as prisões, leis, punições e com o militarismo na Europa,

---

<sup>3</sup> Deleuze (2006) explica que o método arqueológico, proposto e empregado por Michel Foucault, delineia-se como um estudo simultâneo do saber e de suas condições. "Por arqueológico, deve-se entender o estudo do 'subsolo', do 'solo' sobre o qual se exerce o pensamento e no qual ele mergulha para formar seus conceitos. Que haja camadas bem diferentes nesse solo, que haja mesmo mutações nele, agitações topográficas, organizações de novos espaços, é o que mostra Foucault "[...]. Sem dúvida, pode-se apontar as causalidades sociológicas ou mesmo psicológicas

entre os séculos XVII e XX. Nesta obra, o autor afirma que, a partir do século XVIII, o corpo passa a ser fabricado para que se torne cada vez mais útil e funcional. Este processo inicia-se com a preparação corporal dos soldados para vencer as batalhas. Com a invenção do fuzil, os soldados precisavam ser cuidadosamente ajustados para matarem mais do que morrerem. Assim, o modo de atacar e se esconder, de se dispor espacialmente, de se deslocar e de manejar as armas teve de ser meticulosamente treinado para garantir a eficiência. Outras vezes na história, a noção de disciplina foi movida pelas necessidades militares, porém, a partir deste período, ela adquire uma prescrição especial.

Surge assim uma exigência nova que a disciplina tem que atender: construir uma máquina cujo efeito será elevado ao máximo pela articulação combinada das peças elementares de que ela se compõe. A disciplina não é mais simplesmente uma arte de repartir os corpos, de extrair e acumular o tempo deles, mas de compor forças para obter um aparelho eficiente (FOUCAULT, 1987, p. 138).

Esta maneira de entender e lidar com o corpo foi espalhando-se para outras instituições sociais. Foucault (1987) chama este de corpo dócil e refere que sua particularidade é ser trabalhado detalhadamente, sendo coagido e mantido no nível da mecânica do movimento, dos gestos, da atitude e da rapidez. O corpo dócil é produzido através de processos disciplinadores. Por um lado, a disciplina aumenta a potência do corpo por torná-lo mais apto para a execução de certas ações; por outro lado, ela a diminui quando transforma sua força numa relação estritamente de sujeição. Segundo o autor, neste esquema, a ordem dada não deve ser explicada ou elaborada. Apenas o comportamento desejado precisa ser provocado. Para isso, perante um sinal de comando, deve-se reagir em conformidade com o acordo preestabelecido.

---

para essa 'história'; mas, na realidade, as causalidades se desdobram em espaços que já supõem uma imagem do pensamento. É preciso conceber acontecimentos do pensamento puro, acontecimentos radicais ou transcendentais que determinam em tal época um espaço de saber" (DELEUZE, 2006, p.126).

Cabe perceber como este entendimento de corpo vem se fazendo presente na dança desde o século XVIII. O foco na ação, visando a uma eficiência, é um exemplo disto. De certo modo, a Cia Borelli de Dança propõe processos disciplinadores e corpos dóceis. Isto pode ser identificado no processo de criação, em que o diretor-coreógrafo define quase que completamente a movimentação, ficando a cargo do intérprete a adaptação e a apropriação; na preparação corporal, baseada em aulas de balé clássico e sequências coreográficas preestabelecidas; em algumas escolhas estéticas, como trabalhos com um centro da cena único e determinado; e no formato organizacional com um diretor que define as regras e as condutas da companhia de dança.

Não se pode esquecer que as propostas guerrilheiras e os movimentos de resistência do século XX possuem um forte caráter de disciplinação e socialização dos corpos e que, principalmente, a atuação estético-política da Cia Borelli de Dança comunga em grande medida com as ideias revolucionárias desenvolvidas e disseminadas durante este período. De acordo com Sandro Borelli (2010), sua companhia *“é um grupo independente. Então, quer dizer que um grupo independente é uma organização que deveria ser de guerrilha, tipo guerrilha”*.

As ações guerrilheiras e os movimentos sociais do século XX tinham um forte embasamento em formas de atuações militares, mesmo quando se opunham a estas instituições. Isso será melhor discutido no decorrer deste capítulo, mas, desde já, é importante observar que a Cia Borelli de Dança mostra um interesse por certos modelos de mobilização que, apesar de se oporem ao consumismo, à exploração do homem pelo homem, ao preconceito e à desigualdade social, também, apresentam um cunho pouco democrático. “O exército moderno produziu o soldado disciplinado capaz de cumprir ordens, como o operário disciplinado da fábrica fordista, e a produção do sujeito disciplinado nas modernas forças guerrilheiras era muito semelhante” (HARDT; NEGRI, 2005, p.121). Vale refletir que as ideias de corpo presentes nos exércitos populares e nas organizações guerrilheiras fizeram sentido como ações de resistência durante parte da

modernidade. Em vários momentos, a democracia interna e a independência de movimentos precisavam ser prejudicadas em prol da eficiência da atuação revolucionária. Pode-se observar esta questão sendo tratada sob diferentes temáticas pela Cia Borelli de Dança. Possivelmente, este é um dos principais focos de interesse do grupo. No entanto, Hardt e Negri (2005) afirmam que uma nova situação vem se estabelecendo desde o fim do século XX, na qual se torna possível outra forma de resistência pautada na cooperação e na comunicação: a multidão. Esta é composta por aglomerados relativamente autônomos que podem agir independentemente ou em coordenação. Ela é incompatível com as noções de centralização e unificação.

Pelbart (2009) explica que a ação disciplinadora, iniciada no século XVII, foi dominada por outra forma de poder no século XX, que se caracterizava pelo adestramento dos corpos, pela otimização de suas forças e pela integração em sistemas de controle. Esta estratégia ampla de poder, identificada e denominada de biopoder por Foucault, constituía-se por duas formas principais: a disciplina e a biopolítica. De acordo com Agamben (2008, p. 88), a concepção foucaultiana de biopolítica era marcada pelo preceito “fazer morrer e deixar viver”. O que estava em jogo era “a crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos e nos cálculos de poder” (AGAMBEN, 2001, p. 125). Entretanto, Agamben (2001) alerta para uma mudança deste paradigma que se inaugura com a criação dos campos de concentração e de extermínio nazistas. Todas estas questões serão aprofundadas no capítulo 3, por ora, vale saber que, segundo Agamben (2004), no século XX, a ideia de soberania, oriunda do Direito romano, foi retomada e reformulada para uma nova ordem social. O autor conta que, a partir deste período, a vida nua (*zoé*) foi inserida na política, invadindo a vida qualificada (*bios*)<sup>4</sup>. Para transformar a vida nua em vida qualificada foi necessário fazer uso do poder soberano. O soberano é aquele que se exclui para ser capaz de incluir

---

<sup>4</sup> De acordo com Agamben (2004), a vida nua (*zoé*) seria a vida de qualquer ser vivente, enquanto a vida qualificada (*bios*) é a vida peculiar a um indivíduo ou grupo específico.

ou excluir. Tem poder de suspender a lei e se coloca fora dela para governar. O soberano gera a lei que ele mesmo não precisa cumprir, mas exige dos outros a submissão às suas normas. Ele também pode determinar quando a lei deve ser suspensão.

[...] o soberano, tendo o poder legal de suspender a validade da lei, coloca-se legalmente fora da lei. Isto significa que o paradoxo pode ser formulado também deste modo: 'a lei está fora dela mesma', ou então: 'eu, o soberano, que estou fora da lei, declaro que não há um fora da lei' (AGAMBEN, 2004c, p. 23).

Segundo Hardt e Negri (2005), a soberania estabelece em si mesma uma dualidade. Para que exista um governante são necessários os governados, para que haja proteção é fundamental a obediência, para existirem os direitos são indispensáveis as obrigações. Assim, o próprio soberano é dependente do consentimento dos governados. Quando o poder soberano não se mostra convincente, os governados rebelam-se. A resistência à soberania tem origem na própria soberania. De acordo com estes autores, no século XX e XXI, a soberania gerou dois modelos de resistência contra si: a estrutura de guerrilha e a rede disseminada. Ao contrário da primeira, a rede disseminada não possui um centro que detém o domínio sobre os demais componentes do grupo, deste modo, uns comunicam-se diretamente com os outros, compondo uma multiplicidade aparentemente amorfa. Já a estrutura da guerrilha dá a ideia de uma rede policêntrica, com muitos aglomerados centralizados e relativamente autônomos. Ela possui vários eixos que se comunicam. Como supramencionado, a maneira da Cia Borelli de Dança operar em grupo, o trabalho corporal, o modo de abordar certas temáticas e, até mesmo, o interesse por questões da guerrilha cubana mostram que esta é uma das visões de mundo e estratégias de atuação social que o grupo propõe. Hardt e Negri (2005) relatam que as organizações guerrilheiras pareciam configurar um modelo descentralizado e até certo ponto autônomo. No entanto, esta aparência horizontal é ilusória. Ela apresenta referências importantes

dos modos de controle militar e político de fundo hierarquizante e centralizador. Para estes pesquisadores, a estrutura de guerrilha é um modelo intermediário que também atuou atacando as qualidades antidemocráticas, porém constantemente acabava por recair em estruturas que promoviam autoritarismos.

A Cia Borelli de Dança apresenta uma grande preocupação em se opor à ordem social dominante, tendo Sandro Borelli como liderança. Como referido anteriormente, o elenco tem liberdade para escolher em parte como cumprirá a sua função, como executará ou estudará seus movimentos, no entanto, quem define as regras do grupo, das coreografias e das apresentações é exclusivamente o diretor-coreógrafo. O líder delibera sobre o limite da autogestão na companhia, sendo que a estrutura do grupo se apresenta centralizada e hierárquica. De todo modo, organizar proposições revolucionárias em termos estéticos é uma característica da Cia Borelli de Dança. Na sua trajetória, isso vem se dando de diferentes maneiras. Em certas coreografias, todos os dançarinos atuam para dar suporte cênico a um ou alguns deles, sendo os mesmos protagonistas do começo ao fim. Podem-se destacar, como exemplos, os espetáculos *O Processo*, *Bent*, *Calígula* e *Artista da Fome*. Nestes casos, há algo que é central e que deve ser sustentado cenicamente pelo restante. Este ocupa o foco da cena. As necessidades de todos baseiam-se na de um só. Não há pluralidade e descentralização nestes casos. De certa maneira, a organização cênica hierárquica e centralizada nestes trabalhos, assim como o desenvolvimento de suas temáticas vinculado a um tipo de posicionamento crítico social e político, parece relacionar-se com a noção de exércitos populares. Conforme Hardt e Negri (2004), os exércitos populares eram mobilizações existentes desde o século XVI. Como a Modernidade foi uma época permeada por muitas guerras civis, foi necessário ordenar as forças de combate. Para tanto, forças rebeldes dispersas e irregulares foram transformadas em exércitos. Sua estrutura era unificada e hierárquica, o que resultava na perda da autonomia de algumas organizações locais e de populações rebeldes. Contraditoriamente, a criação dos exércitos

populares acabou por favorecer algumas bases da modernização. As criações citadas discutem questões sociais, como preconceito, desigualdade, injustiça, submissão, etc. Porém apresentam construções corporais e cênicas que apontam para a hierarquia e a centralização.

Hardt e Negri (2004) contam que as organizações guerrilheiras foram surgindo à medida que foi aumentando a rejeição ao modelo do exército popular e crescendo o desejo pela democracia. Algumas criações coreográficas da Cia Borelli de Dança sugerem um entendimento de formação de grupo e de resistência similares às organizações guerrilheiras. Isso pode ser especialmente observado no modo de disposição dos corpos, na cena em trabalhos como *Carne Santa* e *Estado Independente*. No seu último trabalho, intitulado de *Produto Perecível Laico*, o conceito de multidão ganha destaque, particularmente, no que diz respeito à disposição dos corpos em cena. Hardt e Negri (2005) declaram que a multidão é um sujeito social que age de acordo com o que há de comum entre as singularidades que lhe compõem. Não pode se homogeneizar, pois as diferenças sempre se mantêm. “A antropologia da multidão é uma antropologia de singularidade e partilha” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 172).

Vale destacar que apenas as diferenças na estruturação espacial das coreografias não são suficientes para determinar qual modelo de resistência sugere. O conteúdo e forma são indissociáveis e, por isso, precisam ser levados em conta conjuntamente. Sendo assim, faz-se mister examinar sob que matrizes a ação corporal se constitui, como a movimentação é criada e interpretada, como os corpos se dispõem no espaço e como se relacionam.

Começamos por conhecer um pouco as impressões e constatações obtidas a partir da observação, da preparação e pesquisa corporal do grupo. O corpo guerrilheiro, e também dócil, é uma das propostas da companhia. Segundo palavras do próprio Sandro Borelli (2010):

*Eu acho que, talvez, eu dou autonomia, mas em cima das minhas regras. É uma autonomia vigiada. Então, o que seria uma*

*autonomia vigiada? Então, é um pouco mentiroso. Não é uma autonomia 'Ah, tá. Ok, vocês decidem e pronto.' É uma autonomia que oprime [...] É como se fosse um Estado que parece que é democrático. Parece. Mas, é por causa da minha personalidade também.*

Mas isso não é tudo. Em concomitância e, até mesmo, de maneira contraditória, tem-se uma qualidade corporal que aponta para algo que se opõe ao mero mecanicismo e a domesticalização do processo de transmissão do coreógrafo para o elenco. Há um tipo de força em questão semelhante àqueles que seguem e persistem nas suas próprias vontades.

## 1.1 CORPO RESISTENTE

Os corpos da Cia Borelli de Dança são leves e fortes, precisos e desarticulados. A eficiência é utilizada para tratar da decadência humana. A movimentação complexa exige uma intensa preparação corporal. Para resistir o corpo torna-se forte e flexível, dessa maneira, estando apto a atuar. Depara-se com a ação e reação à gravidade, ao entorno, aos outros corpos e ao ambiente como um todo. Por sua vez, a composição cênica propõe um corpo ordenado, onde cada parte tem o seu lugar específico. É um corpo predisposto à ação que se constrói de forma organizada. Nas coreografias, as sequências de movimentos, seus ritmos e localização no espaço estão definidos. Os desenhos coreográficos determinam onde cada corpo deve estar em relação aos demais. Mais uma vez, a noção de disciplina elaborada em Foucault (2004) dialoga com o trabalho. As localizações predeterminadas e bastante específicas fazem parte dos princípios de atuação dos aparelhos disciplinares. O autor citado enumera uma série de implicações destes últimos, dentre elas, destacam-se: estabelecer as presenças e as ausências, saber onde está e como encontrar cada integrante do grupo, instaurar comunicações produtivas, interromper as consideradas inúteis, poder controlar constantemente o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades e méritos. Estas implicações podem ser percebidas na dança da Cia Borelli. Segundo Foucault (2004), a disciplina elabora métodos que consistem em horários, treinamentos coletivos, exercícios, vigilância global e minuciosa simultaneamente, assim como definem táticas de distribuição, de ajustamento recíproco dos corpos, dos gestos e dos ritmos, de diferenciação das capacidades, de coordenação recíproca em relação a tarefas. O controle sobre o andamento do trabalho dá-se mesmo à distância. O líder não precisa estar presente para que se faça a sua vontade. Numa entrevista para a pesquisa, Sandro contou que tinha definido antecipadamente quais deviam ser as aulas e demais procedimentos preparatórios para uma apresentação do grupo durante

uma viagem que ele não pôde acompanhar. Eles, por sua vez, resolveram alterar sem lhe consultar. Depois que retornaram e lhe contaram, isso provocou-lhe indignação, pois o modo de constituição da companhia determina que o controle não saia das mãos do líder.

É uma escolha estética definir onde e quando cada dançarino estará ou qual movimento será efetuado, o que, para a construção da cena, muitas vezes a torna mais clara. Consequentemente, evita os deslizos, atropelamentos e as colisões. A coreografia pensada de modo ordenado corrobora para que todos os corpos coabitem a cena, de modo a dar espaço e suporte uns aos outros. Entretanto, também, prejudica a autonomia e a criatividade dos dançarinos. Acaba por propor uma noção de dança pautada na submissão a uma norma elaborada individualmente e imposta para um grupo todo.

Vale destacar que, nas sequências coreográficas dos trabalhos do grupo, não existe um gesto ou ação mais importante que outro. Não há hierarquia neste sentido e isto desorienta um pouco a disciplina empregada, embora, às vezes, haja hegemonia nas imagens da cena ou nos papéis desempenhados pelos intérpretes. Cada movimento, ou mesmo parte dele, é respeitado na singularidade da sua constituição. Por exemplo, uma preparação para um giro é tão fundamental quanto o próprio giro, tornando-se evidente na forma dos intérpretes dançarem. Para tanto, faz-se presente uma constante atenção a cada detalhe. A este respeito, Sandro Borelli (2010) diz o seguinte: *“Eu procuro trabalhar o movimento fazendo parte de um texto, uma palavra ou [...] Inclusive eu falo isso para eles: ‘Nada tem que se sobrepor. Tudo tem que ser trabalhado na mesma intensidade’”*.

Outro aspecto da movimentação é que ela expõe um compromisso com o desafio e a superação. Os corpos são treinados para serem fortes e aptos a fim de exercer uma dança complexa e sagaz. Para alcançar este ideal de corpo exigido pela dança da Cia Borelli a preparação técnica focaliza-se em práticas distintas. As aulas de dança contemporânea, ministradas por Sandro Borelli e Vanessa Macedo, concentram-se em formar corpos resistentes, capazes e ágeis, no

entanto, não elegem um único modo de execução do movimento. O movimento é proposto, mas a maneira de fazê-lo é desenvolvida por cada um durante a aula. Já, a aula de balé clássico impõe uma estruturação de certos alinhamentos. Segundo Sandro Borelli (2010), o balé clássico:

*[...] organiza, ele tem um tipo de organização corporal que eu acho interessante. A técnica clássica também ela te dá uma[...] molda de certa forma o teu corpo de um modo interessante. Te propõe entender as questões de equilíbrio, a lateralidade, eu acho bastante importante, sabe, você perceber o seu pé, perceber as articulações. Mas, não pode virar burrice. Eu acho que ficar só nisso, eu acho bastante[...] bailarino que fica só fazendo aula de clássico fica muito limitado. Eu acho das técnicas, a que mais emburrece o intérprete é a clássica porque ela te propõe uma visão do passado, é museu, é uma coisa datada, a técnica clássica é datada. Daí, se o bailarino não tiver cabeça, discernimento, ele não vai conseguir dançar, ele vai reproduzir. [...] O balé, ele, a técnica clássica, ele é[...] eu acho extremamente importante, mas ele, o bailarino, o intérprete corre um risco muito grande de se aprisionar. De ser aprisionado ou se aprisionar, não sei, por isso. Se bem que, se aprisiona porque falta, por burrice. Não tem essa de: 'ai, eu não consigo entender'. Não sei, não sei, eu não tenho muita certeza sobre isso porque, às vezes, de tanto você treinar uma coisa você não consegue se desvencilhar daquilo.*

Parece que esta técnica interessa ao grupo por permitir aperfeiçoar o controle sobre o corpo. Assim como outros mecanismos disciplinadores, ela pauta-se na verticalidade, caracterizada pela predominância da posição em pé; na hierarquia do processo de transmissão que conta com alguém que detém o conhecimento de um modo correto para a realização do movimento; no uso da força; na busca e na obtenção de uma maior eficiência na execução dos movimentos. O coreógrafo sabe que, ao moldar o corpo proporcionando mais controle, a técnica clássica pode também limitar e coibir a ação física do artista. Todavia não sabe bem ao certo a dimensão disso. A utilização desta técnica é um dos exemplos que permite observar uma justaposição de conceitos, como o de resistência social e docialização do corpo no trabalho da companhia.

A impressão que se tem vendo as propostas de Borelli é que esse processo de preparação corporal, ora com códigos formais dentro de um vocabulário convencional que requer um conhecimento específico de uma técnica específica; ora através de um processo de desconstrução desses esquemas corporais e dos códigos já incorporados, propõe uma desestabilização dos mecanismos de controle do intérprete (SANTOS, 2004, p. 70).

Mas será mesmo que este tipo de preparação corporal desestabiliza os mecanismos de controle do intérprete como a autora afirma? Tanto o exercício de um vocabulário quanto a busca pela desconstrução do mesmo têm como referente o mesmo código. A afirmação e a negação de uma ideia de corpo não deslocam a questão para outras perspectivas. Este aspecto da preparação corporal ilustra uma contradição que existe no conceito de corpo do grupo e que merece reflexão. Noções distintas como ação e produção, resistência e submissão, degradação e dominação, algumas vezes, sobrepõem-se. O percurso artístico da companhia mostra que a sua principal necessidade é se posicionar criticamente no mundo, discutindo questões referentes à dominação e à exploração do ser humano pelo próprio ser humano. Os assuntos tratados e as concepções coreográficas refletem sobre as fragilidades e as resistências humanas. Ao falar de seu percurso artístico, o coreógrafo Sandro Borelli (2010) afirma:

*Eu acho que é tudo muito repetitivo. Como se virasse a página de um mesmo livro, do livro da minha história criativa. [...] Eu não vejo diferenças assim de uma abordagem, de um assunto para outro. Sempre é o mesmo universo. Eu acho extremamente importante, eu acho coerente, eu vejo coerência nisso. E eu acho que a arte ela precisa[...] quer dizer, a minha arte, não vou dizer a arte porque senão eu vou ficar muito pretensioso, eu acho que a minha arte ela precisa ter um cunho social político. Precisa, de alguma forma, contestar. Contestação.*

De fato, a contestação é algo que aparece em seus trabalhos, contudo, em alguns momentos, os mesmos propõem uma noção de eficiência, ou seja, de um poder fazer com maestria, buscando a perfeição, tentando evitar os deslizos, os desequilíbrios e a falta de controle. O fato da Cia Borelli de Dança trabalhar com

corpos tão diferentes, ou seja, com intérpretes com qualidades bastante distintas, sugere que este não é o único foco do grupo. Ademais, o coreógrafo Sandro Borelli<sup>5</sup> relata ser impossível falar do ser humano sem falar do fracasso. Mesmo assim, em certos momentos, na sua dança, o fracasso fica dominado pela competência. Quando a ação está subordinada a um fazer “bem-feito”, tem-se a ditadura da perfeição; quando uma especificidade corporal precisa ser disfarçada ou anulada, tem-se a submissão; e, quando as dificuldades são entendidas como falhas, tem-se a dominação.

Este paradoxo faz-se presente no trabalho da companhia e dá indícios para pensar nas relações de poder que impregnam a vida social. Nietzsche (2007) gera uma reflexão importante para observar esta questão. Em 1887, ele escreveu uma obra intitulada *A Genealogia da Moral*, que trata, sobretudo, da origem dos nossos preconceitos morais. Não importa aqui constatar como isso se deu ou não, a história contada pelo filósofo não é tida como algo pronto e acabado, nem, ao menos, é relatada com rigor. O importante é a reflexão gerada a partir do olhar voltado para o passado e, mormente, cabe buscar entender como este invade as relações sociais, ditando as formas de viver e o rumo das vontades.

Nietzsche (2007) denuncia a conformidade e o fatalismo dos fracos que coloca a fraqueza como se fosse um ato voluntário e meritório. A covardia não seria o mesmo que bondade, a humildade não significaria baixaza, tampouco a submissão seria obediência. Contudo, tem-se aquele que está próximo de si e livre das moralidades dos costumes. Este é o ser autônomo e supermoral, com vontade própria, independente e persistente. É aquele que “pode” prometer, pois é capaz de cumprir com a sua promessa a despeito de tudo, inclusive do seu destino. A noção de promessa teria sido criada pelo homem como uma continuidade do querer. Entretanto, para que possa lidar com o necessário e o accidental, a fim de cumprir suas promessas, os seres humanos precisaram fazer-

---

<sup>5</sup>Entrevista cedida para o site [www.conectedance.com.br](http://www.conectedance.com.br), no dia 27/02/2010, e gravada por Osmar Zampieri no Kasulo – Espaço de Cultura e Arte.

se cada vez mais metódicos, regulares e necessários. A moralização dos costumes e as normas sociais tornaram o ser humano apreciável, mesmo recorrendo a diversos graus de tirania, crueldade e violência. Mesmo em meio a isso, os seres humanos livres conseguem manter-se fiéis a sua própria vontade, até mesmo frente a suas promessas, cumprindo-as conforme os seus instintos e valores pessoais. Então, em suma, o forte é aquele que assume as suas vontades e os fracos são os que se subordinam docilmente. Abrir mão da compaixão para olhar para esta questão parece frio, mas é bastante potente. Tende-se a colocar sobre aquele que não toma as rédeas da sua vida os estigmas da pena, da culpa e/ou do pecado. O filósofo escreve um longo enunciado sugerindo como isto foi se construindo. Segundo Nietzsche (2007), para que o ser humano vivesse em sociedade ele precisou deixar de satisfazer os seus instintos mais selvagens, guerreiros e aventureiros. Com estas forças repressivas, estes instintos recolheram-se, voltando-se para o próprio possuidor dos mesmos. “O homem que, por falta de resistência e de inimigos exteriores, colhido no potro da regularidade dos costumes, se despedaçava com impaciência, se perseguia, se devorava, se amedrontava e se maltratava a ele mesmo [...]” (NIETZSCHE, 2007, p. 51). Deste modo, constitui-se a pior e mais perigosa das doenças: “o homem doente de si mesmo”. A má consciência é justamente esta vontade de alguém torturar a si mesmo, ou seja, é o instinto de liberdade tornado latente pela pressão da força e obrigado a se desenvolver corroendo quem o vive. A partir disso, o sentimento de dívida com a divindade ganhou mais força. A ideia de Deus torna-se um contraste para com os próprios instintos animais humanos irresistíveis, de modo que estes passaram a ser faltas para com Deus.

Esta tendência para se torturar a si mesmo, esta crueldade do animal homem interiorizado na sua individualidade, domado pelo “Estado”, inventor da má consciência, como modo de causar o único prejuízo que podia, este homem apoderou-se da hipótese religiosa, para levar o seu próprio suplício a um espantoso grau de dureza a de intensidade (NIETZSCHE, 2007, p. 58).

Valcárcel (2005) explica que há uma palavra em grego que une as noções de bem e beleza, ética e estética: *kalós-kai-agazía*. Esta designava os membros das famílias aristocráticas atenienses na Antiguidade Clássica e significava homens bons. O seu antônimo seriam aqueles sem sangue e sem virtudes. Segundo a autora, Nietzsche:

Queria, sim, um mundo cheio de indivíduos que soubessem de onde vinham e tivessem uma ideia clara e magnânima para onde queriam ir. Que não padecessem sob a superstição e tampouco ficassem cegos pelo positivismo: que se salvassem das credulidades científicas e não se conformassem ao utilitarismo como medida de excelência; que dessem ao bem comum o seu justo alcance, sem renunciar a ser quem eram (VALCÁRCEL, 2005, p. 23).

Conforme esta filósofa, quando Nietzsche sugere uma razão prática que assume uma autonomia extrema, esta torna-se completamente predominante em relação à razão teórica. Para isso, foi necessário se opor à religião, visto que o cristianismo ascende valores plebeus, o ponto de vista e a união dos fracos, bem como a crueldade frente aos fortes, gênios, àqueles de espírito livre, audazes, isto é, àqueles que ousam divergir. Com o cristianismo, a crueldade tornou-se a guiadora da cultura, sendo assim, cada ato realizado, ordem obedecida, princípio aparentemente simples, ingênuo ou espontâneo, é um estigma da humanidade.

Nietzsche (2007) chama a atenção para o ressentimento, isto é, as tentativas de validar a vingança através da justiça. Este sentimento seria fruto do ódio, da inveja, do despeito, da desconfiança e do rancor do ser fraco perante o ser forte. Porém o ideal ascético, que se mostra bastante presente e evidente nas relações sociais, muda a direção do ressentimento para quem está ressentido. Ele próprio torna-se o responsável pelo seu sofrimento, sendo este fruto dos seus pecados. Os fracos ressentidos ficam inofensivos.

A vida ascética é uma flagrante contradição; nela domina um ressentimento sem par, um instinto não satisfeito, uma ambição

que queria apoderar-se da própria vida, das suas condições mais profundas, mais fortes e mais fundamentais; emprega-se grande força para secar o manancial da força, e até se vê o olhar rancoroso e mau do asceta voltar-se contra a prosperidade fisiológica, contra a beleza, contra a alegria, enquanto pelo contrário, procurar com o maior gozo a doença, a porcaria, a dor, o dano voluntário, a mutilação, as mortificações, o sacrifício de si próprio e tudo quanto é degenerado. Tudo isto é paradoxal em alto grau; achamo-nos em presença de uma dualidade e divisão consciente e querida: a guerra intestina, a dor íntima, converte-se em alegria e em triunfo. 'O triunfo está na última agonia': o ideal ascético combateu sempre debaixo dessa bandeira; no símbolo da agonia achou a sua luz pura, a sua salvação, a sua vitória definitiva (NIETZSCHE, 2007, p.81).

Consolida-se a vontade de se achar culpado, condenado e castigado. De acordo com o filósofo, os meios empregados contra a dor são os que reduzem a vida a sua menor expressão possível: nada de vontade, desejo, paixão, sangue ou sal, não amar, odiar, se perturbar, se vingar, enriquecer, trabalhar, sem sexo ou, ao menos, o mínimo possível. O ideal ascético perpassa muitas instâncias, estando presente no direito, na religião, no Estado, na ciência, na filosofia e mesmo na arte.

[...] por todos os lados o passado presente, o fato desnaturado, a ação vista com maus olhos; por toda parte o desconhecimento voluntário da dor, a dor transformada em falta, em medo, em castigo; por toda parte a disciplina, a abstinência, a contrição; por toda parte o pecador que se tortura a si próprio na roda cruel de uma consciência, inquieta e voluptuosamente enferma; por toda parte a pena muda, o medo terrível, a agonia de um coração martirizado, os espasmos duma felicidade desconhecida, o grito desesperado da 'salvação'. E, verdadeiramente, graças a essa maneira de operar, a antiga depressão, a pesada fadiga, acabaram por ser vencidas; a vida conseguiu ser interessante; o 'pecador' estava sempre desperto, ardente, esgotado, mas não fatigado. Havia conseguido a vitória o sacerdote ascético, havia vindo o seu reino; já se não queixava ninguém da dor, mas que tinha sede de dor. 'Sofrer! Sempre sofrer! Sofrer mais!' Tal foi o grito dos seus discípulos durante séculos (NIETZSCHE, 2007, p. 99).

Entretanto, este tédio e fadiga rebentam uma força que faz com que os fracos continuem a viver. O filósofo aponta como principais pestes ameaçadoras: “o tédio profundo do homem” e a “profunda compaixão pelo homem”. Os ideais ascéticos até tiveram boa intenção, mas suas consequências são funestas. O fraco converte-se em “pecador” e o pecado se torna a doença do mundo.

Valcárcel (2005) discorre que, para Nietzsche, a transvaloração, ou seja, a saída do moralismo para a verdadeira moral, só pode acontecer através da arte. Porém a arte não deve ser pensada como qualidade educadora da humanidade, tampouco como mero lazer ou ócio arbitrário. A sua prerrogativa é o autoconhecimento e a apreensão do propósito de suas origens, mas, sempre, cumprindo um destino de força e beleza.

Ao analisar a proposta de corpo da Cia Borelli de Dança, os conflitos entre o forte e o fraco, entre aquele que segue suas vontades e aquele que se submete de forma dócil mostram-se presentes e até mesmo sobrepostos. É como se aqueles corpos apresentassem justamente esta contradição. São domesticados por uma qualidade corporal que remete a noções de força, independência, persistência e capacidade. A pesquisa de movimento feita por Sandro Borelli traz à cena a sua capacidade de seguir os seus desejos, tendo em vista que é bastante própria e específica. As marcas do coreógrafo destacam-se na criação. Além disso, a movimentação precisa ser executada por aqueles que “podem” lhe reproduzir e, neste sentido, são corpos que cumprem com a promessa destes movimentos. No entanto, para isso eles têm um tipo de utilidade. Nietzsche (2007) enuncia que se tornar útil equivale a melhorar, o que significa, em última instância, “domesticação”, “debilitar”, “desalentar”, “refinar”, “abrandar” e “degradar”. A discussão entre forte e fraco, dominante e dominado, perpassa a obra da Cia Borelli de Dança provocando muitas reflexões.

Por fim, não se pode ignorar que constantemente se é acometido por ideais que não são os seus próprios, mas que subjagam. Isso acontece porque algumas marcas culturais impregnam o pensamento e a atuação. E não é fácil identificar a

ocorrência destas. A dificuldade em ser integralmente coerente com as próprias concepções está no fato de não se ter controle absoluto das percepções e do modo que se é afetado quando em relação com elas. Por isso, a reflexão deve ser um exercício contínuo. Está-se sempre submerso a mecanismos disciplinares sutis. Muitas vezes, acredita-se neles como se fossem irrevogáveis. As próprias ações de resistência encontram-se atreladas a estes processos.

Agamben (2009) desenvolve o conceito de dispositivo como sendo um conjunto heterogêneo, linguístico e não linguístico, que se estabelece enquanto rede resultante do cruzamento de relações de poder e de saber.

[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar” (AGAMBEN, 2009, p. 41).

Este autor divide o existente em seres viventes, dispositivos e sujeitos. Estes últimos constituem-se da relação dos dois primeiros. Nesta perspectiva, se uma obra de arte é considerada uma criação realizada por sujeitos, é possível que uma mesma dança apresente dispositivos diferentes e, às vezes, ambíguos. A dança é capaz de gerar sujeição, ao mesmo tempo, ela própria é sujeitada por múltiplos dispositivos. O autor destaca que não se trata de tentar destruir os dispositivos, pois isto seria uma ingenuidade. O exercício de reconhecê-los já é demasiadamente complicado. Mas este é um esforço fundamental para que se possa atuar criticamente nesta fase do capitalismo.

Sem a pretensão de definir ou enumerar os dispositivos presentes no trabalho, é importante observar que as contradições aparecem na proposta de corpo, pois, como visto, conceitos distintos sobrepõem-se e constituem uma proposição sobre o mundo. Não existe assepsia epistemológica, cada pensamento sobre o mundo é atravessado por múltiplas noções, ainda mais em tempos de produção inesgotável e disseminação de informação.

A seguir, algumas criações artísticas da Cia Borelli de Dança serão trazidas para a discussão e refletidas. Foram escolhidas aquelas que apresentam questões relevantes de cunho estético e político na trajetória do grupo. A primeira será *O Processo*, por se tratar de um dos trabalhos inspirados no escritor Franz Kafka e que tem uma organização cênica mais centralizada. Na sequência, focaliza-se *Carne Santa*, especialmente por este espetáculo apontar para a descentralização da cena. *Estado Independente* é o próximo e desenvolve a noção de corpo guerrilheiro, com todas as suas particularidades. O último trabalho é *Produto Perecível Laico*, este foi selecionado por apresentar uma organização de cena ainda mais descentralizada, trazendo para discussão, inclusive, a ideia de multidão. Além disso, nesta última coreografia, depara-se com a dissolução da noção de um corpo capaz e eficiente, tornando-se mais evidente a questão da fragilidade e da força.

## 1.2 O PROCESSO

Figura 1 - O Processo (Cia Borelli)



Fonte: Rotunda, 2008

Figura 2 - O Processo (Cia Borelli)



Fonte: Galeria de Cia Borelli de Dança, 2008

*O Processo* estreou em 2003 e foi inspirado no livro que conta com o mesmo título, escrito por Franz Kafka em 1914. Assim como em outras coreografias, principalmente aquelas inspiradas em Kafka, tem-se como referência um corpo degradado e violentado pelo sistema. Em entrevista, Sandro Borelli (2010) conta:

*Eu não sei bem dizer por que eu gosto muito de Kafka. Talvez porque ele aborda questões psicológicas do ser humano e também questões sociais. O Estado que aprisiona, a religião que oprime, e o cidadão. O cidadão não consegue se ver livre disso. Esta*

*questão no caso do Kafka, ele aponta[...] ele coloca[...] os personagens do Kafka é o anti-herói. Isso me deixa bastante fascinado. Tem uma palavra bastante legal, bastante importante que ele usa: desista. Significa muito para mim.*

No entanto, depara-se com uma dança executada por um corpo disciplinado, eficiente e forte. Parece um pouco contraditório um corpo kafkaniano oprimido ser tão resistente. Ao contrário o que se propõe é um corpo capacitado para sobreviver. Na tradução coreográfica realizada pela Cia Borelli de Dança sobre o livro, o corpo apresenta-se forte o suficiente para carregar um grande fardo sem, no entanto, estremecer ou bambolear. Neste sentido, a dança afasta-se da literatura. Josef K., o protagonista da obra literária, seguiu sua sina até o fim, mas se mostrou sempre muito vulnerável. Na dança, o peso das imposições sociais fez-se presente. Porém esta foi carregada com altivez e força. No livro, o corpo de Josef K. era por demais degradado, seu rebaixamento exalava das palavras do texto, enquanto que, na dança da Cia Borelli, os corpos estavam bastante aptos e habilidosos para carregar seu fardo. Estas diferenças nas concepções demonstram entendimentos e maneiras de tratar a temática distintos. Cada artista foca em seus trabalhos aquilo que lhe é, de alguma forma, primoroso, por isso, é necessário observar e tentar compreender o que as especificidades de cada um podem sugerir. Nota-se uma grande relação entre as questões presentes na obra de Kafka e as inquietações da Cia Borelli de Dança, entretanto, às vezes, uma ideia de corpo eficiente, disciplinado, adaptado, forte e preciso se choca com o corpo kafkaniano e redireciona o tipo de crítica à sociedade.

Agamben (2004c) relaciona o protagonista do livro *O Processo* de Franz Kafka com o próprio processo no qual está inserido. “A existência e o próprio corpo de Josef K. coincidem, no fim, com o Processo, são o Processo” (AGAMBEN, 2004c, p. 60). Segundo o autor, a lei refere-se ao processo e ao julgamento, mas é absolutamente deslocada de conceitos como justiça e verdade.

Raramente se observou que este livro, no qual a lei se apresenta unicamente na forma do processo, traz uma intuição profunda sobre a natureza do direito, que aqui não se apresenta – segundo a opinião comum – tanto como norma, quanto julgamento e, portanto, processo. Ora, se a essência da lei – de toda lei – é o processo, se todo direito (e a moral que está contaminada por ele) é unicamente direito (e moral) processual, então execução e transgressão, inocência e culpabilidade, obediência e desobediência se confundem e perdem importância. [...] A finalidade última da norma consiste em produzir um julgamento; este, porém, não tem em vista nem punir nem premiar, nem fazer justiça nem estabelecer a verdade. O julgamento é em si mesmo a finalidade, e isso – já foi dito – constitui o seu mistério, o mistério do processo (AGAMBEN, 2008, p. 28).

Nietzsche (2007) enuncia que, a partir do momento em que o ser humano se organiza num Estado social, a relação entre credor e devedor institui-se. A moral da justiça constrói-se com base nisso, sendo que tudo deve ter o seu preço e tudo deve poder ser pago. O filósofo discorre que, nos tempos antigos, o devedor era visto como traidor, inimigo, violador do compromisso. Ele era aquele que faltava com a comunidade que lhe tinha acolhido. Era como se ele tivesse atacado o credor através da sua dívida, o que acarretava na perda de suas regalias e proteção, bem como no direito do credor de por-lhe fora da lei e cometer contra ele qualquer ato de hostilidade. É essa a origem do castigo. À medida que o poderio aumenta e o credor se “humaniza”, a falta torna-se menos importante. Toda a infração é tida como expiável e o delinquente passa a ser isolado do seu delito. Durante o livro “O Processo”, o foco estava no delito e este parecia independente do seu autor, que inclusive nem sabia do que se tratava. Entretanto, mesmo com o delito e o criminoso tendo se tornado instâncias separadas, isso não significa que a punição não recaia mais sobre o corpo do infrator, mas, sim, que isso se daria de uma maneira distinta das demais. Esta questão será melhor explicada a seguir, quando Foucault (1987) for trazido à discussão.

Retomando as questões do livro, Josef K., no fim da história, cumpre sua obrigação perante a lei e obedece passivamente à norma. Esta sua postura indiferente traz um teor bem agressivo, pois, ao se entregar apaticamente à sua

morte, ele abstém o agressor de agredir. Uma contradição apresenta-se: a violência que não consegue violentar, ao mesmo tempo em que há alguém aparentemente inviolável que é desrespeitado. A lei é cumprida sem que a verdade e a justiça sejam levadas em consideração.

Apesar das diferenças, há importantes convergências entre *O Processo* de Sandro Borelli e a obra literária de Franz Kafka. Ambas refletem acerca da submissão do ser humano por si mesmo e por normas domesticadoras. Inclusive, quando Kafka (2001) discute aspectos relacionados à justiça, às leis e às punições, em muito se conecta ao que posteriormente Foucault (1987) apresentaria. A questão da disciplina está presente na obra literária e na dança. Cabe lembrar que Franz Kafka viveu entre 1883 e 1924, período este abordado em Foucault (1987). Segundo este, especialmente entre os séculos XVIII e XX, o poder passou a exercer sobre o corpo uma força específica, governando a própria vida natural dos seres humanos. Durante a modernidade, a justiça passou a decidir não tanto mais sobre quem e como se deve morrer, mas passa a legislar sobre quem e como se deve viver. É justamente sobre a vida do protagonista do livro, Joseph K., que a justiça atuou. Logo no início da estória, quando K. é detido, anuncia-se uma das exigências da disciplina enunciadas por Foucault (1987): a ordem não deve ser explicada, mas apenas cumprida. O que importa não é compreender a injunção, mas perceber o sinal dado e acatá-lo. Lê-se em “O Processo”:

- Não nos cabe explicar isso. Volte para seu quarto e espere ali. O inquérito está em curso, de modo que se inteirará de tudo em seu devido tempo. Saiba que exorbido de minhas atribuições ao falar-lhe tão amistosamente. Confio, porém, em que apenas me ouça Franz, o qual, igualmente, infringindo todas as regras, mostra-se-lhe muito cordial. Se você continuar tendo tanta sorte como na designação de seus guardas pode alimentar esperanças (KAFKA, 2001, p.39).

Nada precisa ser explicado, inclusive quando isso acontece, é apenas por sorte ou generosidade. No romance, os processos judiciais se mostram tendo o seu curso próprio e independente das necessidades sociais. Casanova (2004), em suas reflexões sobre a obra literária “O Processo”, aponta que neste romance o homem aparece como uma figura irrelevante num complexo judiciário que transcorre à sua revelia. O mundo burocrático e as instâncias normativas possuem a sua própria autonomia, o que faz com que ele viva como uma simples peça destas injunções. Atualmente, isto também pode ser visto quando o tempo da justiça não acompanha o ritmo da vida daquele que está esperando a tramitação do seu processo. Não são raros os casos em que o beneficiado já está falecido quando ganha o processo e tem a chance de receber o que lhe é de direito. Têm-se também situações em que o condenado já cumpriu a sua pena, mas se encontra preso porque a justiça não acompanhou o tempo da vida ordinária. O decurso dos processos é muito longo.

[...] o processo se desenrolava quase por si mesmo, de um modo automático, de maneira que apenas precisavam intervir nele muito pouco; mas diante dos casos extremamente simples, assim como diante dos particularmente difíceis, ficava com frequência perplexos, pois por permanecer continuamente enrascados dia e noite em suas leis não chegavam a conhecer exatamente o caráter das relações humanas, pelo que se encontravam em grandes dificuldades para resolver tais casos (KAFKA, 2001, p. 148).

Foucault (1987) enumera algumas regras utilizadas a partir do século XVIII pela semiotécnica para sustentar o poder de punir. Algumas delas aparecem no livro. A primeira seria a chamada regra da certeza perfeita, na qual as leis que definem os crimes e prescrevem as penas devem ser perfeitamente transparentes. Assim, as leis precisam ser publicadas e todos devem ter acesso a elas. Porém, isto não significa que os pormenores das investigações e inquéritos sejam anunciados publicamente. Algumas destas questões permanecem em sigilo até que a sentença seja definida. A exposição pública dos processos é controlada.

Era necessário procurar compreender que esse grande organismo de justiça era de certo modo eterno em suas flutuações, que se alguém pretendia mudar nele alguma coisa era como tirar-se ele próprio o solo de sob os pés e que ele mesmo é que se precipitava na queda enquanto o grande organismo, vendo-se apenas muito ligeiramente afetado por isso, conseguiria facilmente uma peça de reposição (sempre dentro de seu mesmo sistema) e permaneceria imutável se não acontecia que – e isto era até o mais verossímil – se tornava ainda mais fechado, ainda mais atento a tudo quanto acontecia, ainda mais severo, ainda pior (KAFKA, 2001, p. 150).

Outra regra que sustenta o poder de punir e que aparece na obra literária aqui abordada é a regra dos efeitos colaterais. Nesta, a pena deve ser economicamente ideal, isto é, ter mais efeito naqueles que assistem do que naqueles que sofrem. A imaginação da mesma deve ser maior do que a sua experiência. Sendo assim, é preciso contar com espectadores.

Em um canto da sala achavam-se de pé três jovens que olhavam as fotografias da senhorita Bürstner penduradas na parede sobre uma esteira. Da manivela da aldraba da janela aberta pendia uma blusa branca. Apoiados ao peitoril da janela de frente achavam-se outra vez os dois anciãos, apenas que agora o número de espectadores aumentava, pois por trás deles estava de pé um homem que os ultrapassava de muito em altura e que, exibindo o peito pela abertura da camisa desabotoada, não cessava de retorcer entre os dedos a ponta de sua barba avermelhada (KAFKA, 2001, p. 45).

É interessante o fato de K. ser um procurador de um banco. A partir de Foucault (1987), pode-se perceber que a lei e a justiça se estruturam a serviço da produtividade. O banco, enquanto imagem poética, promove uma reflexão a respeito de como os mecanismos de poder e de saber se norteiam pela utilidade econômica.

- Como posso ir ao banco se estou detido?  
- Ah! Exclamou o Inspetor, que já estava junto à porta. – Você não me compreendeu bem. É verdade que está detido, mas isso de

nenhum modo lhe impede de cumprir as suas obrigações. Não deve modificar a sua vida habitual (KAFKA, 2001, p. 49).

Não apenas o processo não deve atrapalhar a produtividade, ele próprio se apresenta na obra como um negócio.

O processo não era outra coisa senão um grande negócio como aqueles que já frequentemente tinha ajustado com grande vantagem para o banco; um negócio em que, como era habitual em todo negócio, apareciam diversos riscos que precisamente era preciso sortear. Para conseguir tal propósito em vez de entregar-se ao pensamento de alguma provável culpa, era certamente preciso manter-se aferrado o mais possível à ideia dos próprios interesses (KAFKA, 2001, p. 155).

A justiça está intimamente ligada ao delito. Ela é atraída pela marginalidade ao mesmo tempo em que a constrói. No livro de Kafka, a justiça aparece aplicando a lei na mesma medida que degrada, suborna, furta e promove a corrupção. Como fora dito no início desta parte, a justiça não está subordinada ao justo, a verdade ou a honestidade, mas sim, ao cumprimento da ordem. Cabe lembrar o que Nietzsche (2007) preceitua acerca do castigo. O filósofo indica que este nunca serviu para provocar remorso, por dois motivos: o primeiro deles é que o castigo endurece e reforça sentimentos de aversão, aumentando a força de resistência; o segundo é porque a própria justiça é apta para cometer atos tidos como ilegais, em nome da justiça é possível espionar, perseguir, assassinar, etc. Certas ações são condenadas pelo juiz em determinadas circunstâncias e em outras não. Isto se torna um empecilho ao sentimento de culpa.

Outro aspecto central dos processos que tornam as pessoas efeito e objeto de poder e de saber é o exame. Foucault (1987) explica que este, juntamente com a vigilância hierárquica e a sanção normalizadora, realiza funções disciplinares fundamentais, como: divisão e classificação, máxima extração das forças e do tempo, acumulação genética contínua e composição das aptidões visando à eficiência e produtividade. Através deste, as pessoas podem ser observadas e

seus casos diagnosticados. A presença da noção de exame pode ser observada em alguns trechos do livro. O policial que estava fazendo a detenção de K. disse a ele o seguinte: “[...] compreendemos bem que as altas autoridades a cujo serviço estamos, antes de ordenar uma detenção, examinam muito cuidadosamente os motivos da prisão e investigam a conduta do detido. Não pode existir nenhum erro” (KAFKA, 2001, p. 42). Ele também lhe fala:

[...] posso em troca aconselhar-lhe que pense menos em nós e naquilo que lhe aconteceu esta manhã e mais em você mesmo. Por outro lado, não se alvorece tanto com protestos de inocência porque isso causa má impressão, sendo certo que a outros respeitos você impressiona bem. Sobretudo, tem de se moderar suas manifestações pois quase tudo quanto acaba de dizer podia tê-lo expressado com algumas palavras, e podíamos tê-lo entendido pela sua atitude; tudo isso não fala muito em seu favor (KAFKA, 2001, p. 47).

Cabe notar que durante todo livro, K. não sabe o porquê de sua detenção ou ao menos quem o processava, mas sentia continuamente os efeitos do seu processo. O que importava não estava no crime, sua natureza ou consequências, mas na acusação, detenção, punição, inquérito e julgamento. A justiça se mostrava onisciente e onipotente. Seus passos pareciam ser seguidos e previstos. Quando K. acreditava estar tomando uma decisão própria, parecia que a justiça lhe conduzia justamente para ela e o que ele estava fazendo era apenas cumprir mais uma ordenação que recairia radicalmente sobre a sua vida. De onde a lei estava vindo não se sabia, mas certamente ela estava por todos os lados. O que aparece como o cerne da investigação é a vida do acusado e não o delito cometido. “K. não sabia de que estava sendo acusado, de modo que tinha de relembrar toda a sua vida até nos menores detalhes e acontecimentos para poder examiná-la em todos os seus aspectos” (KAFKA, 2001, p. 156).

Esta situação remete ao conceito de panóptico idealizado por Jeremy Bentham e discutido em Foucault (1987). Este projeto de modelo de prisão conta com a construção de uma torre no centro com largas janelas. Ao seu redor, é

construído um anel periférico que se divide em celas contendo uma janela direcionada para a torre e outra para o exterior da estrutura, garantindo, assim, a entrada de luz. Esta mesma luz permite que as silhuetas daqueles que estão no interior das celas possam ser vistas da torre. Entretanto, não é possível enxergar nada do interior da torre. Quem está nas celas se depara com a possibilidade de estar sendo espionado a qualquer momento, sem nunca saber, de fato, quando o é. Deste modo, ele mesmo se torna o seu próprio vigia. A ideia é que nenhum crime cometido possa correr o risco de não ser punido. A vigilância funciona tanto para punir a transgressão quanto para evitá-la.

O que vale destacar da relação entre Foucault (1987) e Kafka (2001) é a ideia de que o processo penal atua sobre a própria vida dos envolvidos. No livro, relata-se: “Mas isso não pode bastar-me quando sinto agora que o processo, formalmente no mistério, vai-se aproximando cada vez mais do meu corpo” (KAFKA, 2001, p. 214).

É hora de refletir como a Cia Borelli de Dança tratou de algumas das questões destacadas da obra literária em termos corporais e cênicos. Nesse sentido, aspectos considerados relevantes na dança serão descritos.

A coreografia começa com uma bailarina sentada na área centro-frontal do palco sobre um pequeno estrado. Ela está encurvada e de cabeça baixa. Esta imagem remete a um trecho no livro, no qual, Joseph K. chega à catedral, já no fim do livro, e porque se achava cansado resolve sentar-se sobre um degrau. Na dança, entra um intérprete vestido de sacerdote levando nos braços outro dançarino. Este último senta-se à frente daquela que estava sobre o degrau e o sacerdote sai. Ambos estão de costas para o público. O dançarino que veio carregado senta-se no degrau e inicia uma dança movimentando principalmente a parte superior do corpo, isto é, as mãos, os braços, o tronco e a cabeça. Suas mãos escorregam por trás de sua nuca, passam pela cabeça e a pendem para frente. Ele olha para várias direções. Sua cabeça é conduzida por suas mãos. Ele toca seu corpo, escorre as mãos, apalpa-se e se tateia. Suas mãos guiam-lhe,

batem-lhe, escapam-lhe e lhe repelem. Em certo momento, a outra intérprete sobe em seus ombros. O seu peso e o fardo que isso representa se instalam sobre o corpo do outro. Ele a carrega com facilidade.

O sacerdote traz outra pessoa, só que, desta vez, pelas mãos. Esta última inicia uma dança similar a do intérprete que entrou anteriormente carregado no colo. As mãos perpassam a cabeça, os ombros, os braços, às vezes, escapando-lhe e, outras vezes, segurando-lhes.

O outro dançarino continua dançando, tendo, sobre os ombros, pernas e braços, o peso da outra intérprete. Quem está em cima, nunca pisa no chão. Além de música clássica, a trilha contém sons de vozes. É interessante perceber que quem conduz o movimento é aquela que está sobre os ombros. Quem é carregado é justamente quem comanda.

O sacerdote faz um gesto, algo como uma benção, para aquele que estava dançando no degrau e este levanta-se e se junta aos outros dois. O fardo lhe é passado, a dançarina é transferida de um ombro para o outro. O que carregava inicialmente cai no chão e passa a dançar no solo. Os outros dois continuam realizando o mesmo que anteriormente. Um sobre o outro, quem está em cima conduz o movimento e jamais se apoia no chão. Quem carrega, às vezes, fala bem baixinho algumas coisas. Ele não pode ser ouvido nem entendido. Assim como na relação com a justiça, ele ou não é ouvido ou se cala. O peso sobre seus ombros remete à sensação provocada pelo texto de Kafka, de uma justiça que pesa e de um fardo que exerce o controle.

O sacerdote traz pelas mãos mais um intérprete. Sobre o degrau, a mesma dança de autocondução acontece. Sua cabeça está sobre as suas mãos, como a própria culpa que se inflige sobre os cristãos. Ele próprio se guia, agride-se, repele-se e se reconhece. Depois disso, este vai ao encontro dos outros dois que estão dançando juntos. A intérprete mais uma vez é passada para as costas de outro dançarino. Quem conduzia cai e passa a dançar no chão, com quem lá já estava.

O trabalho concentra-se em três cenas que ocorrem consecutivamente: uma pessoa na área centro-frontal sentada sobre um estrado, um duo ao centro como cerne da cena e pessoas espalhadas, ao fundo, dançando no chão. É notória esta organização que divide a cena em três partes. A centralização da cena remete à hegemonia da justiça. O duo, especialmente, a artista que dança sobre os ombros, se apresenta como eixo principal da coreografia. A própria frontalidade de sua composição reitera esta ideia. A hierarquia exibida remete ao domínio da lei, da ordem e da justiça, questões presentes no livro. Porém fica um pouco confuso caso isso apresente-se como uma crítica ou como uma proposta. A harmonia na dança difere-se da indignação que o livro exala. O mal-estar presente no texto de Kafka não aparece com tanta intensidade na coreografia. Talvez, por isso, a centralização e a hierarquia apresentadas na cena causem, por vezes, encantamento.

Mais uma vez, é trazido um intérprete para se sentar sobre o degrau e iniciar uma dança semelhante àquela realizada anteriormente naquele mesmo local. Este ciclo vai repetindo-se durante todo espetáculo. Sussurros e vozes abafadas podem ser ouvidos. Em alguns momentos, a própria intérprete que está sobre as costas de outro tapa-lhe a boca, sufocando seus gritos e palavras.

A dançarina é carregada por todos, controlando a todos. Neste aspecto aproxima-se da análise apresentada sobre a obra literária, discutida à luz de Foucault (1987), para quem a justiça está sobre todos como um fardo que domina a qualquer um. Todavia os corpos dos intérpretes estão muito bem preparados para carregá-lo. Não parece haver grande dificuldade nisso. Será que são aptos e adaptados? Será que resistem ou já desistiram? A eficiência dos corpos traz à cena esta ambiguidade.

O trabalho é constituído pela continuidade e repetição de um mesmo ciclo. Por cinco vezes, alguém entra, dança sentado no estrado, dança um duo carregando uma intérprete sobre as costas, passa para outro, cai e dança no chão. Já a dançarina que está sendo carregada tem uma única ação do começo

ao fim: comandar o outro estando sempre sobre ele. Assim como a justiça que tem seu próprio ciclo, independente das necessidades sociais. Porém o modo de carregar a intérprete é diferente em cada caso. Foucault (1987) explica que o exame se propõe a analisar caso a caso para que seja proferida cada sentença.

No final, o sacerdote entra novamente. O quarteto, que dançava junto no chão e em direções distintas, para. No duo, a dançarina caminha sobre o peito daquele que a carregava. Neste momento, ele treme. A tensão de Kafka aparece nesta parte. A eficiência do corpo é substituída pela humilhação, vulnerabilidade e degradação. Ela pisa em seu rosto. O sacerdote faz uma sequência coreográfica com suas mãos e braços. Pode-se ouvir um sussurro que tem, como últimas palavras, as seguintes: “No seu gorro de condenado será escrito: ‘Honre o teu superior’”. As luzes apagam-se lentamente.

### 1.3 CARNE SANTA

Figura 3 - *Carne Santa* (Cia Borelli)



Fonte: Galeria de Cia Borelli de Dança, 2008

Segundo consta no material de divulgação da própria companhia, *Carne Santa*, estreada em 2007, é uma coreografia criada a partir do discurso poético de Renato Russo e do contexto social, político e estético brasileiro na década de 1980. Este compositor escreveu centenas de letras de músicas com um forte teor crítico à sociedade de sua época, à atuação política, aos relacionamentos

humanos, às imposições sociais, religiosas e culturais. Sua obra é enorme e retrata as necessidades e decepções que o país vivia neste período. A letra da canção "Perfeição", a seguir, contempla muitas das inquietações deste artista.

Vamos celebrar a estupidez humana [...] O meu país e sua corja de assassinos, covardes, estupradores e ladrões[...]  
Vamos celebrar a estupidez do povo, nossa polícia e televisão  
Vamos celebrar nosso governo e nosso Estado que não é nação[...] Celebrar a juventude sem escolas as crianças mortas, celebrar nossa desunião [...] Vamos comemorar como idiotas a cada fevereiro e feriado todos os mortos nas estradas, os mortos por falta de hospitais[...] Vamos celebrar nossa justiça a ganância e a difamação  
Vamos celebrar os preconceitos, o voto dos analfabetos  
Comemorar a água podre e todos os impostos, queimadas, mentiras e sequestros[...] Nosso castelo de cartas marcadas, o trabalho escravo, nosso pequeno universo, toda a hipocrisia e toda a afetação, todo roubo e toda indiferença  
Vamos celebrar epidemias, é a festa da torcida campeã[...] Vamos celebrar a fome não ter a quem ouvir, não se ter a quem amar  
Vamos alimentar o que é maldade, vamos machucar o coração[...] Vamos celebrar nossa bandeira, nosso passado de absurdos gloriosos, tudo que é gratuito e feio e tudo o que é normal  
Vamos cantar juntos o hino nacional, a lágrima é verdadeira  
Vamos celebrar nossa saudade, comemorar a nossa solidão[...] Vamos festejar a inveja, a intolerância, a incompreensão  
Vamos festejar a violência e esquecer a nossa gente que trabalhou honestamente a vida inteira e agora não tem mais  
Direito a nada[...] Vamos celebrar a aberração de toda a nossa falta de bom senso, nosso descaso por educação  
Vamos celebrar o horror de tudo isto com festa, velório e caixão, tá tudo morto e enterrado agora já que também podemos celebrar a estupidez de quem cantou  
Essa canção[...] Venha! Meu coração está com pressa  
Quando a esperança está dispersa, só a verdade me liberta  
Chega de maldade e ilusão  
Venha! O amor tem sempre a porta aberta e vem chegando a primavera, nosso futuro recomeça  
Venha! Que o que vem é Perfeição! [...] (VILLA-LOBOS; RUSSO; BONFÁ, 2011a).

O espetáculo *Carne Santa* apresenta, em geral, uma movimentação que sugere um estado de suavidade, delicadeza e leveza, ao mesmo tempo em que propõe uma crítica às relações sociais dos anos 1980, ao apresentar cenas nas

quais os intérpretes se relacionam cenicamente com um certo descaso e aspereza. Ou seja, a coreografia é marcada pela suavidade, delicadeza e leveza, na mesma medida que pela frieza e individualismo. Renato Russo também compunha canções com críticas severas ao sistema e que também eram românticas, repletas de leveza e crença em sentimentos como o amor. Às vezes, inclusive, estas propostas sobrepunham-se. Em *Carne Santa*, dá-se o mesmo.

Outro aspecto fundamental da obra é que não há centralidade ou hierarquia. O foco de atenção do espectador é convidado a transitar livremente pela cena, de acordo com o seu próprio desejo, sem que a coreografia imponha um centro e defina o que deve chamar mais a atenção. O que se torna mais enfático é construído conjuntamente pela coreografia, intérprete e espectador no momento da apresentação. Não se tem definido, de antemão, qual o sentido que se pode dar à construção cênica e, tampouco, há um único foco de atenção a respeito, pois depende das experiências anteriores e presentes dos espectadores e dos artistas envolvidos, da perspectiva em que o espetáculo é assistido, do local da apresentação, da experiência do intérprete e da atuação naquele dia e, sobretudo, da conexão de todos estes fatores.

Isso inaugura uma questão que se desenvolve em *Estado Indepente* e se intensifica ainda mais em *Produto Perecível Laico*, como será visto mais adiante. Katz (2008), em seu texto crítico sobre esta criação, presumiu o que viria a ocorrer.

Talvez essa situação, a de se inscrever entre-Kafkas, tenha feito de *Carne Santa* uma daquelas obras que existem para encaminhar questões que serão mais bem resolvidas mais adiante. Evidentemente, essa hipótese só poderá ser comprovada por uma visão retrospectiva, depois de conhecer o que ainda vai surgir.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51206631272.jpg>> Acesso em: 10/07/2009.

Tem-se, em *Carne Santa*, uma distribuição dos corpos em cena que aponta para noções como de compartilhamento e disseminação, o que potencializa a postura de denúncia e resistência às opressões que marcam o interesse do grupo. Coloca-se, na sequência, um relato mais minucioso da coreografia.

A trilha sonora é composta articulando tradição e ruptura, erudito e popular. Assim, articula ópera, a banda The Doors e um trecho da canção “Múmia” da banda Legião Urbana. O trabalho inicia com dois dançarinos entrando com os rostos tapados por suas mãos. Param na parte central, um pouco ao fundo do palco, e descobrem seus rostos. Entra uma terceira dançarina na lateral direita, à frente do palco, ela também tira as suas mãos do rosto. Este gesto é bastante significativo. Como não descobrir os olhos e o rosto ao tratar-se de um tempo em que o Brasil vivia o fim do regime de ditadura militar, a luta pelas eleições diretas seguida pela desilusão e recessão econômica? Como se deparar e encarar a descoberta da Aids por uma juventude que usufruía da liberdade sexual e da experimentação de diversas drogas resultantes de movimentos sociais e culturais da década de 1970? Como enxergar a manipulação comandada pelo consumismo?

Bem aventurados sejam aqueles que amam essa desordem  
Nós viemos a reboque este mundo é um grande choque  
Mas não somos desse mundo  
De cidades em torrente  
De pessoas em corrente [...] (RUSSO, 2011a).

À medida que o espetáculo vai acontecendo, pode-se deparar com questões discutidas na obra e vida de Renato Russo. Entra mais uma bailarina e se junta ao grupo mais ao fundo. A intérprete que estava mais à frente dança uma sequência coreográfica com movimentos redondos e com deslocamentos circulares sobre o seu próprio eixo. É possível observar muitos círculos e semicírculos sendo realizados por partes do corpo ou por todo ele. Tem-se a construção corporal de muitos desenhos de círculos no espaço. Os outros

dançarinos viram-se e cobrem o peito. Todos estão sem camisa. Antes de começarem a entrar em contato, todos colocam as suas camisas. Neste momento, ocorre um beijo entre dois intérpretes, sendo que um deles usa uma touca tapando-lhe toda a cabeça. Isso se aproxima da questão do surgimento da Aids, quando o sexo e o amor precisaram ser readaptados. A utilização do preservativo, que se fez fundamental para não adquirir a doença, não foi facilmente assimilada, o relacionamento de uma pessoa com a outra impescindia da proteção entre ambos. Como inicialmente não se sabia ao certo o que era esta doença, a Aids gerou pânico. Confundiu-se a proteção contra a doença com a proteção contra a pessoa. No decorrer deste capítulo, será possível observar que os relacionamentos humanos sofreram uma significativa mudança nesse aspecto. Vale destacar que, durante a entrevista para esta pesquisa, Sandro Borelli (2010) contou que a cena de um filme lhe tocou muito e acabou por contribuir no processo de criação de *Carne Santa*. A escolha por fazer uso de uma ópera na trilha sonora do espetáculo tem a ver com esta cena e com o interesse do Renato Russo por este gênero musical. Conforme Sandro Borelli (2010):

*Lembra daquele filme [...] Mas, lembra do filme? Que ele morre, que ele tem Aids [...] Lembra do filme que ele está com um soro na casa dele e ele coloca uma ópera e começa a chorar. Ele começa a dançar com esse negócio. A cena é genial. Eu me lembrei muito dessa cena. Nem é a mesma ópera, eu nem lembrava que ópera que era, eu lembrei da cena, e ele com Aids e o Renato (Russo) com Aids também. E o que significou Aids para o país. A mudança de costume [...] Mudou o pensamento de uma geração, de um país.*

Na coreografia, segue um duo com muito contato entre os corpos. Ambos de camisa e sempre muito próximos. Um tapa e destapa os olhos do outro. O restante do elenco caminha para trás encontrando alguém sem camisa. O duo continua, agora, com um dos dançarinos manipulando o corpo do outro e direcionando o seu movimento. A cabeça é a parte do corpo mais conduzida.

Escolher e obedecer são duas ações que acontecem simultaneamente neste momento. No tocante a essa parte, Sandro Borelli (2010) conta que:

*Tem aquele duo dos homens, até a ideia[...] sabe qual? Aquele que comanda e vai comandado. Eu até apelidei o duo de DOI-CODI. Que tem o opressor que comanda o oprimido: faz desse jeito que é assim que eu quero que você faça.*

O duo para. O grupo dança uma mesma série coreográfica, às vezes, todos juntos, e, outras, de uma maneira sequenciada, isto é, cada um inicia o movimento atrasado em relação ao outro colega e, assim, consecutivamente. Há uma faixa vermelha que começa a ser passada de um para o outro. Esta imagem remete a ideia de transmissão. O duo recomeça. Um carrega o outro, determinando a sua ação. Quem é conduzido responde passivamente. Eles, então, fazem uma série de impulsionamentos para cima com o corpo, que, neste momento, encontra-se deitado, como grandes espasmos e, depois, param. O grupo continua dançando uma mesma sequência, ora juntos, ora em tempos distintos ou em direções diferentes. Duo e grupo compõem uma única cena. Todos agem de um mesmo modo, como se seu comportamento estivesse controlado. Mesmo quando ocorre uma reação física que interrompe a frase coreográfica, é mantida a dinâmica e a qualidade corporal. Uma mesma ordenação dirige a todos.

Inicia, então, outro duo, ao contrário do anterior, este é realizado por duas mulheres. Elas rolam uma sobre a outra. Seus corpos tocam-se em muitos pontos. O grupo mantém-se dançando em uma movimentação circular, leve, suave e lenta. De repente, uma dançarina deita e todos cercam-na em pé. Ela levanta e se integra ao grupo. Eles começam a mudar de lugar, um ocupando o espaço do outro. Começam a saltar em pé. Seus pulos são baixos e seus joelhos não flexionam para saltar. Uns põem suas mãos sobre a cabeça do outro. Cinco dançarinos começam a dançar juntos. Outra continua pulando como antes, mas seu tronco vai gradativamente descendo. Os cinco deitam e um deles puxa aquela que estava saltando para deitar também. Todos levantam.

Ocorre outro duo entre duas mulheres. Este é repleto de carregamentos, apoio e sustentação de um corpo pelo outro. Logo, este transforma-se num trio. Continua a ideia de contato e carregamentos, porém o intérprete que entrou por último se coloca sempre entre as outras duas. Ele apresenta-se como um empecilho que não deixa um contato mais intenso acontecer. Todos separam-se. O bailarino, que estava no trio, dançando no meio das duas dançarinas, beija longamente outro bailarino. Este último vai beijar outro intérprete, mas este interrompe-lhe. Estes dois começam a dançar uma mesma sequência coreográfica, a movimentação é arredondada. Eles estão juntos fazendo uma mesma sequência simultaneamente, entretanto em locais diferentes do palco. Um deles está no canto direito, ao fundo, bastante isolado. Todos os outros caminham lentamente na direção deste. O elenco aproxima-se e um intérprete começa a colocar e tirar a camiseta incessantemente. Os que estavam fazendo o duo derrubam este último. Todos viram-lhe as costas. Aquele que tinha sido beijado longamente se aproxima. Ele está com a faixa vermelha que, desde o início do espetáculo, passou por vários dançarinos. Este último tira a camiseta do rosto daquele que havia sido derrubado. Neste momento, começa a tocar uma música do The Doors. Até então, a trilha sonora consistia-se de óperas.

Começa um duo com duas mulheres. Uma rolando sobre a outra, sustentando-se, apoiando-se e carregando-se mutuamente. Os demais dançarinos estão atrás com camisetas e faixas na cabeça. Um por um vai saindo lentamente. No canto direito do palco é esticada uma longa faixa vermelha, a qual, depois, é recolhida. Em seguida, o bailarino que embrulhou a faixa se enrola com ela. Ele está no canto direito do palco bem na frente. O duo termina no canto esquerdo, em frente, quando uma intérprete vai saindo para esquerda, andando de costas e olhando para a companheira. Esta segunda passou a sua mão sobre o rosto. A luz ilumina a sua face. No centro, ao fundo do palco e na penumbra, há um intérprete com a camiseta na cabeça. A luz está forte sobre o dançarino que está enrolado pela faixa vermelha. Ele gira no mesmo lugar. A luz vai diminuindo lentamente.

Começa a tocar uma música “Múmia” da banda Legião Urbana. Subitamente, a música é interrompida. A luz segue se apagando lentamente. Fica um raio de luz no rosto, nas mãos e na lateral do corpo da intérprete que estava no canto esquerdo do palco. Então, ela sai.

Sandro Borelli (2010) define este trabalho como sendo “*assumidamente espetáculo gay. E também o Renato (Russo) falava muito isso, ele tinha um discurso de liberação sexual bastante intenso*”. De fato, *Carne Santa* constrói imagens e sensações que remetem às mudanças no âmbito da sexualidade provocadas pelo surgimento da Aids. Abandono, preconceito, temor, transmissão, distanciamento, ignorância e desvendamento são algumas das questões que aparecem na poética desta dança. Como colocado anteriormente, Renato Russo, inspiração do trabalho, foi um poeta que retratou este período, provocando muita discussão e reflexão. A letra da música “Teatro dos Vampiros” é um exemplo disso.

Esse é o nosso mundo: o que é demais nunca é o bastante e a primeira vez é sempre a última chance. Ninguém vê onde chegamos: os assassinos estão livres, nós não estamos (VILLA-LOBOS; RUSSO; BONFÁ, 2011b).

Segundo Pinel e Inglesi (1996), o início dos anos de 1980 era um momento em que a revolução sexual, iniciada na década de 1970 e marcada pela homossexualidade, a pluralidade de parceiros, o feminismo e as pílulas anticoncepcionais, ganhava força. Mobilizações começavam em prol dos direitos de cidadania dos homossexuais, almejando pelo direito ao amor sem constrangimentos. Em concomitância, descobria-se o potencial de consumo deste segmento da população. Ambientes e símbolos sexuais *gays* foram ganhando destaque. Após 20 anos de ditadura militar e em meio à crise geral, a população ainda não havia se recuperado do medo e da repressão que tinham marcado uma geração. A euforia das eleições diretas foi logo interrompida por uma imensa crise

econômica. O país vivia graves problemas sociais e econômicos, estava ameaçado pela inflação, pelo aumento do desemprego e por uma longa recessão.

A superpopulação urbana, a degradação ambiental progressiva e a deteriorização da qualidade de vida invadiam o cotidiano com violência, convivendo com a corrupção e gerando uma insatisfação generalizada. Percebia-se, então, que a busca entusiasmada do bem-estar que havia caracterizado os anos prósperos dava lugar à desilusão, à indiferença e ao egocentrismo. Dois bordões prevaleciam, utilizados até pelas propagandas veiculadas pela televisão: curtir o presente sem se preocupar com o futuro e levar vantagem em tudo. Valorizava-se o inconsequente e o descartável. O amor pela vida era progressivamente substituído pelo descaso pela morte, pela destruição (PINEL; INGLESÍ, 1996, p. 26-27).

Sobre isso, Renato Russo escreveu e cantou:

Todos os dias quando acordo de manhã não tenho mais o tempo do dia que passou [...] Essa minha indiferença é que está me faltando motivo [...] Todos os dias quando eu deito pra dormir fico pensando em todas as coisas que eu não fiz só não penso no futuro. Todos os dias quando eu tento esquecer todas as coisas que eu não quero mais fazer é só inconsequência. O tempo continua com a oscilação [...] Perdi o meu referencial [...] (RUSSO, 2011b).

É, neste contexto, que surge a Aids. Renato Russo trazia estas questões, desejos e desilusões em sua obra. Além disso, assim como outros jovens desta época, ele também foi contagiado pela Aids. Esta síndrome surgiu no Brasil, na década de 1980, e atingiu inicialmente a população homossexual masculina. Pinel e Inglesi (1996) contam que isso aconteceu porque este era o nicho da doença nos países preferidos para fazer turismo pelos brasileiros. Por causa disso, a Aids foi diretamente associada ao homossexualismo. Conforme as autoras, uma das primeiras respostas para com os doentes foi o descaso por serem homossexuais e, dessa maneira, seguiu-se o menosprezo à prevenção da doença. A imprensa ajudou muito na disseminação do preconceito, da discriminação e do medo.

Ademais, como os tratamentos eram ainda muito restritos e a morte uma consequência, a Aids era vinculada à ideia da morte. Era comum que profissionais da área da saúde aparecessem na mídia dizendo que “A Aids mata”. A Igreja teve um papel negativo importante, atribuindo à Aids uma conotação de castigo, como algo resultante do pecado da carne. A letra da música "Duas tribos" poetiza esta discussão.

Quando querem transformar dignidade em doença  
Quando querem transformar inteligência em traição  
Quando querem transformar estupidez em recompensa  
Quando querem transformar esperança em maldição [...] O Brasil é  
o país do futuro [...] (VILLA-LOBOS; RUSSO; BONFÁ, 2011c).

Num primeiro momento, definiu-se um grupo de risco formado principalmente por homossexuais, hemofílicos, usuários de drogas injetáveis e profissionais do sexo. Com o decorrer do tempo, viu-se que todas as pessoas estavam suscetíveis à doença, e passou-se a fazer uso da expressão “comportamento de risco” para qualquer ação que não fizesse uso de métodos preventivos contra a doença. Passados aproximadamente 30 anos, e apesar de todos os avanços científicos, a estigmatização social ainda persiste e, por isso, esta discussão mantém-se bastante atual e pertinente.

[...] o tema da Aids ainda se apresenta como fascinante e multifacetado: quanto mais pensamos e pesquisamos sobre ele, mais encontramos perguntas e novos caminhos, sempre intrincados, relacionando sexo, morte, doença, moral, comportamentos e, claro, estigmas, preconceitos, discriminações, omissões e silêncios. Engendrando sobretudo relações entre o sexo e a morte, desde o seu aparecimento, a Aids tem se revestido de aspectos obscuros, sombrios, proibidos (SOARES, 2002, p. 40).

De acordo com a autora, mais do que uma síndrome clínica, a Aids configura-se como uma síndrome cultural ou uma epidemia social, tendo em vista

a carga de preconceito e discriminação que sofrem as pessoas que são por ela afetadas. Em "Os Anjos" Renato Russo canta:

Pegue duas medidas de estupidez junte trinta e quatro partes de mentira coloque tudo numa forma untada previamente Com promessas não cumpridas. Adicione a seguir o ódio e a inveja dez colheres cheias de burrice mexa tudo e misture bem e não se esqueça antes de levar ao forno temperar com essência de espírito de porco duas xícaras de indiferença e um tablete e meio de preguiça (VILLA-LOBOS; RUSSO, 2011).

Se num primeiro estágio a grande questão era morrer com a Aids – mesmo porque, por ser uma síndrome imunodeficiente, ninguém morre dela, mas dos parasitas que ela favorece o desenvolvimento – desde a elaboração dos coquetéis de remédios que auxiliam no controle das cargas virais, o desafio passou a ser o de viver com ela. *Carne Santa* discute as relações antissépticas, o distanciamento e a frieza dos contatos entre os seres humanos.

Há um outro aspecto fundamental em *Carne Santa*, as cenas não são centralizadas nem hierarquizadas. Este trabalho aponta para uma mudança estética que se consolida em *Estado Independente*, principalmente, em *Produto Perecível Laico*. Isso marca a importância desta criação no percurso do grupo. E este será o assunto tratado a seguir.

#### 1.4 ESTADO INDEPENDENTE

Figura 4 - Folder do Espetáculo *Estado Independente*



Fonte: Cia Borelli de Dança, 2009

*Estado Independente* é uma criação da Cia Borelli de Dança estreada em 2009. Conforme texto da própria companhia, este trabalho tem como tema o legado político e poético de Che Guevara. O programa do espetáculo apresenta a seguinte citação de Che Guevara (1985 *apud* PÉRES, 2001, p. 32): “O homem deixa de ser escravo e instrumento do meio e se converte em arquiteto de seu próprio destino”.

Nesta obra, houve uma importante integração entre o tema proposto e a disposição dos corpos na cena. O trabalho sugere um corpo-guerrilha, que “[...] dá ideia de uma rede policêntrica, com numerosos aglomerados centralizados e relativamente autônomos [...]” (HARDT; NEGRI, 2005, p.8).

A coreografia inicia com um bailarino no canto direito, à frente, todo enrolado com uma faixa. Lâmpioes acesos iluminam o palco. Tudo é penumbra. O intérprete está começando a desenrolar-se e faz isso girando no mesmo lugar, depois, vai se abaixando e deita. Continua a desenfaixar-se enquanto está deitado. Traz a sensação de alguém encasulado que começa a se desenrolar, transformando-se e mudando sua própria condição.

Figura 5 - *Estado Independente* (Cia Borelli)



Fonte: Galeria de Cia Borelli de Dança, 2009

Vindo do fundo deste mesmo lado, um grupo com seis dançarinos caminha para frente lentamente, viram de costas, tiram suas camisetas, vendam seus olhos com as mesmas e, segurando com as mãos a camiseta em frente ao rosto, retornam juntos para trás. Seus dorsos estão nus. Parecem se despir de seus antigos valores, e, ao mesmo tempo, se igualar uns aos outros pela sua própria condição humana. Os dorsos nus fazem referência ao que temos de mais primário em comum: a nossa carne. A elaboração dos movimentos aponta simultaneamente para o treinamento e para a disputa. Duos desenvolvem-se

como prática de preparação à luta, visando tanto ao enfrentamento do inimigo quanto à proteção do companheiro.

É uma inauguração no sólido percurso de Borelli e nela seus duos sintetizam o que sucede. São corpos que inventam maneiras de fazerem algo juntos, às vezes em complementaridade, às vezes em oposição. Muitas vezes também se acoplam, transformando-se em corpos-protuberâncias, grávidos de seus próximos desdobramentos (KATZ, 2009).<sup>7</sup>

O intérprete que estava enfaixado se levanta, assim como os demais, ele está sem camiseta e vestindo uma calça. Cada um do grupo veste a sua própria camiseta. Neste momento, inicia um duo entre aquele que começara enfaixado e uma dançarina que compunha o grupo. Os dois corpos ajustam-se e desajustam-se, ocupam reciprocamente seus espaços, apoiam-se um no outro, levantam-se, retornam ao chão, auxiliam-se, chamam-se para o movimento e para a ação.

O restante do grupo move-se lentamente no chão, em uníssono. Seus movimentos são pequenos e escassos. O duo e o grupo compõem uma única e mesma cena, sendo esta descentralizada e intensa. Num determinado momento, o grupo deita no chão formando uma linha e deixando espaço para os dois colegas que estavam fazendo o duo se encaixarem. Após essa sequência, todos levantam-se cada um ao seu tempo.

Segue-se uma série de movimentos conduzidos principalmente pelas mãos e pelos braços. As camisetas são levantadas para cobrir seus rostos. Nesta parte, através de seus gestos, parecem estar compartilhando uma mesma tarefa, como se estivessem manuseando os mesmos instrumentos.

Passam o foco para os pés. Arregaçam suas calças e todos juntos movimentam os pés. Cada ato parece muito necessário e insubstituível. É o modo como executam seus movimentos que dá esta impressão. Há uma absoluta atenção ao que está sendo realizado, toda e qualquer ação tem a mesma

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21252074902.jpg>>. Acesso em: 12/09/2009.

importância nesta coreografia. Um salto é tão fundamental quanto uma pausa, um giro é tão cuidadoso quanto um olhar, uma queda é tão notada quanto um gesto singelo.

Num dado momento, todos trocam entre si suas camisetas. Seus corpos estão bem próximos. A ação de cada um está extremamente ligada a do outro. Seus ritmos combinam, suas pausas parecem acordos. Um comum acordo de singularidades.

O lampião ilumina a todos. Está sempre nas mãos de um até ser passado para as mãos do outro. Ele segue no espetáculo percorrendo de mão em mão. A passagem do lampião de mão em mão remete à ideia de compartilhamento, e esta é uma questão fundamental na coreografia. No próprio discurso do coreógrafo, é possível perceber um pouco a relação cunhada entre este objeto, a coletividade e o interesse político. De acordo com Sandro Borelli (2010):

*Aí, um belo dia surgiu a grande ideia. Sabe qual foi? O lampião. Pô, eu fiquei tão feliz com aquilo, puxa vida é isso. Quer dizer, lampião, caminho, é um signo muito forte. E quando[...] e logo, tudo a ver com a proposta social humanista do Che. Tudo a ver. A coisa de grupo, de mobilização, de movimento, de massa e tal. Aí, surgiu aquele grupo que ficava transitando e saía, fracionava, depois voltava para o grupo. E também a coisa do momento da dança, que a dança está passando também. Eu estou muito envolvido com estas mobilizações da classe que é preciso. O artista não pode ficar só dentro do estúdio criando. Ele está fadado ao[...] ele vai desaparecer.*

Figura 6 - *Estado Independente* (Cia Borelli)



Fonte: Galeria de Cia Borelli de Dança, 2009

A questão do compartilhamento evidencia-se como um posicionamento político e uma estratégia de sobrevivência.

Em vários momentos, o rosto é encoberto e descoberto pela camiseta. Durante um bom tempo, todos dançam juntos. De maneira recorrente, seus corpos estão bastante próximos. A movimentação remete a exercícios militares de sobrevivência. Imagens de lutas, defesas, ataques, dissimulações e camuflagens formam-se. Tem-se, em cena, um corpo apto para lutar, um corpo de guerrilheiro.

Desgruda-se do grupo um duo que traz imagens de treinamento, proteção, prática de luta, apoio e cuidado. Duo e grupo reforçam-se e se comunicam. Um ganha força pela ação do outro. As cenas são policêntricas.

Ocorre um trio. A ideia de resistência parece conduzir à ação física. Os três intérpretes sobrepõem-se, derrubam-se e se levantam. O grupo está na frente enquanto o trio acontece ao fundo. Estes momentos não dividem a cena, pelo contrário, constroem uma mesma situação. O trio permanece apoiando-se, seus corpos estão unidos para a ação. Nesta parte, cada dançarino tem o movimento

do outro como um auxílio para o seu próprio. Carregam-se, enroscam-se e se desenroscam. Dão suporte um ao outro e o grupo todo torna-se um único bloco quando rolam sobre o trio.

Mais um duo acontece. Este é repleto de carregamentos. Um está encarregado do outro. Traz uma noção de cooperação. O grupo continua dançando o seu comum acordo. A ação de um contamina a do outro. Ajustes espaciais e corporais aparecem constantemente: um intérprete cede espaço ao outro, cada corpo organiza-se em função do outro. O grupo passa o lampião de mão em mão. As imagens criadas pelos duos têm a ver com o que Sandro Borelli (2010) conta sobre sua intenção ao criá-los.

*É que a ideia dos duos é essa coisa de ajuda, um ajuda o outro. O fundamental do socialismo, do social do socialismo é[...] eu não vou[...] é[...] tem que ir junto. Eu não posso ser mais do que você. Senão, não é. Certo? Então, se eu ganho, eu vou dividir com você. E se você ganha, você divide comigo. A gente tem que ganhar junto. Então, e foi essa a ideia. Então, quando um fragilizava, o outro ia lá e ajudava. E essa coisa do (aperto de mãos), é um símbolo forte. É um símbolo não do comunismo, mas é um símbolo de união, né.*

Ocorre o último duo. Este apresenta um intérprete grávido do outro. Um acoplado no ventre do parceiro. A imagem de um corpo grávido do outro remete a ideia de uma vida grávida da outra. Tem-se uma conexão visceral entre um e outro. A faixa inicial está no chão, embaixo deles. Parece um cordão umbilical. Há um dançarino em pé sobre a faixa, enquanto o outro está acoplado ao seu ventre em posição fetal e de cabeça para baixo. Este último começa a escorregar para o chão. É o nascimento de um no outro. Ou quem sabe o aborto de um no outro. As luzes baixam ainda mais e o lampião apaga-se.

Em entrevista com Sandro Borelli, em 2010, o coreógrafo contou que a imagem final, para ele, refere-se a um aborto. Curiosamente, é possível fluir uma leitura oposta quanto a isso, cuja construção do trabalho parece preparar para a imagem de um nascimento. Todos dançam juntos, propondo um corpo resistente e

guerrilheiro. O desejo é compartilhado e uma ação coletiva é criada cenicamente. Nesta última cena, os intérpretes estão acoplados um no outro, um gerando a vida do outro. Traz a ideia do quanto nos afetamos reciprocamente. Querendo ou não, estamos todos conectados uns aos outros. De fato, entender este fim como nascimento ou aborto, vida ou morte, mostra que a construção dramatúrgica da obra aponta para uma ruptura. Nascimento ou morte são transformações radicais de um organismo. *Estado Independente* finaliza com esta radicalidade e com uma ambiguidade que proporciona ao espectador a possibilidade de construir a sua própria leitura: fracasso e/ou rompimento, permanência e/ou mudança, etc.

Em *Estado Independente*, é possível perceber ainda a noção de corpo-guerrilheiro, mas, junto a isso, a composição cênica aponta também para a noção de multidão. Nesta coreografia, não se tem uma unidade corporal, embora todos juntos produzam uma vivência comum. As trocas de camisetas, quando um veste a do outro, caracterizam o compartilhamento das necessidades. Além disso, alguns trechos, cujo enfoque está no movimento dos pés e das mãos, sugerem a construção de caminhos e trilhas. Em seu texto crítico sobre a coreografia, Katz (2009)<sup>8</sup> afirma que o modo colaborativo com o qual o grupo conduziu um lampião de mão em mão, durante a cena, agregou uma perspectiva política à proposição estética. Sandro Borelli<sup>9</sup> relata que o lampião é a proposta de uma saída. Para ele, este objeto, na cena, diz respeito à busca de um jeito melhor para viver.

A disposição dos corpos, durante a cena, opõe-se a qualquer tipo de hierarquia. Os movimentos parecem ser criados, delimitados ou ampliados de acordo com a necessidade do grupo todo. O intuito do ordenamento é a própria coletividade.

O corpo dos intérpretes em *Estado Independente* apresenta-se atlético e disciplinado, mas tendo um foco claro e coletivo. É o corpo da resistência, daqueles que se preparam e lutam. Há imagens corporais de tipos de exercícios

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21252074902.jpg>>. Acesso em: 12/09/2009.

<sup>9</sup> Entrevista cedida à TV Cultura para o Programa “Clássicos”, exibido no dia 10/08/2010.

de sobrevivência muito desenvolvidos na esfera militar. Segundo Sandro Borelli (2010):

*Toda guerrilha é uma organização paramilitar. Os guerrilheiros muito concentrados, muito bem treinados, não pode haver fragilidade, são todos muito[...] todo guerrilheiro é muito traiçoeiro, ele é perspicaz, ele é muito[...] ele não é espalhafatoso. Isso tudo foi muito falado, sabe. Eu falava assim: 'O principal personagem deste espetáculo é o lampião, o segundo personagem principal é o grupo. Então, assim, vocês vão precisar fazer este grupo, não pode haver floreio nenhum, nada, é tudo muito seco, sabe'.*

A trilha sonora também faz referência direta ao militarismo. De acordo com Sandro Borelli (2010): “*A caixa dá o[...] não sei, me deixa armado, não sei, me dá essa sensação de domínio, de invasão, de atitude*”. De um modo geral, a dança traz a ideia de revolução em seus movimentos e disposições espaciais. A qualidade dos movimentos está relacionada à guerrilha cubana, embora a ordenação dos corpos no espaço sugira um entendimento congruente com a rede disseminada. O corpo disciplinado do guerrilheiro mantém-se neste trabalho, assim como nos anteriores. Obviamente, a pesquisa corporal não é exatamente a mesma, cada coreografia pede o seu estado de movimento. Porém, o entendimento de corpo é bem similar. Continua havendo um corpo disciplinado, no entanto, o objetivo é a cooperação e o convívio coletivo. Também, não há uma figura central na cena. *Estado Independente* apresenta trechos compostos por agrupamentos policêntricos e partes constituídas por aglomerados descentralizados. Isso é um diferencial importante neste trabalho, aspecto este que já havia sido apontado em *Carne Santa*. Artisticamente, é desenvolvida uma proposta estética-política mais democrática. Esta questão, que se aproxima do conceito de multidão, será intensificada em *Produto Perecível Laico*.

Conforme Hardt e Negri (2005), as condições políticas, sociais, econômicas e culturais atuais tornam possíveis duas concepções principais de corpo social. A primeira delas é o corpo político global, o qual é composto por divisões e

hierarquias econômicas e políticas e depende dos modelos nacionais. Nele, o direito é entendido como ordem social regulada. O corpo político global é sempre subordinado ao soberano ou à república. Não que, neste segundo caso, não haja um poder soberano, mas este é, antes de tudo, submisso à própria república. De modo geral, o corpo político global é hierárquico e regulado como um organismo: com órgãos e membros, cujos segmentos têm lugar definido e função no corpo político de uma república constitucional. O segundo corpo social capaz de se constituir nos dias de hoje é o corpo da multidão. Este é denominado, pelos autores, de corpo comum ou corpo democrático, pois é aquele na qual a subjetividade é produzida mediante a cooperação e a comunicação. A subjetividade criada constrói outras formas de cooperação e comunicação, o que, por sua vez, gera nova subjetividade. É um corpo social em rede, ou seja, processual. O comum não se refere à comunidade, mas à comunicação. Isso porque a comunidade se estrutura como um poder soberano, pois é usualmente relacionada à ideia de unidade moral, posicionada acima da população e de suas interações. Por sua vez, no âmbito do comum, as singularidades comunicam-se e se manifestam por meio de processos sociais colaborativos de produção. Porém, as condições sozinhas não garantem que a multidão exista enquanto projeto político. Ela precisa ser criada. O fato de conseguirmos conceituá-la já demonstra que, na relação entre o corpo e o mundo global, a sua experiência metafórica acontece. Ela já é um conceito. Hardt e Negri (2005) pressupõem que a ideia de multidão se constituiu a partir da hegemonia do trabalho imaterial. Nos últimos anos, produtos como o conhecimento, a informação, a comunicação, uma relação ou uma reação emocional passaram a impor suas tendências sobre outras formas de trabalho e de sociedade. O trabalho imaterial surge do comum e a ele produz, ou seja, o comum é conjuntamente o seu princípio e o seu resultado. É justamente a atual propensão do trabalho imaterial e a presença do comum no mesmo que faz possível a concepção de multidão.

As noções de comum e de multidão são importantes para refletir mais profundamente a composição do espetáculo *Estado Independente*. As partes de grupo ou de duo mantêm as singularidades dos dançarinos na maneira de resolver como realizar seus movimentos. Mais que isso, eles só conseguem dançar juntos através da comunicação e da colaboração, pois seus corpos estão muito próximos, complementando-se ou se opondo. O fazer junto, neste trabalho, não significa fazer igual. O que eles compartilham é a ação corporal, os meios para experienciar e a intenção do movimento.

Na prática, a multidão fornece um modelo pelo qual nossas expressões de singularidade não são reduzidas ou diminuídas em nossa comunicação e colaboração com outros na luta, com o resultado de que formamos hábitos, práticas, condutas e desejos comuns cada vez maiores – em suma, com a mobilização e a extensão globais do comum (HARDT; NEGRI, 2005, p. 282).

Figura 7 - *Estado Independente* (Cia Borelli)



Fonte: Galeria de Cia Borelli de Dança, 2009

A multidão não visa a uma finalidade exclusiva, não é teleológica. Os autores explicam que, em contrapartida, é ontológica, isto é, age num presente perpétuo, ademais, é histórica. Só pode ser imaginada porque as condições

existentes permitem projetá-la. É política, pois precisa ser criada. A multidão é um sempre-já e um ainda-não simultaneamente. Sua mobilização do comum assume a forma de rede aberta e disseminada.

*Estado Independente* é um misto de literalidade e complexidade. Por um lado, a concepção é, por vezes, narrativa e induz a um determinado olhar sobre o percurso de Che Guevara; por outro lado, a ação corporal e os movimentos a lançam para outro lugar. O comum é refletido, criado e proposto. Cada movimento só faz sentido em conjunto, quando em relação com outras pessoas. Não há indivíduos, mas “esta coincidência do comum com as singularidades [...]” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 390). Todas as diferenças conectam-se para criar um jeito de se relacionar com o outro e de agir no mundo. A obra propõe valores e uma ordem social que observa as necessidades comuns.

Não existe, portanto, uma singularidade que não seja ela própria estabelecida no comum; não existe comunicação que não tenha uma ligação comum que a sustenha e ponha em ação; e não existe produção que não seja cooperação baseada na partilha (HARDT; NEGRI, 2005, p. 436).

Nesta coreografia, Sandro Borelli traz noções diferentes daquelas apresentadas em outros trabalhos. Por exemplo, em *Bent*, *O Processo* e *Artista da Fome*, o grupo parecia dançar para dar suporte aos protagonistas. O conjunto era a massa corporal que respaldava o que era o principal. A cena apresentava um modelo de soberania que impunha sobre todos os corpos uma unificação e uma mesma possibilidade de ação. Deste modo, forma o que Hardt e Negri (2005) chamam de massa. Nela, a diversidade até existe, mas é desprezada. Na massa, as diferenças não são cassadas, elas são totalmente ignoradas. As singularidades são renegadas em prol de um direcionamento único. Nas coreografias citadas, havia uma hierarquia na disposição dos corpos, na qual a importância, o domínio e o destaque não estavam no grupo, isto é, no comum. Em *Estado Independente*, o foco está na própria coletividade. As diferenças são compartilhadas, isto é, as

singularidades encontram-se não para se homogeneizar, mas para manterem-se distintamente comuns. As hierarquias são rejeitadas.

Não se pode esquecer algo fundamental: *Estado Independente* propõe uma organização coreográfica que aponta para algumas questões referentes ao conceito de multidão. Entretanto, cabe questionar se apenas a estruturação do trabalho é suficiente para identificar suas proposições? A própria concepção de multidão aponta que esta precisa ser criada colaborativamente e de maneira processual. Além disso, sua construção deve decorrer de desejos compartilhados. O processo criativo da companhia é centralizado. Será que um processo hierárquico pode produzir um trabalho democrático? Será que a manutenção de um entendimento de corpo guerrilheiro e disciplinado não demonstra o caráter autoritário do processo? Será que a noção de coletividade extraída do legado político e poético de Che Guevara não precisa, nos tempos atuais, relacionar-se mais intensamente com as imperfeições, os descontroles e as incapacidades?

No capítulo 3, ao se discutir a relação entre estética e política, essas questões serão de algum modo retomadas. Por ora, vale dizer que é impossível separar processo e produto. O modo de fazer algo aponta para como o mesmo estruturar-se-á e vice-versa. Por mais que as intenções e a organização de uma obra se direcionem para uma determinada proposta estético-política, se a sua prática também não é englobada neste objetivo, ele não é alcançado integralmente. Para que uma proposta artística seja consumada, todo processo criativo precisa estar submerso na intenção. Quando isso não acontece, é possível perceber ambiguidades constituindo a obra, as quais podem ser maiores ou menores, mas estão presentes. A presença de contradições numa criação artística pode ser muito potente, todavia, quando sugerem visões de mundo antagônicas e ocorrem de maneira indeliberada, podem prejudicar a percepção estética e impedir a consumação do processo criativo da arte.

## 1.5 *PRODUTO PERECÍVEL LAICO*

Figura 8 - *Produto Perekível Laico* (Cia Borelli)



Fonte: Cia Borelli de Dança, 2011

*Produto Perekível Laico*, estreada em 2011, avança ainda mais na construção do conceito de multidão na proposta estético-política do grupo. É a coreografia na qual esta noção aparece com maior clareza e ênfase, cuja noção de corpo proposta não é de um corpo eficiente, forte, sagaz e disciplinado. O corpo em cena está quase entregue e desistente. Nesta coreografia, a organização dos corpos de maneira disseminada e não centralizada, juntamente com uma qualidade corporal de abandono, intensificam sobremaneira a discussão política proposta pelo grupo durante toda a sua carreira acerca da opressão e da degradação humana pelo mundo construído pelo próprio ser humano. Simultaneamente, este corpo exaurido deflagra a sua resistência ao denunciar a sua condição. A simplicidade de sua dança e a entrega de seus corpos traz para o centro da discussão a dor e o sofrimento humano. A aparente passividade vai constituindo-se como uma agressão e como um ato de resistência, aproximando-

se dos corpos kafkanianos. Vale começar observando as referências que dão base a este trabalho.

Nesta criação, Sandro Borelli inspira-se na obra do poeta Cruz e Sousa. Segundo o programa do espetáculo, este apresenta “uma trágica e alucinada dança dos que morrem [...]”. O *release* traz o poema intitulado de *A Morte*, publicado no livro “Últimos Sonetos”.

Oh! Que doce tristeza e que ternura  
No olhar ansioso, aflito dos que morrem...  
De que âncoras profundas se socorrem  
Os que penetram nessa noite escura!

Da vida aos frios véus da sepultura  
Vagos momentos trêmulos decorrem...  
E dos olhos as lágrimas escorrem  
Como faróis da humana Desventura.

Descem então aos golfos congelados  
Os que na terra vagam suspirando,  
Com os velhos corações tantalizados.

Tudo negro e sinistro vai rolando  
Báratro a baixo, aos ecos soluçados  
Do vendaval da Morte ondeando, uivando [...] (CRUZ E SOUSA, 1997, p. 115).

O espetáculo inicia com uma dançarina sendo girada, de cabeça para baixo, por um colega. Ele segura-a pelos tornozelos, girando-a em torno do seu próprio eixo. Ela está de vestido branco e sua cabeça quase toca o chão. Isso se dá no centro do palco. Os demais dançarinos estão ao redor de ambos, com uma certa distância, girando no mesmo lugar, com os seus pés e suas pontas dos dedos das mãos no chão, assim como suas cabeças para baixo. Todos vestem calças, blusas de mangas compridas e luvas pretas, estando apenas com as cabeças descobertas. Após, a dançarina passa a ser conduzida por todos dançarinos. Ora por apenas um e, em outros momentos, por alguns dançarinos simultaneamente. Durante aproximadamente uma hora, esta intérprete é

carregada e conduzida pelos demais. Eles adentram nos espaços vazios que se constituem entre seus corpos, suspendem-na, derrubam-na, sacodem-na e rolam sobre e sob ela. Seu corpo mostra-se abandonado e desfalecido. Há um peso que se entrega ao chão com suavidade. Não há resistência à gravidade, mas este corpo desmonta-se e desarticula, mantendo a suavidade no peso. De modo geral, a cena é muito delicada. Há uma suavidade nos toques, e, ao mesmo tempo, muita precisão. A trilha sonora é composta por gritos abafados, suspiros, respirações e música erudita. Esta atmosfera constrói-se para tratar da morte: o abandono e a inércia de um corpo que inevitavelmente se encontra conduzido pelos demais, como se fazendo cumprir a sua própria sina; o silêncio, a ternura e a suavidade que compõem esta temática. De fato, a dança criada compartilha muito com as imagens e as sensações geradas pela poesia escolhida para o *release*.

João Cruz e Sousa foi um poeta brasileiro do século XIX, nascido em Desterro (atual cidade de Florianópolis) e filho de escravos alforriados. Nunes (1993) enumera algumas características da poesia de Cruz e Sousa. A primeira seria uma busca de captar o sutil e de registrar o imponderável, não como um observador de fora, porém impregnado da própria coisa. Sua poesia encontra-se na fronteira entre a suavidade e a violência. *Produto Perecível Laico* também se constrói neste limite. O corpo abandonado e entregue à própria sorte, conduzido por outros corpos com uma delicadeza mordaz. Outras características apontadas por Nunes (1993) são o desejo de expressar o movimento e a frequente apresentação do cenário cósmico, sendo comum o uso de palavras como celestial, estrelas, céu, firmamento, astros, amplidão, entre outras. Ainda, há uma tensão hiperbólica, não, à toa, o termo supremo faz-se presente em muitas poesias. Bem e mal, beleza e miséria, divino e carne compartilham intensidade em seus escritos. A musicalidade é algo que também aparece em seu trabalho, para isso, o poeta faz uso de aliterações e repetições. Acima de tudo, depara-se em

Cruz e Sousa com uma materialidade e uma espiritualidade indissociáveis. As vísceras e a singularidade humana são expostas conjuntamente.

Cruz e Sousa é classificado como um poeta simbolista brasileiro. Uma das principais marcas do simbolismo é acreditar na existência de um mundo transcendente. Porém, não cabe aqui discutir os preceitos do simbolismo, mesmo porque se entende que delimitar a obra de um autor à escola na qual é associado restringe por demais as possibilidades de leitura de sua poética. Mas vale a pena dar uma noção geral de alguns interesses conceituais que re incidem na constituição do fazer artístico de um grupo de poetas.

Sendo o universo concebido como um conjunto de símbolos e sendo estes os alicerces da religião e da Arte, cabe ao poeta encontrar as significações simbólicas que se escondem no íntimo das coisas, procurando revelar o "irrevelável", o que, por muito simples, passa invisível pelos olhos dos homens. Assim, a poesia é vista como uma forma de explicação do mundo e o símbolo como a síntese de todas as manifestações da unidade essencial do homem e do mundo (TELES, 1993, p. 73-101).

Segundo Oliveira (2006), a forma, para Cruz e Sousa, não é restrita à ordem do visível, mas, sim, surge a partir do invisível. Sua obra constitui-se no limite da própria expressão. “O indizível sousiano não remete a uma esterilidade, a uma falta do que dizer, mas antes a uma vontade de dizer o que não se pode dizer num dado lugar social: uma substância real” (OLIVEIRA, 2006, p. 257). Ao figurar o que não se pode dizer, o poeta instiga o reconhecimento daquilo que justamente não pode ser dito.

Essa produção se move, paulatinamente, em direção ao limite, sem que se trate, por outro lado, de uma obra linear, programática, vanguardista. Move-se porque se trata de uma obra marcada tanto por uma intencionalidade estética quanto ética, que, no fundo, não separa essas categorias. Daí que dela seja plausível falar que exceda o sentido estritamente livresco, de conjunto de textos, para atingir também um sentido maior de Obra, enquanto conjunto de ações em que se confundem experiência e representação [...] O limite, na verdade, irrompe como algo imprevisto, como uma

intromissão, um acaso não-objetivado, uma contraforça que não pode ser aniquilada pela força significadora. Seu irromper torna impreciso até falar do limite como algo figurado, sendo talvez mais plausível pensar que se trata de uma desfiguração que se apresenta em virtude de uma tentativa de transfiguração extrema (OLIVEIRA, 2006, p. 19-20).

Lendo poesias de Cruz e Sousa, sobretudo na obra *Últimos Sonetos*, é possível perceber um tipo de transcendência localizada na própria imanência. Diz-se isso porque o poeta não aborda algo distante, mas cria imagens que partem de suas experiências corporais para ir além das mesmas, transpondo-as em direção à espiritualidade. Em *Encarnações* tem-se:

Carnais, sejam carnavais tantos desejos  
Carnais, sejam carnavais tantos anseios,  
Palpitações e frêmitos e enleios,  
Das harpas da emoção tantos arpejos[...]

Sonhos, que vão, por trêmulos adejos,  
À noite, ao luar, entumescer os seios  
Lácteos, de finos e azulados veios  
De virgindade, de pudor, de pejos[...]

Sejam carnavais todos os sonhos brumos  
De estranhos, vagos, estrelados rumos  
Onde as Visões do amor dormem geladas[...]

Sonhos, palpitações, desejos e ânsias  
Formem, com claridades e fragrâncias,  
A encarnação das lívidas Amadas! (CRUZ E SOUSA, 1997, p. 19).

Em muitas poesias, Cruz e Sousa trata do corpo, da morte, da decomposição da carne, da natureza, de suas experiências sensoriais, emocionais e sensíveis, do mar, do céu, do cosmo e dos campos. Refere-se àquilo que lhe constitui, circunda-lhe e/ou que ele deseja. Suas poesias são carregadas de emoções, dor e sofrimento.

À primeira vista, parecem ser imagens poéticas que remetem ao que Nietzsche (2002) define como homem “fraco”. Como já foi exposto anteriormente,

este seria aquele que não segue as suas próprias vontades, que é dependente, desistente, medroso e submisso. Ao contrário, o homem forte é audacioso, aventureiro e capaz de satisfazer a sua vontade. “Vontade não é apenas um conjunto de sensações e pensamentos, mas também, e antes de tudo, um estado afetivo, a emoção deriva do mando, do poderio” (NIETZSCHE, 2001, p. 38).

Por vezes, em algumas poesias de Cruz e Sousa, tem-se a sensação de que a superação ou transcendência da dor busca apoio no ideal ascético. Pode-se observar isso quando o Bem é colocado como algo a se alcançar após a vida, na divisão corpo e alma, assim como no discurso e no ideal cristão que perpassa a obra. Porém há, nesta questão, uma especificidade que a desloca e propõe algo diferente.

[...] Vestida na alva excelta dos Profetas  
Falou na ideal resignação de Ascetas  
Que a febre dos desejos aquebrante.

No entanto os olhos dEla vacilavam,  
Pelo mistério, pela dor flutuavam,  
Vagos e tristes, apesar de Santa! (CRUZ E SOUSA, 1997, p. 24).

A santidade não garante aqui a ausência da dor, a resignação aos ideais ascéticos não evita a tristeza. Assim como na sina de Jesus Cristo proclamada pelo cristianismo, mistério e dor se fazem presente.

A dor e o sofrimento, embora tenham um vínculo com a ideia cristã de culpa e pecado, também, são muitas vezes expostos como algo criado pelo mundo.

Ninguém sentiu o teu espasmo obscuro,  
Ó ser humilde entre os humildes seres.  
Embragado, tonto de prazeres,  
O mundo para ti foi negro e duro.

Atravessaste no silêncio escuro  
A vida presa a trágicos deveres  
E chegaste ao saber de altos saberes  
Tornando-te mais simples e mais puro.

Ninguém te viu o sentimento inquieto,  
Magoado, oculto e aterrador, secreto.  
Que o coração te apunhalou no mundo.

Mas eu, que sempre te segui os passos,  
Sei que cruz infernal prendeu-te os braços  
E o teu suspiro como foi profundo! (CRUZ E SOUSA, 1997, p. 89).

Desta forma, a dor e o sofrimento têm como maior responsável o próprio mundo e a vida social. Se, conforme Nietzsche (2002), no ideal ascético, a culpa da dor recai sobre o próprio sofredor por conta de seus pecados e, ainda, tornou-se a sua própria busca, em Cruz e Sousa, o mundo humano seria ainda mais responsável. O singular transcende para o coletivo. O mundo gera o pecado e a culpa que provoca a dor no indivíduo, e não o contrário, ou seja, o indivíduo peca gerando dor no mundo e nos deuses. O ideal ascético é corroído do seu interior.

O bem-estar, como o entendeis, não representa um fim, mas, pelo menos para nós, o fim! Significa um estado que acaba por tornar o homem ridículo e desprezível – que faz com que deseje a perdição. A escola da *dor*, da *grande dor* – não sabeis que esta escola permitiu ao homem atingir certas altitudes? Aquela tensão da alma na desventura, proveniente da própria força, os calafrios que o perpassam quando assiste a uma grande ruína, o engenho, a bravura que se demonstra no suportar, no perseverar, no interpretar, no desfrutar a desventura, tudo isso que a alma ganhou em profundidade, segredo, dissimulação, espírito, astúcia, grandeza, não há talvez conquistado sob o signo da dor, na escola da grande dor? (NIETZSCHE, 2001, p. 177).

Essa necessidade de mergulhar na dor, no sofrimento e na crueldade, vinculada aos problemas do mundo, é talvez o ponto de ligação principal entre Cruz e Sousa e a Cia Borelli de Dança. Esta dor não é aquela do ideal ascético que deve ser vivida apenas para se alcançar a salvação, ao invés disso, em Cruz e Sousa, a experiência da dor é reconstruída poeticamente. É a partir da dor que o mundo é olhado. O olhar atento para a vontade, a busca pela independência e pelo desvinculamento deste destino sofrido, assim como por tornar visível o que está invisível, são questões que permeiam a obra do poeta.

Vê como a Dor te transcendentaliza!  
Mas do fundo da Dor crê nobremente.  
Transfigura o teu ser na força crente  
Que tudo torna belo e diviniza.

Que seja a Crença uma celeste brisa  
Inflando as velas dos batéis do Oriente  
Do teu Sonho supremo, onipotente,  
Que nos astros do céu se cristaliza.

Tua alma e coração fiquem mais graves,  
Iluminados por carinhos suaves,  
Na doçura imortal sorrindo e crendo[...]

Oh! Crê! Toda a alma humana necessita  
De uma Esfera de cânticos, bendita,  
Para andar crendo e para andar gemendo! (CRUZ E SOUSA,  
1997, p. 98).

Ao mesmo tempo em que o ideal ascético aparece com força, também, é despido. Suas entranhas são expostas através da poesia. Algo nasce do seu próprio contrário.

Nossas mentes repelem a ideia do nascimento de algo que possa surgir de um contrário. Por exemplo: a verdade nascendo do erro, o ato desinteressado do egoísmo ou a contemplação pura do sábio advir da cobiça. Tal origem parece impossível: pensar nisso seria próprio dos loucos (NIETZSCHE, 2001, p. 20).

A poesia *A Morte* e o espetáculo de dança *Produto Perecível Laico* compartilham a entrega à morte, a sua inevitabilidade e até mesmo a fascinação que ela provoca foram questões geradas pelo trabalho. As sensações de vazio e de plenitude que a morte evoca se apresentam na imagem de um corpo inerte, mas, mesmo assim, suave e macio. Ele é carregado por outros corpos, sendo, por vezes, largado e abandonado; e, outras vezes, cuidadosamente conduzido.

Camus (1989) diz que a morte revela a condição humana na qual se vive para nada, pois o fim é sempre a própria morte. Qualquer crença para lidar com

isso é apenas uma ilusão. A esta condição o autor chama de absurdo. Ele critica quem se acomoda às ilusões e esperanças, e discorre sobre o homem absurdo. Este é aquele que se pergunta se vale ou não a pena viver. Quando este decide que não, consciente ou inconscientemente, ele antecipa a sua morte através do suicídio. Ele não se acomoda nas falsas verdades, ao invés disso, aceita o seu limite. O autor revela ser o absurdo o encontro entre o irracional e o desejo de clareza. O homem absurdo sabe que, entre a vida e o sentido dado a ela, sempre, haverá um vão impreenchível. Não é possível compreender o mundo em sua plenitude, o que se tem são percepções e perspectivas. Camus (1989) propõe viver justamente nesta tensão, em contato com o absurdo. Ao fazer uma breve reflexão sobre esta obra de Albert Camus, Casanova (2004) explica que o absurdo não é composto por fenômenos estranhos e inexplicáveis, mas pela própria relação originalmente conflituosa entre ser humano e mundo. Esta dividir-se-ia em três dimensões principais. A primeira trataria da aspiração humana de unificação com o mundo, a fim de se inserir plenamente no movimento deste último. A segunda seria uma busca por cessar a sua finitude, isto é, de tornar-se imortal. Por fim, ele depara-se com a instabilidade. Por mais que planeje os seus atos, os seus esforços não garantem qualquer estabilidade. Estas impossibilidades compõem o conceito de absurdo. Para tratar destas questões, Camus (1989) evoca o mito de Sísifo. Sísifo fora condenado a empurrar incessantemente uma pedra do alto de um monte apenas para vê-la rolar. É uma metáfora sobre a sensação de vazio e desânimo frente a uma repetição incessante, dolorosa e desgastante rumo ao nada. O autor salienta o momento em que Sísifo retorna ao pé do morro para empurrar a pedra. Este seria o momento da consciência, quando se torna superior ao seu destino. Sua descida pode ser de tristeza, se a lembrança da jornada ou o apelo de felicidade ficarem intensos demais, tornando o desgosto um fardo muito pesado. Porém pode ser de felicidade se o seu tormento for contemplado e o seu destino tomado como seu.

*Produto Perecível Laico*, de certa forma, traz à cena o absurdo descrito por Camus (1989), onde a entrega à morte e o enfrentamento da condição humana de ser para a morte, de viver para o nada, constitui-se em dança.

De todas as escolas da paciência e da lucidez, a criação é a mais eficiente. É também desconcertante testemunho da única dignidade do homem: a revolta obstinada contra a sua condição, a perseverança em um esforço tido como estéril. Ela exige um esforço cotidiano, o domínio de si mesmo, a apreciação exata dos limites do verdadeiro, a medida e a força. Constitui uma ascese. Tudo isso "para nada", para repetir e bater o pé. Mas talvez a grande obra de arte tenha menos importância em si mesma do que na experiência que exige de um homem, na oportunidade que lhe propicia para superar seus fantasmas e chegar um pouco mais perto de sua realidade nua (CAMUS, 1989, p. 136).

Figura 9 - *Produto Perecível Laico* (Cia Borelli)



Fonte: Festival Mova-se, 2011

*Produto Perecível Laico* verticaliza questões fundamentais que vêm se constituindo na dança da Cia Borelli. Assim como *Carne Santa* e *Estado Independente*, a cena apresenta-se sem um centro. Porém, enquanto que nos outros trabalhos, por vezes, podia-se contar com cenas policêntricas, em *Produto Perecível Laico*, a ideia de centro dissolve-se completamente. Não há hierarquias, ao contrário, esta ideia é subvertida. A dançarina de branco, que por um momento parecia ser a protagonista ou figura central, mostra-se inerte e amorfa. A cena constrói-se ao seu redor, mas os demais dançarinos são aqueles que conduzem e desenvolvem a cena. Figura e fundo confundem-se desarticulando esta fronteira. É interessante como aqueles dançarinos vestidos de preto, em meio a uma luz escura, tornam-se o foco da cena em muitos momentos. O olhar da plateia transita por todos, inclusive pela dançarina de branco entregue aos seus colegas.

Outro aspecto a ser destacado é a qualidade do movimento. Ao longo das coreografias de Sandro Borelli, é possível ver este corpo desarticulado, mole e suave, entretanto, aparece aqui uma simplicidade e um despojamento que se distancia de noções como controle e eficiência. Mantém-se um coro composto por diferenças. Mesmo quando todos fazem a mesma coisa, cada intérprete atua do seu jeito. Há uma coreografia a ser cumprida, porém é a poética do movimento que conduz o seu percurso no espaço. Assim como o momento da morte descrito na poesia de Cruz e Sousa, essa dança da Cia Borelli é simples e suave.

## 2 NÚCLEO ARTÍSTICO VERA SALA

A trajetória artística de Vera Sala iniciou em 1987, sendo composta por uma dezena de trabalhos. Em entrevista à Spanghero (2007), a artista conta que denomina de teatralidade física o seu primeiro conjunto de criações. Inclui-se aí: *Karimonai* (1991), *Espelho D'água* (1996) e *Uns entre tantos* (1997). A este bloco seguem dois trabalhos que compõem a sua segunda etapa criativa, sendo eles: *Estudo para Macabéa* (1998) e *Corpos Ilhados* (2001). Estes dois apresentam questões que ainda reverberam em seus trabalhos e, por isso, serão tratados mais adiante. Segundo Vera Sala:

*Estudo para Macabéa foi uma grande transição, um espaço de transição do que eu vinha trabalhando até então. Depois, Corpos Ilhados apontou uma outra direção. Macabéa foi um divisor, sintetiza coisas anteriores e abandona. O início do meu trabalho tinha algo que eu chamava de 'teatralidade física' e a Macabéa começa a dissolver isso e a trazer um outro tipo de fisicalidade e outras transformações e mudanças radicais que vieram pela frente.<sup>10</sup>*

A sua terceira fase é composta por uma investigação concentrada na relação entre corpo e ambiente. A partir daí, começa a criação de uma série de corpo-instalações para discutir e expandir as possibilidades desta conexão. Nestas, a artista fez uso de diversos materiais como arames, cacos-de-vidro e placas de metal. Entre outras instalações, está o seu último trabalho, que se constitui de uma trilogia feita em parceria com o arquiteto e *designer* gráfico Hideki Matsuda. Ao se referir à série de corpo-instalações, Vera Sala (2011)<sup>11</sup> conta que “é como se esse corpo se expandisse numa qualidade de espacialidade. Então, é como se ele vazasse para a constituição de um espaço”.

---

<sup>10</sup> Este trecho faz parte de uma entrevista dada por Vera Sala à Maíra Spanghero. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/en-us/2007/08/21/as-novas-existencias-de-vera-sala/4788>>. Acesso em: 15/01/2010.

<sup>11</sup> Entrevista concedida por Vera Sala, à autora desta tese, no dia 25/07/2011 (na íntegra, no Apêndice B).

O primeiro procedimento chama-se *Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes*, e foi apresentado em 2007, no SESC da Avenida Paulista. A apresentação deste trabalho só ocorreu neste local, pois foi uma instalação feita especificamente para lá. O segundo procedimento é denominado de *Pequenas Mortes* e teve a sua primeira apresentação em 2008. O terceiro e último procedimento é *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis*, estreado em 2009. Todos estes serão melhor abordados no decorrer deste capítulo.

Cabe ressaltar que mesmo percorrendo etapas distintas durante o seu percurso artístico, Vera Sala mantém certos aspectos que, com o tempo, foram ganhando maior intensidade. A partir de *Estudo para Macabéa*, a artista percebeu que precisaria desenvolver outro modo de criar, distinto daquele baseado em códigos e sequências de passos. Desde então, suas obras são marcadas por algumas inquietações e desejos estéticos que reincidem. Cada criação de Vera Sala apresenta-se como uma diferente possibilidade de elaboração destas mesmas questões.

*As questões que eu trabalho, que vêm desde o primeiro, as inquietações. Até por isso que eu saí de um lugar da dança, que é aquele dos códigos mais estabelecidos. Comecei com balé, fiz dança moderna, depois, fiz alguns trabalhos em – eu não gosto de falar técnica contemporânea, porque isso não faz muito sentido, mas [...] Cada técnica carrega uma visão de mundo e, às vezes, as pessoas usam sem se dar conta de que aquelas organizações já trazem as questões delas. O que eu queria discutir com o corpo era o contrário do que eu via. Me interessava mais a fragilidade, a fronteira da morte. Não é a morte como algo final, mas como uma mudança de estado.<sup>12</sup>*

Não se pode ignorar que a artista entende a arte como algo inerentemente político. Para Vera Sala (2011), “quando você toma consciência de alguma coisa, como você vai dando fisicalidade a ela, é trazer uma nova perspectiva para as

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://idanca.net/lang/en-us/2007/08/21/as-novas-existencias-de-vera-sala/4788>>. Acesso em: 15/01/2010.

*coisas, uma perspectiva diferente de olhar para as coisas*". Preferências estéticas são concomitantes às escolhas políticas. Em seus trabalhos, Vera Sala busca discutir as relações de poder e refletir sobre o significado de estar no mundo atualmente. Segundo ela:

*A dança é uma maneira de organização de determinadas questões. Ela é, tanto quanto as outras artes, sempre política, no sentido de levantar hipóteses e trazer diferentes visões de mundo. Pode reforçar certo status social, afirmar um pensamento ou propor outro. Não tem a ver com o tema que se escolhe, mas, sim, com a maneira como se organizam o corpo, as relações de espaço e o fazer da dança. Pode-se falar sobre um tema absolutamente banal, mas com uma forma de organizar que aponte para uma reflexão. Pode-se fazer um tema dito político, mas de uma maneira absolutamente contraditória. Sempre se trabalha com questões, visões e relações de poder. A política está na forma até mesmo quando esta não é organizada, quando se deixa ao acaso. Isso também é uma posição política.*<sup>13</sup>

De modo geral, os trabalhos da artista apontam para um entendimento de corpo enquanto estado corporal. Seu movimento, e não movimento, partem de conceitos e qualidades. Não há uma partitura definida ou um desenho esboçado. Greiner (2007) afirma que a subjetividade da coreografia de Vera Sala está na transformação de seus estados corporais conectados diretamente ao ambiente. O interesse da artista não estaria numa coleção de representações simbólicas ou numa composição de padrões de movimento, cujas significações estão predeterminadas. A complexa organização dos estados corporais é o foco do trabalho. A própria artista confirma que tem investigado, em sua trajetória, a relação corpo e ambiente. Inicialmente, interessava-lhe apenas dissolver os limites dos estados corporais, porém, com o tempo, ela sentiu necessidade de desestabilizar as fronteiras entre os estados corporais e o estado do ambiente.

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida a Marco Aurélio Fiochi, para o Itaú Cultural, em novembro de 2010. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2720&cd\\_materia=1442](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=1442)>. Acesso em: 18/07/2011.

Foi, a partir daí, que começou a trabalhar com as instalações coreográficas. Nas quais vem pesquisando como o corpo extravasa-se na própria composição de cada ambiente.

A obra artística de Vera Sala, juntamente com o seu entendimento de corpo, dialoga com o conceito de *embodied* proposto por Lakoff e Johnson (1999). Segundo eles, *embodied* é a correlação entre as percepções já experimentadas e as percepções que estão se dando no agora, ou seja, a reconfiguração entre o que se deu anteriormente e o que está acontecendo no corpo neste exato momento. Não há um corpo concluído o qual poderíamos definir como uma forma totalmente estável. Ao invés disso, tem-se um corpo processual em estado de construção inacabada e contínua.

Numa conversa com a artista, em 2010, junto ao Centro de Estudos do Corpo (CED), coordenado pela Professora Helena Katz da Pontifícia Universidade Católica (PUC), após Vera Sala ter apresentado o que vem desenvolvendo com o grupo de criadores-intérpretes integrantes do seu núcleo artístico, ela falou um pouco sobre o seu trabalho corporal e percurso. Ao se referir à instalação *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis*, a criadora deflagrou o seu interesse em investigar e potencializar artisticamente a conexão entre corpo e ambiente. Para ela:

*Este corpo que vai se derramando, sabe, vai se esparramando assim, sai daquela instalação o corpo se esparramando para um outro lugar [...] Eu acho que é essa coisa que eu vinha trabalhando sozinha, de repente essa necessidade dessa instalação onde o ambiente também trouxesse estas questões, e voltar para o corpo, vazar para a instituição ou para o próprio ambiente, e vazar para outros corpos.*

O trabalho de Vera Sala é marcado pela pesquisa do corpo transformando o ambiente e vice-versa. As instalações surgiram para que este estudo pudesse se aprofundar e chegar às últimas consequências. O termo “derramar/esparramar” traduz o trabalho corporal da artista. O corpo derrama-se na gama de

possibilidades que o ambiente lhe oferece, estando condicionado à constituição do ambiente para que seu estado se construa. Por sua vez, o próprio ambiente é “lambuzado” pelo corpo. Ambos conectam-se, afetam-se e se transformam conjuntamente. No decorrer de sua trajetória, Vera Sala passou a sentir a necessidade de também esparramar este corpo em outros corpos, ampliando o estudo do corpo e ambiente. Por tudo isso, é fundamental voltar a Lakoff e Johnson (1999, p. 566) para entender que:

O ambiente não é um “outro” para nós. Ele não é uma coleção de coisas que nós encontramos. Ao invés disso, ele é parte de nós. Ele é o lugar da nossa existência e identidade. Nós não existimos e não podemos existir fora dele. É através da projeção de empatia que nós conhecemos nosso ambiente, compreendemos como fazemos parte dele e como ele faz parte de nós (livre-tradução nossa).<sup>14</sup>

A noção de *embodied*, também, tem outras implicações que são importantes para observar o trabalho de Vera Sala. Para Johnson (2007), afirmar que a mente é *embodied* rompe com qualquer entendimento que separe mente e corpo. Não há uma faculdade da razão separada e independente das capacidades corporais como a percepção e o movimento. Igualmente, implica em compreender significação, imaginação e razão como *embodied*.

A ideia central é que a nossa experiência de significação baseia-se, primeiro, na nossa experiência sensório-motora, nossos sentimentos e nossas conexões viscerais com o mundo e, segundo, em diversas capacidades imaginativas que usam os processos sensório-motores para compreender conceitos abstratos (JOHNSON, 2007, p. 12) (livre-tradução nossa).<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> “The environment is not an “other” to us. It is not a collection of things that we encounter. Rather, it is part of our being. It is the locus of our existence and identity. We cannot and do not exist apart from it. It is through empathic projection that we come to know our environment, understand how we are part of it and how it is part of us” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 566).

<sup>15</sup> The core idea is that our experience of meaning is based, first, on our sensorimotor experience, our feelings, and our visceral connections to our world; and, second, on various imaginative

Começamos a dar sentido ao mundo por meio da nossa capacidade sensório-motora, que possui conexões neurais com outras áreas do cérebro responsáveis por planejar, deliberar e raciocinar. Conforme Lakoff e Johnson (1999), o mesmo mecanismo neural envolvido na percepção, no movimento e na manipulação de objetos é também fundamental ao sistema conceitual e ao raciocínio. Portanto, compreender e raciocinar são atividades que abrangem especialmente o sistema sensório-motor e o sistema nervoso, também, ligados aos demais sistemas corporais. O que acontece nos níveis cerebrais mais complexos pode influenciar as áreas límbicas, e estas, por sua vez, afetam as regiões periféricas. Há uma continuidade entre as operações biológicas, físicas e lógicas. Além disso, a significação e a ação do pensamento são processos que decorrem de experiências e, deste modo, cada situação envolve uma possível percepção, manipulações específicas de alguns objetos e determinados movimentos corporais. As percepções, os conceitos, as proposições e os pensamentos são padrões provisórios oriundos das nossas conexões com o mundo. Segundo o autor, a cognição *embodied* situa-se no interior de uma relação dinâmica e contínua do organismo-ambiente. É resultado de um processo evolutivo de variação e seleção que opera nas necessidades, interesses e valores do organismo, bem como decorre deles simultaneamente. A cognição não garante soluções perfeitas a um problema, mas apenas uma ação suficientemente adequada para situações correntes.

Quando Vera Sala discorre sobre seus procedimentos de pesquisa corporal, pode-se notar que o foco da questão consiste em como o corpo responde a determinadas situações ou princípios. Seu estudo está centrado nas experiências sensório-motoras, nos estados corporais e nos movimentos.

---

capacities for using sensorimotor processes to understand abstract concepts (JOHNSON, 2007, p. 12).

*Têm alguns procedimentos no corpo que eu trabalho[...] muito esse reconhecimento de percepção de como, de que maneira dar o peso. Porque peso todos têm e todos percebem de alguma maneira, mas como você lida, como é que você muda o apoio, como é essa transferência de peso. Trabalho uma nova relação de corpo. Muitas espirais porque a espiral não, ela não tem um ponto de início e fim. [...] É diferente de uma alavanca que tem um ponto de apoio. [...] A espiral não tem um único ponto de apoio, ela vai se transferindo porque ela não tem começo nem fim. Quando você trabalha, acessa essas espirais. [...] você aproveita a gravidade para trazer esses percursos, ele vai soltando o corpo. Ele fica muito sem tensão, alonga fácil assim. [...] Então, como é você estar mais disponível? Você chega numa determinada via de corpo, você não vai mudar para lá. E, como é esse lugar aqui? É ceder ao lugar que te leva. [...] é usar esse lugar como lugar que deflagra uma nova trajetória. Sem se preocupar onde ela vai terminar, o que é que vai acontecer.<sup>16</sup>*

Não há uma temática anterior ao estudo do corpo e à relação corpo-ambiente. As criações artísticas de Vera Sala não são o desenvolvimento de temas escolhidos *a priori*, ao invés disso, ressaltam e potencializam o processo de construção de significações. O que importa não é um tema específico, mas como os assuntos, ideias e ações constroem-se no corpo.

O significado conceitual emerge do nosso engajamento visceral e intencional com o nosso mundo. A significação prepara as estruturas do sistema sensorio-motor e opera dentro dos nossos ambientes complexos (JOHNSON, 2007, p. 101) (livre-tradução nossa).<sup>17</sup>

Segundo Johnson (2007), outra implicação que resulta do entendimento da mente como sendo algo *embodied* é a negação da possibilidade de haver uma liberdade absoluta, pois o corpo e o ambiente estão intimamente correlacionados. Ninguém faz tudo o que quer e da maneira que lhe provém, nossos pensamentos, sentimentos e ações dão-se dentro de uma raia de possibilidades. Vera Sala

---

<sup>16</sup> Trecho da conversa realizada no Centro de Estudos do Corpo (CED).

<sup>17</sup> "Conceptual meaning arises from our visceral, purposive engagement with our world. Conceptualization recruits structures of sensorimotor processing, and it operates within our complex environments" (JOHNSON, 2007, p. 101).

aborda isso nos seus trabalhos, e as instalações sugerem recortes a esta situação.

*Mas, é cruel quando a gente se dá conta disso, de que é tudo uma coisa muito frágil. Você tem que mudar o jeito de ser porque isso fica gritando o tempo todo. É doído, né? Você se dar conta disso: que a gente não tem esse controle todo que a gente pensa que tem.*<sup>18</sup>

Dewey (2010) explica que nos modificamos a cada vez que nos relacionamos com algo. Atitudes e interesses constroem-se por acúmulo dos significados provenientes das coisas realizadas e sofridas. Numa operação contínua, os significados passam a embasar cada nova correlação com o mundo.

A teoria corpomídia, proposta por Greiner e Katz (2005), também, traz contribuições para compreender que na conexão entre corpo e ambiente ambos se transformam mutuamente. Percebemos, a cada instante, o que nos é possível, levando em consideração a nossa história pessoal, cultural e evolutiva. Cada percepção que acontece no momento atual lida com todas as experiências e com o histórico que constitui aquele corpo. Assim, as percepções reconstroem-se continuamente. Visto que os nossos contatos são obrigatoriamente mediados pela nossa percepção, a significação de um objeto não é o objeto em si, mas uma tradução provisória. É provisória porque a cada nova experiência o corpo precisa lidar com as informações já vividas e as atuais. O corpo desenvolve-se justamente nesta relação de codependência com o ambiente, em que ambos contaminam-se, modificam-se, adquirem alguma forma de registro e se reconfiguram a cada instante. Na correlação entre corpo e ambiente, os dois sempre são, de alguma maneira, afetados. Neste sentido, o corpo não é mero recipiente. Cada informação que entra em contato com um corpo o afeta e passa a integrar-lhe, bem como, também, é transformada por esta relação. As demais informações que compunham o corpo até este contato acontecer igualmente se modificam. Até

---

<sup>18</sup> Trecho da conversada realizada no Centro de Estudos do Corpo (CED).

mesmo o ambiente onde o encontro aconteceu passa por mudanças, o que, por sua vez, gera transformação tanto nos corpos que ali estão quanto nas informações provisoriamente presentes. As informações não chegam preenchendo simplesmente um corpo, ao invés disso, são negociadas com aquelas que ali já estavam. Não há informação que o corpo rejeite.

Vale abrir um parêntese para expor a explicação de Maturana (1997) acerca do mecanismo fisiológico de integração entre o corpo, o cérebro e o ambiente. O autor coloca que o que se entende como comportamento ou ação do sistema vivo sobre o ambiente são as mudanças nas correlações sensório-efetoras do organismo. Segundo esta proposição, um organismo ao entrar em contato com determinada informação sofre perturbações estruturais das células sensoriais. O que acarreta em mudanças no seu estado e nas propriedades dos componentes do seu sistema nervoso. Este, por ser uma rede neuronal fechada, opera gerando contínuas transformações nas relações das atividades neuronais. Tais alterações são determinadas pela dinâmica da estrutura do próprio organismo. Em síntese, na conexão entre o corpo e o ambiente, uma informação promove perturbações no organismo, mudando a estrutura dos componentes sensoriais e modificando sua participação na dinâmica dos estados do sistema nervoso. Por conseguinte, são provocadas alterações na atividade dos efetores. Concomitantemente, as mudanças de atividade nas superfícies efetoras resultam em modificações na forma e posição do organismo em relação ao ambiente, o que, por fim, altera o próprio ambiente e gera mais perturbações nas superfícies sensoriais do organismo e na operação do sistema nervoso.

Mesmo partindo de pesquisas diferentes e com distintas explicações sobre a inter-relação entre corpo, cérebro e ambiente, há similaridades nos estudos de Maturana (1997) e Johnson (2007). Uma delas é que ambos explicam a correlação corpo, cérebro e ambiente através dos desencadeamentos neurais decorrentes de acionamentos do sistema sensório-motor durante as interações do corpo com o ambiente. Relatam que estas alterações afetam outras regiões

neurais e corporais conectadas, destacando que, através de mecanismos cerebrais, todo o corpo modifica-se. Por outro lado, há entre estas pesquisas várias diferenças. Uma delas é o fato de Johnson (2007) compartilhar da proposição de Damásio (2004), que explica que o mecanismo sensório-motor e neural ativado quando o organismo é perturbado pelo ambiente está fundamentalmente vinculado à emoção. Damásio (2000) ainda acrescenta que se é afetado tanto por perturbações atuais do ambiente quanto por imagens oriundas da ação mental. Dentre estas, está a imaginação - no sentido de criação de imagens possíveis - as lembranças do passado e os planejamentos para o futuro.

Em síntese, para Damásio (2000, 2004, 2005), qualquer objeto e circunstância na qual nos relacionamos nos conduzem a uma reação emocional. Ou seja, a correlação entre corpo e ambiente sempre gerará alguma emoção e esta pode ter diferentes intensidades, mas sua ocorrência é certa. Podemos até não nos darmos conta dela, porém sofreremos seus efeitos. A emoção e seu mecanismo biológico fundamental estão necessariamente acompanhados de algum comportamento, mesmo que inconsciente. Qualquer pensamento sobre si mesmo ou quanto ao ambiente está obrigatoriamente associado a algum nível emocional. As emoções são padrões de reações químicas e neurais complexas cujo objetivo é a regulação da vida. Elas ocorrem quando há uma mudança no ambiente interno ou externo de um organismo. Esta alteração pode ter origem nos mecanismos sensoriais que processam objetos e situações, ou na evocação mental de objetos e circunstâncias por meio de imagens decorrentes dos pensamentos. O aprendizado e a cultura modificam as expressões das emoções e determinam novos significados a elas, contudo já nascemos com mecanismos cerebrais capazes de gerar emoções. De modo geral, quando numa dada situação uma emoção é gerada, parte de um sistema neural vinculado às emoções emitem comandos via corrente sanguínea ou através dos neurônios para outras áreas do cérebro, bem como para quase todas as partes do corpo. Assim, o estado do organismo muda. O cérebro e o resto do corpo são afetados profundamente. Se

estas mudanças são transformadas em imagem, temos um sentimento. Por conseguinte, a consciência ocorre quando conhecemos o que sentimos e associamos objeto, emoção e sentimento. De acordo com esta concepção, nossa interação com o mundo e com as pessoas inicia pela emoção. O autor, também, apresenta indícios de vínculo entre a emoção e as estruturas que regulam o estado do meio interno, das vísceras, do sistema vestibular e da estrutura músculo-esquelética do organismo. Johnson (2007) acrescenta dizendo que a emoção e o sentimento estão intimamente ligados a nossa capacidade de experimentar significados. O que consideramos significativo e o modo de gerarmos significação dependem diretamente de processos não conscientes relacionados ao monitoramento dos nossos estados corporais, como é o caso da emoção. Os mecanismos corporais automáticos e inconscientes são justamente os que tornam possíveis nossas ações conscientes de criação de significação.

As emoções têm significado para nós na medida em que se encontram no cerne da nossa capacidade de avaliar as situações em que nos encontramos e de agir adequadamente. Quando as sentimos, elas podem adentrar nossas deliberações mais conscientes sobre como devemos responder às nossas situações (JOHNSON, 2007, p. 61) (livre-tradução nossa).<sup>19</sup>

Os estados corporais, e conseqüentemente as emoções, decorrem do mundo e se dirigem a ele, ou seja, as emoções são primordiais para a nossa relação com o ambiente. Assim, corpo, cérebro e ambiente são inseparáveis, um só se dá em relação ao outro.

Toda esta discussão que reflete o corpo-ambiente, seus modos de conexão e as implicações nos estados corporais é importante para pensar o trabalho de Vera Sala. Parece que todo seu processo criativo tem a ver com estes

---

<sup>19</sup> “Emotions have meaning for us insofar as they lie at the heart of our ability to appraise the situations we find ourselves in and to act appropriately. When we feel them, they can enter into our more conscious deliberations about how we should respond to our situations”(JOHNSON, 2007, p. 61).

mecanismos que decorrem das experiências sensório-motoras e das emoções para construir significações e proposições conceituais.

Com base em tudo que foi apresentado, pode-se inferir que a noção de *embodied* perpassa o seu trabalho. Obviamente, sob esta perspectiva, qualquer trabalho artístico, ação, pensamento, etc. são *embodied*. Isto não seria exclusividade da Vera Sala, pois, continuamente, está-se num processo de construção pautado no sistema sensório-motor e na transitoriedade das experiências. Cada experiência reconfigura nossa conexão com o mundo. Entretanto, no caso de Vera Sala, este conceito é base de investigação. Ela provoca situações que promovam diferentes experiências sensório-motoras e, conseqüentemente, ampliem as imbricações com o ambiente. Ao pronunciar-se quanto ao trabalho com os micromovimentos, a própria artista relata pesquisar a maneira na qual o corpo se atualiza continuamente em sua relação com o ambiente.

*Isso tem a ver com o que acontece no nosso dia-a-dia. Se morássemos no campo, provavelmente nosso corpo seria outro, teria outras qualidades de movimento e outras percepções, não é? Se você morasse numa selva, você teria uma acuidade para perceber animais se aproximando. Então, eu acho que essas modificações acontecem quando você entra em relação com o ambiente. Corporalmente, foi entender, por exemplo, essas pequenas modificações da massa do meu corpo, como ela se comprime em alguns lugares, como altera a morfologia do corpo, perceber o espaço entre as costelas, como uma costela se apóia na outra [...] parece que o corpo vai ficando enorme. Coisas mínimas começam a ter muita importância (SPANGHERO, 2007).<sup>20</sup>*

As performances da artista deflagram o seu interesse pelas zonas de fronteira entre passado e presente, corpo e ambiente, animado e inanimado, morte e vida, dentro e fora, sujeito e objeto. Segundo Greiner (2007), ela experimenta a

---

<sup>20</sup> Disponível em: <<http://idanca.net/lang/en-us/2007/08/21/as-novas-existencias-de-vera-sala/4788>>. Acesso em: 15/01/2010.

desestabilização do corpo como dissolução do *self* e da gênese do movimento. Em seu processo criativo, o movimento é interceptado, interrompido e redirecionado em seu corpo. Conforme Vera Sala:

*[...] o que mais motiva a minha pesquisa é pensar que corpo é esse que discute as relações de poder e o estar no mundo hoje. Quero dar visibilidade a um tipo de corpo que tenha organização própria. Para mim, interessa muito trabalhar com a precariedade, a instabilidade e a transitoriedade. Por exemplo, a pesquisa para a instalação que estou desenvolvendo no momento já vem de quatro anos. Iniciei esse trabalho sozinha e agora o estou desenvolvendo em grupo. Trata-se de um campo aberto de trocas. O público, ao entrar nesse espaço, tem uma experiência sensorio-motora. Ele causa instabilidade, não se sabe onde se está, se o que se vê é real ou não, porque há várias coisas que refletem. Há pessoas que saem da instalação completamente à deriva.*<sup>21</sup>

O processo de dissolução de fronteiras realizou-se gradativamente e por diferentes aspectos no seu percurso profissional. Segundo Vera Sala, em *Estudo para Macabéa*, houve uma transformação da fisicalidade, em *Corpos Ilhados* uma mudança no entendimento do tempo, e no *Corpo Instalação*, uma transformação na relação com o ambiente. Cabe destacar que a artista aponta a coreografia *Corpos Ilhados* como base para as investigações corporais que se desenvolveram posteriormente. Já, *Corpo Instalação* foi sua primeira instalação, na qual iniciou sua busca em destituir os limites entre o corpo e o ambiente. Nas performances recentes, interessou-se em dissolver as fronteiras com o público. Por causa disso, produziu instalações que borram continuamente os limites que separam artista e espectador. Por fim, resolveu trabalhar com outros intérpretes para que, junto com eles, pudesse experimentar a dissolução dos corpos de uma outra maneira. O estado corporal que o Núcleo Artístico Vera Sala vem desenvolvendo é chamado pela artista de *deriva*. Este constitui-se de deslocamentos conduzidos pelo peso,

---

<sup>21</sup> Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2720&cd\\_materia=1442](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=1442)>. Acesso em: 18/07/2011.

deste modo, abandona-se à sustentação e entrega-se à relação com a gravidade. Ainda, experimenta-se torções de coluna juntamente com a cabeça pesada, o que promove uma desestabilização do labirinto gerando um tipo de vertigem. Esta vertigem, associada ao peso e às múltiplas trajetórias simultâneas de partes distintas do corpo, produzem um estado de errância e de degradação que questiona qualquer noção de unidade e de eficácia. O corpo não está pronto e não é uniforme, ele constrói-se de suas inúmeras conexões com o ambiente.

Noções como a de fronteira, errância e degradação presentes na dança de Vera Sala deflagram a compreensão de que o corpo não é algo em si mesmo, consolidado e constituído por uma essência. Ao contrário, ao experimentar a recíproca afetação entre os artistas, os espectadores e a estrutura da instalação, algumas fronteiras são reconfiguradas. Conforme as palavras da própria artista, o corpo “esparrama” para fora, isto é, derrama no e pelo ambiente, bem como para e pelos outros corpos ali presentes. Produto e processo, cena e plateia, realidade e ficção deixam de ser opostos para se tornarem correlatos. O corpo lança-se ao desafio de fazer de cada experiência uma nova investigação. É a busca pela imprevisibilidade que conduz as ações corporais, as relações com o espaço e com as demais pessoas. Nesta concepção, ensaio e apresentação não estão separados, ambos interessam pela possibilidade de experimentação e de criação de desvios que oferecem. Segundo Vera Sala (2011):

*[...] este tipo de trabalho você tem que viver ele. Não é ensaio para ficar melhor, para aperfeiçoar, é ensaio para reconhecer[...] Sabe, é como se você estivesse num lugar que tivesse muitas dobras e reentrâncias, e você tem que passar por elas várias vezes e o caminho vai ficando outro. É até para perder algumas coisas e achar outras. É mais nesse sentido. Então, é[...] não importa o que você perdeu ou o que você encontrou porque você vai perder dali um tempo e vai se encontrar num outro lugar. Então, é mais um exercício de viver neste lugar, de como aprender a lidar com ele. De como aprender a fazer isso com ele: a gente desapega. Então, a gente foi, viu o que está surgindo agora. A cada momento a gente vê o que é que ficou, porque lógico que coisas ficam, e o que é que precisou ser modificado e abandonado. E eu acho que é*

*esse exercício de estar todo dia abrindo outras conexões com esse fazer. É um corpo que tem que lidar[...] tem que resolver problemas a todo momento. O exercício é ficar apto em resolução de problemas, sejam eles quais forem, dentro do que a gente está fazendo. Não tanto em ter que fazer movimento mais bonitinho, mas é ter habilidade de reconhecer, de resolver problemas, de conseguir este lugar que perde coisas e que ganha outras.*

Portanto, pode-se referir que este corpo é errante, ou seja, não tem destino e tenta constantemente transtornar os antigos padrões. Padrões formam-se e são, posteriormente, destituídos e se dão sucessivamente, sendo que o corpo vaga neste processo. Este corpo é potente, entretanto não é eficiente. Não se molda às imposições mercadológicas que exigem um corpo rápido, forte, preciso, controlável e único. É um corpo degradado, lento, imprevisível, instável e pesado. Parece o corpo de um sobrevivente, que, mesmo fragilizado, ainda, resiste.

## 2.1 CORPO QUE RESISTE

Figura 10 - *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* (Núcleo Vera Sala)



Fonte: Núcleo Vera Sala, 2011

A imprevisibilidade é intensificada no trabalho corporal de Vera Sala. A artista propõe-se a se lançar à experimentação sem determinar um ponto específico para chegar. Para ela, ensaio e processo de pesquisa, criação e aprimoramento são noções imbricadas. Segundo Vera Sala (2011), o cotidiano do fazer artístico “[...] é *you live in that place, you live in that place every day, for you to recognize what belongs to it, what potentiates that place, what de-potentiates, because it is never ready and it will never be ready*”.

O seu trabalho indica para a ideia de “arte como experiência”. Este é o título do livro de Dewey (2010), que afirma que a arte não apenas conduz a uma experiência, ela é em si uma experiência. É o resultado da interação constante entre organismo e mundo. Para que se alcance uma qualidade estética é necessário, entre outras coisas, o interesse pelo que o próprio processo sugere e pelas condições que retardam ou aceleram seu andamento. As submissões às convenções no modo de produzir arte e nos procedimentos intelectuais coíbem a experiência estética. A arte faz com que a experiência se volte para si mesma, promovendo o aprofundamento da qualidade que vem sendo vivenciada. Deste modo, para o autor, a arte só se constitui como uma experiência estética quando gera o enriquecimento da experiência imediata. Para que ela aconteça, os meios e os fins de uma obra de arte devem interpenetrarem-se. A experiência estética está conectada às experiências como um todo. Construimos cada experiência estética junto às percepções que nos integram, bem como a partir delas. Ela precisa estabelecer-se como uma diferença que faz a diferença. Porém isso não ocorre de forma instantânea, pois há um processo de negociação entre as percepções atuais e as anteriores. Numa criação, tanto os fracassos quanto os sucessos anteriores devem instrumentalizar a experiência presente. “A arte celebra com intensidade peculiar os momentos em que o passado reforça o presente e que o futuro é uma intensificação do que existe agora” (DEWEY, 2010, p. 82).

Ainda de acordo com o autor, para chegar à consumação de uma obra de arte, o artista deve buscar o acabamento do que se deu anteriormente, mas não com a conformidade a um esquema definido *a priori*. O inesperado é uma condição. É possível aprender com o próprio trabalho, observando a construção daquilo que não compunha o projeto e o objetivo inicial. O artista tem uma percepção estética de sua criação quando possui um reconhecimento dinâmico e afetivo do que foi produzido até então, utilizando isto como estímulo para o próximo passo. O processo de criação de Vera Sala dá-se desta maneira. No decorrer deste capítulo, isto ficará mais claro. Por ora, vale dizer que suas

criações possuem princípios norteadores bastantes claros, mas seu fim não está preestabelecido. O próprio processo de construção da pesquisa vai definindo suas necessidades e desfechos.

Dewey (2010) propõe que a própria tensão entre corpo e ambiente pode gerar a experiência estética. Desordem e ordem estão conectadas, e isto permite o desenvolvimento, a experiência e a intensidade. A ordem é constantemente atingida pela desordem e vice-versa, e isto promove rupturas, reencontros e resistências que se tornam um convite para a criação artística. “Não há expressão sem agitação, nem turbulência. [...] expressar é ficar com a turbulência, levá-la adiante em seu desenvolvimento, elaborá-la até sua conclusão” (DEWEY, 2010, p. 148-149).

Vera Sala propõe um corpo repleto de instabilidades, fadigas e rupturas. Não se tem um corpo resistente no sentido de ser forte e sagaz, mas, sim, um corpo que, mesmo perante tantos conflitos e dificuldades em suas conexões com o mundo, teima em persistir. Este corpo frágil, degradado e cansado lembra o relato e a reflexão de Agamben (2008) sobre Auschwitz. O autor elabora duas possibilidades para se ser humano numa circunstância extrema: ser testemunha ou ser muçulmano. O primeiro caso é composto por pessoas que conseguiram sobreviver. São aqueles que testemunham sobre o que de fato não viveram, posto que se tivessem vivido não teriam tido forças para poder relatar. O conceito de muçulmano tem origem nos prisioneiros dos campos de concentração que chegavam ao estágio mais deplorável da condição humana. Eles eram rejeitados por soldados e por prisioneiros porque estavam justamente na situação que ninguém quer chegar ou mesmo enxergar. Seus corpos fracos não apresentavam mais nenhum indício de valores ou acordos sociais. Somente uma fisiologia deteriorada insistia em permanecer perecendo. O muçulmano tem um aspecto extremamente paradoxal porque é aquele que já perdeu tudo o que poderia perder. A sua própria morte é a única coisa que tem e, por isso, já não a teme. Não há nada mais a fazer contra ele, pois nem a vida lhe pode ser tirada porque

esta já não lhe pertence. Se for lhe dada a morte, esta é uma oferenda e não uma punição.

Algumas vezes, ao assistir uma dança de Vera Sala, tem-se a sensação de se deparar com esta ideia. Obviamente, não quer dizer que se tenha a imagem do corpo de um prisioneiro de Auschwitz, pois não há uma representação disso. Mesmo porque as referências são outras. Sua proposta de corpo não está muito distante do corpo de certos moradores de rua, embora também não os retrate. Seu corpo provoca uma reflexão sobre aqueles que resistem no sofrimento. Em meio a tanto consumo, a dança de Vera Sala propõe a consumação, ao invés da produtividade, ela traz a quietude, cercada pela conformidade, ela sugere a resistência.

Sloterdijk (2002) enuncia que, quando nascemos, chegamos à incerteza. Por conta disso, o mundo humano precisa ser investigado e definido, isto é, construído, e isso se dá constantemente, desde o nascimento até a morte. O mundo constitui-se por meio de promessas que geralmente não se cumprem. Para o ser humano conduzir a sua vida ele a promete a si mesmo. A tentativa de cumprimento, que quase sempre termina em frustrações, é marcada pelo esforço. O autor afirma não ser suficiente nascer, são necessários esforços adicionais para definir o mundo onde se vive. Sendo assim, todos estão condenados ao esforço para se manter e suportar a si próprio. O limite do esforço é o de aguentar, resistir, perseverar. Quando o esforço acaba, depara-se com o limite de ficar de pé. O cansaço junta-se às promessas irrealizáveis, tornando o corpo por demais pesado e extenuado.

No colapso, ele aproxima-se do “chão”, que está na base de todos os levantamentos. Durante esta aproximação, ele trava conhecimento com aquilo que os psiquiatras designam como uma oportunidade de depressão. Quanto a isto, cabe observar que mesmo o estar em pé numa posição é apenas um estar deitado numa situação inverossímil. Estar deitado, porém, é um sinônimo de modelo cinético da serenidade: deixar-se-levar (SLOTERDIJK, 2002, p.142).

A isto se agrega uma outra questão. O autor denomina de utopia cinética o projeto da Modernidade para que o movimento do mundo seja um plano a ser realizado. O progresso é o principal motivador disso e se caracteriza pelo movimento para mais e mais movimento. A consequência é a destruição. Tem-se um projeto infinito sobre uma base finita - a Terra. Todos de algum modo sabem disso, não à toa, o pânico e as previsões catastróficas podem ser encontradas nas ruas e nas várias mídias.

No mundo que se tornou indatável e inenarrável para si próprio, cada agora é demasiado estreito e demasiado largo para si mesmo, a falta de espaço redundando diretamente em medo ilimitado. A ideia de que tudo acabe numa grande explosão em nada é mais assustadora do que a de tudo continuar assim para sempre (SLOTTERDIJK, 2002, p. 223).

Para o autor, a teoria crítica moderna deve se fazer como uma crítica da cinética, que problematize o movimento insaciável e busque meio de desmobilização. É necessário romper com perspectivas teleológicas, objetivos e modelos. O mobilizador precisa constituir-se como matriz de desmobilização. Nesta situação, deixar-se levar pode ser uma condição para a autonomia.

Há que ir parar ao fundo para se ficar sabendo que se tem um fundo duplo. Quem passa de um insustentável estar de pé para um estar deitado não anda longe de compreender que o estar deitado é apenas uma outra maneira de estar suspenso (SLOTTERDIJK, 2002, p.143).

O corpo proposto por Vera Sala é um corpo instável, à deriva, sem ponto de chegada ou de saída, pesado, cansado, que se estabelece como um ponto crítico e se opõe ao furor da mobilização. Entretanto, a quietude de seu corpo não é serena, pois evidencia a fragilidade humana.

[...] para além do seu limite de esforço encontra-se, em primeiro lugar, apenas o que é vítima da exaustão: ele próprio – no modo do colapso. Esfaldado, esgotado, arrasado, ele encontra-se para além do seu limite mais uma vez consigo próprio sob uma forma desfigurada. Então, as suas posturas revelam-se insustentáveis e as suas promessas inconsistentes (SLOTERDIJK, 2002, p.141).

Segundo esta perspectiva, é necessário descobrir uma incapacidade para o esforço desmedido a fim de conseguir desviar dele. É preciso entender o peso do mundo.

Ater-se ao que é baixo, olhar o mundo pela perspectiva de baixo, ancorar no que é banal, são estes e outros parecidos os programas diretores de um pensamento que se compromete no trivial, para, finalmente, apreender o real em contato com a realidade de uma maneira não metafísica (SLOTERDIJK, 2002, p.189).

Sloterdijk (2002) faz uma comparação entre o vidente e o pugilista. O vidente seria aquele que além de ver o visível, também lhe dá visibilidade. Ver a visibilidade seria aguentar, ou seja, tolerar. Deste modo, o vidente suporta e apanha como um pugilista.

Para aquele que leva, a não-ocultação não significa visibilidade, mas tolerabilidade. Pois aquilo que tem de apanhar move-se numa zona compreendida entre o que pesa muito levemente na mão e o que corta na carne de modo insuportável. Não são tantos limites de iluminação e visibilidade que separam o não oculto do oculto, mas limites de carga, de dor, de tolerabilidade. Não é o que alguém ouviu ou leu acerca do mundo que decide enquanto à sua compreensão do mundo, mas o que alguém deste sofreu e aguentou (SLOTERDIJK, 2002, p.195).

Todas essas questões estão muito presentes no trabalho de Vera Sala. O corpo da artista aponta para a problematização do próprio movimento, assim como

apresenta a fragilidade humana e a falta de controle sobre as contingências. Depara-se com um corpo cansado, pesado e sem força, que resiste através da desmobilização e da atenuação do esforço, apontando para outra forma de ver o mundo, distinta da dominante. No decorrer deste capítulo, ao tratar das criações artísticas, estes aspectos serão retomados e aprofundados. Neste ponto, vale destacar que as experiências provocadas pela arte de Vera Sala e seus princípios de investigação corporal apontam para um posicionamento político-estético que vai na contramão da hegemônica mobilização infinita. De acordo com a própria Vera Sala (2011):

*Eu acho que estas situações de poder afetam o corpo, a resistência da gente, como é que é quando você se depara com este mundo. O seu corpo reage, seu corpo percebe, como e de que jeito. E também o que é que ele é produzido para também não perceber, para se alienar. Que tipo de[...] dessas relações de poder criam um tipo de corpo. Eu acho que o Peter (Pal Pelbart) fala muito bem disso, quando ele fala que o corpo precisa ter a fragilidade para se deixar afetar e a força para ser afetado. E que um corpo extremamente rígido, forte, musculoso e não sei o que, ele perde essa capacidade de se afetar. E eu acho que essas situações de poder criam esses corpos que perdem a possibilidade de se afetar com as coisas. Quando você produz uma série de coisas alienantes mesmo, você se aliena do próprio corpo. Quando você tem uma ideia de beleza, essa é uma ideia de poder também, que eu acho que perpassa por todas as estruturas de poder um jeito de como um corpo é visto, como o corpo é sentido, como ele é percebido. Eu acho que é isso que dá para trazer pensando na dança, que [...] dá fisicalidade a essas questões.*

## 2.2 ESTUDO PARA MACABÉA

Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente, pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Este estado de presentificação parece ser justamente o principal ponto de encontro entre a *Macabéa* de Clarice Lispector e a de Vera Sala. Esta última estreou o trabalho em 1998, estabelecendo um diálogo com a obra *A Hora da Estrela*, da escritora Clarice Lispector. Macabéa é a protagonista desta história. Ao falar sobre este encontro, Vera Sala (2011) revela que

*[...] eu não sei se “o livro virou dança”. Na verdade foram, eu acho que[...] nessa[...] do lugar que eu já vinha antes, ler “A hora da estrela” abriu outras reflexões sobre aquelas que eu já trazia que é este lugar desta precariedade do corpo. O jeito como a Clarice (Lispector) traz essa indistinção de fronteira de vida e morte. Então, tinham questões que eu já vinha trabalhando e que estão colocadas de um jeito muito peculiar pela Clarice, que me instigou bastante, assim, nesse sentido de buscar outras possibilidades da fisicalidade naquilo, que tem tanto o lugar de onde eu já vinha como aquilo que eu encontrei. O que me interessou daquilo foi exatamente essa perda de limites entre o corpo e o que está fora, essa dissolução de morte e vida, essa precariedade, esse esgarçamento de tempo. Então, isso me interessou. Não era narrar todas aquelas sobreposições de narrativas que tem. Então, foi de novo esse exercício de construir uma fisicalidade que potencializasse estas questões todas.*

Em 2010 e 2011, a convite de algumas instituições culturais, Vera Sala recriou *Macabéa*. Como para a artista seria impossível retornar a mesma composição apresentada em 1998, Vera Sala reconfigurou a sua obra. O amanhã se tornou hoje, evidenciando o estado de coisas possíveis para aquele momento.

Ao descrever este solo de Vera Sala, assim como as sensações e imagens que ele provocava, percebeu-se que, em muitos trechos, a própria Clarice Lispector tinha, em sua obra, a fala mais exata. Por isso, a reflexão que se segue fará uso de partes do livro que descrevem o corpo em cena, ou trechos da dança que dão forma ao texto escrito e, ainda, partes de ambos que ampliam as leituras poéticas e conduzem a diferentes intensidades. Neste processo, as “Macabéas” interpenetraram-se compondo uma, entre possíveis terceiras, aquelas que só nascem do encontro entre artista, obra e espectador.

O trabalho, feito para palco italiano, inicia com Vera Sala deitada por um longo tempo, quase no centro do palco, deslocada um pouco para a direita e para o fundo. Seu corpo está abandonado e silencioso. “O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Este trecho da obra literária retrata muito bem a sensação que se tem ao se deparar com esta imagem que inaugura o trabalho. A artista veste um vestido branco feito de um tecido leve e suave. Em seus pés, há um sapato de saltinho desta mesma cor. Assim como Clarice Lispector, Vera Sala embrenha-se daquilo que sua Macabéa tem dela mesma. Criador e criatura contaminam-se completamente. “Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca. Essa ideia de borboleta branca vem de que, se a moça vier a se casar, casar-se-á magra e leve, e, como virgem, de branco” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

A trilha sonora é composta por valsas, ruídos cotidianos e eletrônicos. Iniciam-se pequenos movimentos de rastejo. Seu corpo está pesado e rasteiro, parecendo negar-se a sucumbir. Isto perdura por um tempo. Quando se tem a impressão de que seu corpo já está totalmente entregue ao chão, ocorrem pequenas quedas. Mesmo estando Vera Sala com seu corpo bem próximo ao solo, estas quedas acontecem. Isto se repete por muitas vezes. O tempo parece distender-se e se encolher, ou seja, às vezes, tem-se a sensação de que ele se alonga e que esta parte transcorre durante muito tempo, e, outras vezes, parece tudo ocorrer muito brevemente, como num instante. “Gostava de sentir o tempo passar. Embora não tivesse relógio, ou por isso mesmo, gozava o grande tempo. Era supersônica de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 63).

Figura 11 - *Estudo para Macabéa* (Vera Sala)



Fonte: Panorama de Dança SESI, 2010

Figura 12 - *Estudo para Macabéa* (Vera Sala)



Fonte: Núcleo Vera Sala, 2011

Através destas pequenas quedas, Vera Sala acaba por se levantar. Seu peso passa a produzir um impulso que a ergue, neste caso, é como se a própria gravidade gerasse uma ação antigravitacional em seu corpo. Já de pé, a artista caminha pelo espaço com seus pés torcidos, segurando com as mãos as barras do seu vestido branco, leve e esvoaçante. Segundo Vera Sala (2011): “*É um vestido branco muito grande no corpo, assim, essa inadequação de não se perceber no mundo do seu tamanho, de não ter ideia de onde é que está o seu próprio limite. Então, aquele vestido branco grande foi um pouco por aí*”. Em

ambas as “Macabéas”, este vestido ou véu branco parece se referir a uma sensação constituída pelas noções de liberdade e limite.

Maio, mês das borboletas noivas flutuando em brancos véus. Sua exclamação talvez tivesse sido um prenúncio do que ia acontecer no final da tarde desse mesmo dia: no meio da chuva abundante encontrou (explosão) a primeira espécie de namorado de sua vida, o coração batendo como se ela tivesse englutido um passarinho esvoaçante e preso (LISPECTOR, 1998, p. 43).

Por meio do desequilíbrio, Vera Sala desloca-se em tropeços. Seus braços suspendem e se perdem em movimentos aleatórios, uma mistura de elevação e abandono. Seu corpo está desmantelado e seu olhar perdido.

A artista tira seus sapatos brancos de saltinho e, descalça, caminha como se seus pés procurassem o chão. Seu olhar perde-se ao longe. “Macabéa continuou a gostar de não pensar em nada. Vazia, vazia. Como eu disse, ela não tinha anjo da guarda. Mas se arranjava como podia. Quanto ao mais, ela era quase impessoal” (LISPECTOR, 1998, p. 63). Transcorre uma pausa. Sua mão procura o vestido. Há um silêncio. Iniciam-se alguns espasmos corporais intercalados por suspensões. Leveza e ruptura. Tudo é muito sutil. Suas próprias mãos encontram-se e se repelem em discretos espasmos e suspensões. Porém estes pequenos movimentos tomam proporções que invadem todo o seu corpo, o palco, o teatro. O silêncio mostra-se estridente e, de certa forma, perturbante. “Silêncio. Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande. O silêncio é tal que nem o pensamento pensa” (LISPECTOR, 1998, p.86). O vestido branco, ao mesmo tempo em que remete à roupa de uma noiva, também, parece um traje de luto.

Então ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto. Iria ela dar adeus a si mesma? Acho que ela não vai morrer porque tem tanta vontade de viver. E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sensual? É que o rosto

dela lembrava um esgar de desejo. As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdoe a clarividência (LISPECTOR, 1998, p. 84).

Vera Sala começa a caminhar com pequenos passos na meia-ponta dos pés. Suas trajetórias mostram-se aleatórias. Em seguida, ainda na meia-ponta, diferentes partes do seu corpo começam a trilhar percursos variados. A cabeça gira para várias direções, trazendo uma sensação de tontura e deriva. A trajetória do seu corpo no espaço segue uma direção, enquanto o restante do corpo percorre direções distintas, simultaneamente. Seu olhar parece perdido e ofuscado.

Viu ainda dois olhos enormes, redondos, saltados e interrogativos – tinha olhar de quem tem uma asa ferida – distúrbio talvez da tiróide, olhos que perguntavam. A quem interrogava ela? [...] Não fazia perguntas. Adivinhava que não há respostas. Era lá tola de perguntar? E de repente um “não” na cara? Talvez a pergunta vazia fosse apenas para que um dia alguém não viesse a dizer que ela nem ao menos havia perguntado. Por falta de quem lhe respondesse ela mesma parecia se ter respondido: é assim porque é assim. Existe no mundo outra resposta? Se alguém sabe de uma melhor, que se apresente e a diga, estou há anos esperando (LISPECTOR, 1998, p. 26-27).

Este trecho do livro reflete parte das imagens e sensações geradas durante a dança de Vera Sala. O olhar perdido de uma pergunta sem resposta, “[...] nem tudo se precisa saber e não saber fazia parte importante de sua vida” (LISPECTOR, 1998, p. 29); a vertigem de uma dança não teleológica, onde não há algo a cumprir ou um ponto a chegar, mas, simplesmente, sendo assim por assim ser. Esta dança seguia seu percurso do mesmo modo que Macabéia seguia o seu, sem destino ou metas definidas, e, ao invés disso, apenas vivendo o momento que se constituía. “Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é um cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única

coisa que queria era viver. Não sabia para quê, não se indagava” (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Na sequência, Vera Sala passa a fazer pequenos giros lançando suas pernas. Nos giros, que transcorrem em torno do próprio eixo corporal, a cabeça promove o desequilíbrio. O eixo do corpo fica instável. Isto se acelera, produzindo uma vertigem que culmina numa queda. Ela fica deitada de lado com seu corpo abandonado no chão. Há um som que remete a um rádio ligado. No livro, há um trecho em que Macabéa consegue ficar sozinha na casa, lugar onde dividia o quarto com outras moças. Neste momento, ela depara-se com a solidão e a liberdade que há em estar só. Então, ela liga o rádio e dança, rodopia e usufrui do contentamento que a solidão, a liberdade e o tédio proporcionam-lhe. Esta parte do livro e da dança encontram-se, pois provocam sensações e imagens semelhantes. Vale citar o que se apresenta na obra literária, já que permite acessar parte da conexão existente entre estas criações artísticas. De acordo com Lispector (1998, p. 41- 42):

Então, no dia seguinte, quando as quatro Marias cansadas foram trabalhar, ela teve pela primeira vez na vida uma coisa a mais preciosa: a solidão. Tinha um quarto só para ela. Mal acreditava que usufruía o espaço. E nem uma palavra era ouvida. Então dançou num ato de absoluta coragem, pois a tia não a entenderia. Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava: l-i-v-r-e! Usufruía de tudo, da arduamente conseguida solidão, do rádio de pilha tocando o mais alto possível, da vastidão do quarto sem as Marias. Arrumou, como pedido de favor, um pouco de café solúvel com a dona dos quartos, e, ainda como favor, pediu-lhe água fervendo, tomou tudo se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma. Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia. Acho que nunca fui tão contente na vida, pensou. Não devia nada a ninguém e ninguém lhe devia nada. Até deu-se ao luxo de ter tédio – um tédio até muito distinto.

Vera Sala, que estava deitada de lado com o braço esquerdo debaixo do seu tronco, senta-se lentamente da seguinte forma: seu peso tomba para a direita, seu movimento inicia pelo ísquio que procura o chão, depois, sua coluna vai

desenrolando-se pela lateral, seu ombro segue puxando para que ela continue sentando-se, neste instante, ela está apoiada em seu cotovelo, a seguir, sua cabeça, seu braço e cotovelo direcionam-lhe para que finalmente se sente. Este ato de sentar é experimentado em seus mínimos detalhes, usufruído intensamente. De modo lento e contínuo, é possível perceber cada sutileza desta ação. A seguir, Vera Sala cai novamente, ombro e cabeça tocam o chão. No som, que remete a um programa de rádio, fala-se de economia nacional, tem-se um depoimento do preço dos produtos no mercado e uma explicação de como chegam até a comercialização. Também, a Macabéa do livro adorava ouvir o rádio, especialmente, os anúncios comerciais e as informações sobre conhecimento geral. Para ela, os ruídos significavam vida.

Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava “hora certa e cultura”, e nenhuma música, só pingava em som de gotas que caem – cada gota de minuto que passava. E sobretudo este canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais – ela adorava anúncios. Era rádio perfeita pois também entre pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse precisar saber (LISPECTOR, 1998, p. 37).

Voltando à dança, na continuidade, Vera senta e cai novamente. Parece não ter mais como cair de tão entregue que está o seu corpo ao chão, mesmo assim, ela mais uma vez cai. No rádio, segue uma propaganda e informações sobre a reforma da previdência. A criadora vai apoiando-se para levantar. Embora se erguendo, parece que está sempre caindo. O peso mostra-se suspenso, e a elevação em queda. Vera Sala se contorce. Impulsiona-se e se abandona. Resiste e persiste em subsistir. No rádio, uma declamação religiosa. Enquanto isso, ela gira sobre os joelhos. Ajoelhada como o “muçulmano” de Agamben (2008).

[...] não queria ser privada de si, ela queria ser ela mesma. Achava que cairia em grave castigo e até risco de morrer se tivesse gosto.

Então defendia-se da morte por intermédio de um viver de menos, gastando pouco de sua vida para esta não acabar” (LISPECTOR, 1998, p. 32).

Mantém-se de joelhos e gira. Novamente, senta-se e cai, assim, desmontando-se dos ísquios até a cabeça. Após, transcorrem pequenos e lentos movimentos das mãos e da cabeça. Estes transformam-se numa pedalada, ela está deitada de lado e com o rosto de frente para o público. Ela segue acelerando. “Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 82). E assim continua, pedalando e acelerando, até o final. “Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos, intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido” (LISPECTOR, 1998, p. 84). As luzes vão se apagando.

Conforme Vera Sala:

*Macabéa tem uma dramaturgia, uma organização onde você acompanha um fluxo de situações que vão se modificando. Embora sem linearidade, tem a construção de uma dramaturgia, de uma coisa vai para outra e para outra onde se criam diversas situações.*<sup>22</sup>

“Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isso. E eu? De mim só se sabe que respiro. Embora só tivesse nela a pequena flama indispensável: um sopro de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 39).

Há outro aspecto em *Macabéa* que merece ser melhor discutido. Este subcapítulo iniciou trazendo a questão da presentificação que é possível perceber na dança de Vera Sala, sendo inclusive o principal ponto de conexão entre esta obra cênica e a obra literária que a inspirou. Para tratar desta noção, cabe retornar a Sloterdijk (2002), o qual chama de presente uma categoria do movimento ou do

---

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://idanca.net/lang/en-us/2007/08/21/as-novas-existencias-de-vera-sala/4788>>. Acesso em: 15/01/2010.

drama que determina a estrutura cinética e que torna possível ao que está presente adentrar no espaço de encontro. Aqui, o presente não é o momento nem mesmo faz parte dos conceitos de tempo. Ele contém um duplo movimento: por um lado, é um abrir-se do mundo a nós como chegada de um exterior; por outro, é um manter-se voltado para o mundo. O mundo presenteia o ser humano com forças inesperadas que, às vezes, trazem alegria; e outras vezes, tristeza. Por sua vez, ao se voltar para o mundo, vivem-se momentos de euforia e de dor. A presença é justamente a permanência neste campo de forças, ela está ligada à condição humana de vir-ao-mundo.

A existência no presente nem está condenada a precipitar-se para o seu fim imaginado, nem tem impreterivelmente de se aferrar as ideias de uma origem, de uma “natureza” ou de uma essência inicial. Enquanto ela mantiver movimentos livres, pode constantemente trazer de volta ao ponto de oscilação no presente o seu ocasional avançar para concepções do fim e o seu momentâneo regressar a concepções da origem. A vida no momento permanece, por isso, aquém da pressão no sentido da metafísica e fora da maldição da história, pois nem tem de condensar em sinopses históricas a totalidade dos decursos transitórios, nem se sente obrigada a recuar até atrás de semelhantes concepções para conceber o imperecível que não decorre. O instante vivo tampouco se revela a sugestiva concepção de um infinito devir e decorrer em que estaria incluído enquanto momento fugidio. Pois mesmo sendo um ponto em linhas e círculos temporais, teria perdido o seu caráter de instante e já estaria arruinado como presença (SLOTERDIJK, 2002, p. 101-102).

A presença, esta tensão existente no encontro entre ser humano e mundo, o autor também chama de aberto. *Macabéa* parece manter-se neste campo de forças. Tanto a obra literária quanto a cênica remetem a um nascimento inacabado. Macabéa veio ao mundo presenteada pela miséria e pelo abandono, entretanto, como nunca tinha vivido algo diferente, ela não esperava nada além disso. Ela deixava-se levar recebendo as designias do mundo com uma tolerância que chegava a gerar um tipo de suspensão. Ela parecia pairar sobre a sua própria

condição, desmobilizando o movimento que transcorria ao redor dela. Ela permanecia no seu cansaço, resistindo como um corpo que se mantém no limiar entre suportar e definhar. Por não ter pressa de chegar a lugar nenhum, mesmo porque, para ela, não havia onde chegar, entregava-se à divagação e aos devaneios. Nunca acabava de nascer, estava vivendo constantemente a tensão entre vir-ao-mundo e receber deste as suas forças inesperadas. Macabéa encontra-se no “aberto”.

“Da arte só se podem fazer parte as atividades que produzem alguma coisa de tal forma que esta “esteja” no aberto. O lugar da arte como poiese é a presença, o campo de forças natal” (SLOTERDIJK, 2002, p. 106).

O que disso interessa aqui é perceber que *Macabéa* trouxe à cena uma questão que se tornou fundamental no trabalho de Vera Sala: o apontamento da fragilidade, do peso, do cansaço e do não teleológico como resistência. O posicionamento político-estético da artista já se configurava em trabalhos antigos como este, e, com o passar do tempo, foi ganhando maior profundidade. É uma visão de mundo e uma possibilidade de atuação no mesmo que aponta para este tipo de proposta. Mais adiante, este assunto será retomado, mesmo porque há pesquisas que sugerem que algumas criações de outros artistas, residentes em diferentes lugares do mundo, compartilham desta mesma forma de resistência. Nestes casos, a escassez de movimento e o cansaço do corpo apontam para uma problematização e crítica do modelo de incessante mobilização e consumo.

### 2.3 CORPOS ILHADOS

Cabe destacar que mesmo quando Vera Sala tem a contribuição de um livro ou acontecimento específico como ignição para a criação, isto não significa que sua dança tenha um ponto de partida, posto que seu percurso faz parte de um processo de inquietações e interesses que vai conduzindo o seu fazer artístico. *Estudo para Macabéa* e *Corpos Ilhados* demonstram o que isso quer dizer. De acordo com a própria Vera Sala (2011),

*[...] nunca é ponto de partida nessas[...] porque eu acho que o que veio da Clarice, do Estudo para Macabéa, já vinha de antes, até de outras literaturas, que eu acho que eu já comentei com você da Cecília Meireles. Eu acho que o Corpos Ilhados, talvez, tenha um desdobramento em outra direção do que estava na Macabéa. Eu sinto que tanto a Macabéa como em Corpos Ilhados foram passagem para um outro lugar, a Macabéa foi a passagem de um lugar que eu estava para outro. O Corpos Ilhados foi a passagem também para um outro lugar que veio dar nas instalações, e que tinha uma reflexão maior de uma ação em entender aquilo que o corpo produz, pensando nessa variação de espaços corporais, em como é que esta ativação de algumas ações também modificam, trazem, que tipo de modificação isso traz. Então, ele já tinha uma estrutura que podia se repetir muito no tempo. A Macabéa tem desfechos ainda internos. Corpos Ilhados, cada novo recorte daquele podia ser só aquilo a de eterno, se transformando e trazendo outras informações, perdendo coisas[...] Então, cada pedaço ali podia ser muito distendido.*

*Corpos Ilhados* foi um solo criado por Vera Sala, em 2001, que discute a questão do desaparecimento e do despertencimento. O que mobilizou a artista, num primeiro momento, para a criação deste trabalho foi a situação de precariedade, violência e horror de instituições de atendimento socioeducativo para adolescentes. Por volta do ano 2000, houve um caso muito chocante numa FEBEM brasileira, na qual um dos menores de idade interno morreu quando foi incendiado por colegas. Seu corpo nunca foi reclamado por ninguém. Este episódio deflagrou o desejo da artista de dar continuidade à pesquisa sobre questões que já vinham sendo investigadas em termos corporais por ela. Relativamente a isso, Vera Sala (2011) declara que:

*[...] é como se fosse a faísca em cima das coisas que já estão lá, que é desse corpo queimado dentro de uma instituição, de um menino que não foi reclamado, deste desaparecimento, desse despertencimento de qualquer coisa. O corpo levado à objetificação, essa perda da humanidade, ali levado a uma potência extrema. E não é só pensar aquilo, mas em todas as nuances disso, no dia-a-dia que a gente vive, aquilo não está lá, mas está na gente, na maneira como nós estamos no mundo. É*

*isso que me interessa. Não era só o que estava lá, mas como é que uma reflexão sobre aquilo te faz olhar para o mundo de uma outra maneira. Aí, pensando nisso, o que eu fui buscar enquanto uma fisicalidade, era um tipo de movimento, quase que não é possível, mas imageticamente, é um tipo de qualidade que o corpo tem como se você fosse agindo de fora.*

Figura 13 - *Corpos Ilhados* (Vera Sala)



Fonte: Panorama de Dança SESI, 2010

Nesta tese, a descrição e reflexão sobre este trabalho têm por base dois momentos: o vídeo de estreia no Rumos Dança, de 2001, chamado de versão 1, e a sua recriação para o Panorama SESI, 2010, e para o SESC, em 2011. Dessa

maneira, será possível observar como o trabalho se transformou com o passar do tempo.

*Corpos Ilhados* (versão 2001), assim como *Macabéa*, havia sido feito para palco italiano. Este inicia com Vera Sala com a cabeça para baixo, braços soltos e pesados, seu tronco move-se para cima e para baixo como que por suspiros. Ela veste um vestido preto, grande e volumoso. A trilha sonora conta com um som eletrônico e com o barulho de sinos badalando. Num dado momento, ela cai de bruços. Começa a bater com os seus cotovelos no chão, fazendo barulho. De maneira articulada, ela retorna à posição inicial. Novamente, seus pés apoiam-se no chão, suas pernas estão bem afastadas uma da outra e sua cabeça está para baixo. Ela continua batendo seu cotovelo no chão, desarticulando partes do seu corpo e reverberando este movimento na cabeça. Mais uma vez, ela cai desmontando. Ouve-se o som de sinos. Seus cotovelos batem contra o chão, como anteriormente. Levanta mais uma vez colocando-se na mesma posição do começo e intensifica estes desmontamentos nos braços e cabeça. Suas articulações estão soltas e sua cabeça pesada. Repetem-se as mesmas quedas iniciais – desmanchando-se, desmantelando, desarticulando - seguidas do retorno à posição do começo. Tais ações transcorrem durante um tempo. São quedas que se esparramam, e recuperações pesadas e desarticuladas. A sensação que se tem desta qualidade de movimento é de que o peso do corpo a leva ao chão e, com este mesmo impulso, a faz levantar. É como se a gravidade levasse à antigravidade. O peso do corpo é entregue à ação da gravidade como que sem nenhuma resistência, de maneira abandonada. No entanto é este mesmo peso que gera o impulso para que inesperadamente algumas partes do corpo se ergam. A submissão do peso à gravidade é o que produz o impulso. A contradição aparece desde este momento da criação.

Figura 14 - *Corpos Ilhados* (Vera Sala)



Fonte: CPFL Cultura, 2011

Em seguida, há uma parte em que a artista está em pé e pequenos movimentos acontecem. O som de um violino passa a ser ouvido. O apoio dos seus pés no chão oscila, é instável. O resto do seu corpo experimenta pequenos impulsos, como soluços. Isso reverbera no corpo todo, não como uma onda, ao contrário, de modo fragmentado. Assistindo, ao vivo, este trabalho, em 2010, foi possível perceber que estes impulsos iniciavam muito sutilmente em certas regiões do corpo, e transitavam aleatoriamente e de forma fragmentada por outras partes do corpo. Isto é, quando ocorria uma série de pequenos movimentos, estes davam-se simultânea e casualmente em áreas distintas do corpo. Suas trajetórias são espiraladas e parecem nunca terminar. Uma ação gera outra continuamente. Não se consegue identificar qualquer regularidade no percurso dos movimentos.

Na versão de 2001, havia um momento em que estes movimentos fragmentados eram interrompidos por movimentos fluidos e vice-versa. A fluidez apresentada é bastante sutil, feita de pequenos movimentos. Já na última versão do trabalho, ela concentrou-se mais em aprofundar a qualidade fragmentada.

Após este momento, ela vai para o chão e dá início ao momento em que o movimento se constitui de desconfigurações e desfazimentos. Seu corpo parece não fixar nenhuma forma, seu movimento é um fluxo contínuo, sem início nem fim, porém é também fragmentado. Algo que começa por uma parte é retomado por outra região que aparentemente está desconectada, mas que visivelmente dá

continuidade à anterior. É uma constante construção, desconstrução e recriação. Um impulso inicia em alguma área do corpo, em seguida, este é interrompido por outro impulso que lhe descontrói, desse modo, gerando um terceiro, que também é interrompido, desfeito e recriado, e assim por diante. Depara-se com a estabilidade da instabilidade, pois o corpo não se organiza como estrutura, e, sim, como transitoriedade. O corpo não se forma, ele se deforma.

Em 2001, neste momento, ela cai. Seguem-se impulsos contidos. Em seguida, seu corpo parece levar alguns choques, suspendendo e retornando ao chão com bastante peso. Suspende e cai, desmanchando-se. Os apoios são transitórios, logo, são interrompidos por outros, por partes do corpo que pesam em outra direção. Há diferentes vetores de peso. O som é de uma canção instrumental, feita por uma viola dedilhada. Permanecem os múltiplos vetores de peso, as suspensões elétricas (choques), os apoios transitórios e interrompidos. A seguir, ela se senta e desloca nesta posição. Às vezes, ocorrem mínimos movimentos fluidos – uma virada de cabeça, um pulso girando. Seu corpo é pesado e desmontado.

Acontece mais uma queda. Ela desmancha-se no chão e suspende algumas vezes. A música acelera, é uma música eletrônica com batidas e vozes. Na versão 1, Vera Sala para e coloca um sapato, levanta e para novamente. Depois de um tempo, a música também para. Ela está de costas. Um som composto por um timbre grave inicia. Ela faz micromovimentos com os pés. Seu eixo de equilíbrio parece perder-se, gerando pequenos desequilíbrios. O salto do sapato potencializa o desequilíbrio. Ela pisa com força no chão, tentando firmar o pé para não cair, já que se apresenta num estado de desequilíbrio. Seus pés continuam oscilando e provocando pequenos desequilíbrios. Dá uma sensação de volubilidade. Ela está entre o estar de pé e o cair. Depara-se com a fragilidade de estar de pé. Aquilo que parece simples, que aprendemos a fazer nos nossos primeiros anos de vida, é apresentado com as suas nuances e dificuldades. Segue

esta contínua negociação entre o equilíbrio e o desequilíbrio, entre a estabilidade e a instabilidade.

Na versão apresentada em 2010, Vera Sala também se levanta e anda. Porém ela não precisa fazer uso do salto. Sua andada ganha uma qualidade de absoluto desequilíbrio. Num estado de incerteza e deriva, seu pé encontra o chão sem saber ao certo como, onde e quando pisar. Dá uma sensação de estar andando por andar, sem lugar para chegar, sem nem mesmo o solo para pisar. São andadas cambaleantes, em que cada apoio acontece no último instante que antecipa a queda. É uma andada sem direção e bordejante, que, em suas oscilações, apresenta o risco e o descontrole que há entre um corpo e um ambiente durante um deslocamento, como aponta Vera Sala (2011),

*[...] eu não tive vontade de pegar aquele salto porque aquilo parece que não tinha mais sentido, que parece que aquela precariedade no corpo em cima do salto, que eu precisava do salto na época para trazer aquela precariedade de equilíbrio, trabalhando agora de uma outra maneira, eu trouxe aquele desequilíbrio, aquela precariedade do estar de pé. Então, eu acho que é por isso que uma das coisas que eu não voltei foi para o sapato de salto, eu não tive vontade de voltar. E que eu trouxe algo que é o que eu estou fazendo agora.*

A isso, segue um momento no qual se intensificam os impulsos desconectados. Um impulso inicia num lugar e, de repente, outra parte do corpo é impulsionada e assim consecutivamente. É o mesmo princípio do que ocorrera anteriormente, mas com mais intensidade. Esta multiplicidade de impulsos constitui um corpo cuja organização tem por base a desordem, a transitoriedade e a complexidade. Mesmo os menores movimentos produzem mudanças significativas no corpo todo. Vera Sala (2011) explica que é “*como se fosse trabalhando estes espasmos no corpo, estes impulsos, quase que espasmos que levam o corpo para um outro lugar, que não importa muito para onde*”.

Após, Vera Sala retoma a questão do peso, caindo e se levantando através dele. Seu corpo todo reverbera nesta ação. Ocorrem choques e suspensões. Uma

canção animada inicia, ela está deitada e parada, enquanto a música toca. Termina a canção, a luz apaga e o solo chega ao seu fim.

Em ambas as versões, é possível deparar com um corpo repleto de despertencimentos. Vera Sala (2011) explica que a qualidade corporal tem como imagem

*[...] algo agindo sobre o corpo. Algo age sobre ele, lógico que não tinha nada, eu estava ali sozinha, mas que tipo de impulsos que traz, que deflagra um tipo de ação no corpo que vem assim do nada. Então, não tem uma causa e efeito, mas é um movimento que faz “pluft”. E aí, eu fiquei um tempão assim, tentando pensar como era isso no corpo.*

Em vários momentos da criação, pode-se ver um pé que não encontra o chão, um impulso que não pertence ao anterior, uma andada oscilante, desequilíbrio, desconstruções e fragmentações.

As versões mais recentes apresentam distinções em relação às anteriores. Na primeira, às vezes, apareciam pequenos movimentos fluidos que, na última versão, não faziam mais sentido. Além disso, parece que as propostas iniciadas em 2001 ganharam maior intensidade em 2010. Foi possível ver o aprofundamento e a ampliação das possibilidades destas qualidades corporais. Por exemplo, o sapato de salto não se fez mais necessário porque o seu corpo construiu um estado de desequilíbrio e deriva mais potente sem eles. O peso ficou maior, ao mesmo tempo em que o corpo parece mais fragilizado. Não se vê força, apenas, desarticulações, desmantelamentos, entrega. Os múltiplos vetores aleatórios, espiralados e fragmentados mostraram-se mais complexos.

Assistir às duas versões remete a camadas de experiências sobrepostas e embaralhadas. Apesar de que alguns destes estudos já se faziam presentes em *Macabéa* (peso, deriva, impulsos aleatórios), parte do que foi anunciado em *Corpos Ilhados* se tornou assunto de investigação nos trabalhos posteriores de Vera Sala. Segundo a artista,

*Corpos Ilhados* começou a apontar esse corpo que está lá. Acho que começa ter um outro entendimento no tempo, sabe? É como se aquele corpo estivesse lá antes e depois. É uma permanência. Não tinha nenhum tipo de desfecho. O desfecho era eu quem dava simplesmente por causa de um corte. Cada situação não tinha uma resolução enquanto que na *Macabéa*, além de fluir de uma coisa a outra, têm pequenas resoluções. Os pedaços que compõem *Corpos Ilhados*, nenhum deles têm resolução (SPANGHERO, 2007).<sup>23</sup>

Ao refletir o seu próprio corpo em *Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes*, Vera Sala afirma que:

*Tem uma simultaneidade de lugares no corpo como possibilidades de trajetórias. São vários pontos no corpo que experimentam várias possibilidades de direções e aquilo fica vibrando. Depois de um tempo, alguma trajetória se completa e isso promove uma coisa violenta de modificar todo o corpo. É quadril, é ombro, é cabeça. É como se você ficasse testando e vivenciando possibilidades de trajetórias no nível micro* (SPANGHERO, 2007).<sup>24</sup>

Cabe perceber que ela se referia a uma mesma organização de corpo que já estava presente em *Corpos Ilhados*. Fica aparente que o passado e o presente se fundiram no momento da criação, especialmente, quando esta foi remontada. Inquietações e questões repetem-se, mas não como um igual, ao contrário, apontando para as diferenças e potencialidades desta fusão.

Segundo Dewey (2010), não são as influências dos eventos passados nem mesmo a ocasião vivida que se expressa, mas, sim, a profunda união entre aspectos e valores do presente e do passado: “[...] o ato só é expressivo quando há nele um uníssono entre algo armazenado das experiências anteriores – algo generalizado, portanto – e as condições atuais” (DEWEY, 2010, p. 164). Tanto no

---

<sup>23</sup>Disponível em: <<http://idanca.net/lang/en-us/2007/08/21/as-novas-existencias-de-vera-sala/4788>>. Acesso em: 15/01/2010.

<sup>24</sup>Disponível em: <<http://idanca.net/lang/en-us/2007/08/21/as-novas-existencias-de-vera-sala/4788>>. Acesso em: 15/01/2010.

processo de criação quanto no de apreciação, este mecanismo ocorre. Na percepção estética, o presente não está desvinculado do passado, ao invés disso, o passado transpõe-se para o presente, expandindo-o e lhe aprofundando. Seus significados são acumulados e não há como evitar isto.

Dewey (2010) afirma que cada experiência vivida se conclui, porém não totalmente, pois parte de seu significado e valor permanece. Destacam-se dois fatores para que uma obra de arte seja expressiva: o primeiro seria a existência de inclinações motoras tanto em quem faz quanto em quem aprecia, pois é importante alguma familiaridade sensório-motora com os recursos materiais utilizados - sejam eles, tinta, cerâmica, som, escrita, movimento, gesto, etc. - para fruir a obra; o segundo fator caracteriza-se pela extração de significados e valores de experiências anteriores, de modo a fundir com as qualidades apresentadas diretamente pela obra. Para perceber esteticamente é preciso recriar experiências passadas a fim de que elas integrem um novo padrão. Não é possível descartar experiências pregressas nem habitá-las tais como foram.

Devido a este processo de fusão entre passado e presente ocorrido quando Vera Sala recriou dois de seus antigos trabalhos, cabe tratar um pouco da relação entre memória e movimento. Johnson (2007) esclarece ser o movimento uma das condições do nosso senso de mundo e de nós mesmos. O conhecimento perceptivo vem do movimento, isto é, dos gestos e ações corporais, assim como das interações com outras pessoas ou objetos em movimento. Dificilmente, temos consciência da natureza dos nossos movimentos, por isso, o que estamos constantemente experimentando são as qualidades da nossa relação com as coisas, espaços e aplicações de força.

Através do movimento, nós aprendemos não só os contornos e as qualidades do nosso mundo, mas também o sentido de nós mesmos como habitantes de um mundo com o qual podemos

interagir para alcançar alguns dos nossos fins e objetivos (JOHNSON, 2007, p. 27) (livre-tradução nossa).<sup>25</sup>

O autor explica que nossas interações com o ambiente são preservadas em mapas neurais, por meio de estruturas e padrões. Quando interagimos com o mundo, criamos certos mapas para garantir uma sobrevivência com maior qualidade e duração. Assim, padrões de ativação sensório-motora impulsionam áreas neurais correlatas. Os mapas neurais são formas primárias de conectarmos, significarmos e atuarmos no mundo.

Nos mapas neurais, células neurais adjacentes (ou pequenos grupos de células nervosas) disparam em sequência quando um estímulo se move através de posições adjacentes dentro de um campo sensorial. Por exemplo, cientistas manipularam o campo visual do sapo e mediram a atividade elétrica da região do seu cérebro para mostrar que ao estimular um campo visual de um sapo, os neurônios de seu tectum óptico dispararão em coordenação com o estímulo visual (JOHNSON, 2007, p. 127) (livre-tradução nossa).<sup>26</sup>

Os mapas neurais não são representações internas de uma realidade externa. Os mapas sensório-motores e somatossensoriais são aqueles que os organismos necessitam para estruturar as suas experiências e a realidade.

De acordo com Lakoff e Johnson (1999), os conceitos humanos não são reflexões sobre a realidade externa, no entanto, são concepções do nosso corpo e cérebro, especialmente do nosso sistema sensório-motor. Os conceitos são construções metafóricas que principiam no início das nossas vidas, durante o período de confluência. Nesta fase, domínios ativados conjuntamente são tidos

---

<sup>25</sup> “Through movement, we learn not only the contours and qualities of our world, but also the sense of ourselves as inhabiting a world with which we can interact to achieve some of our ends and goals” (JOHNSON, 2007, p. 27).

<sup>26</sup> In neural maps, adjacent neural cells (or small groups of neural cells) fire sequentially when a stimulus moves across adjacent positions within a sensory field. For example, scientists have manipulated the visual field of the frog and measured the electrical activity of region of its brain to show that as one stimulates a frog’s visual field, the neurons of its optic tectum will fire in coordination with the visual stimulus (JOHNSON, 2007, p. 127).

como uma única experiência. É o caso da conexão entre a percepção do calor do corpo da mãe e da sensação de carinho. Ocorre uma correlação neural entre uma operação sensório-motora e uma experiência subjetiva ou um julgamento. A confluência entre ambos acontece ao mesmo tempo em que suas respectivas redes neuronais são ativadas. Estas redes estabilizam-se constituindo mapas neurais. Posteriormente, num segundo estágio, estes domínios passam a ser diferenciados. Porém, quando uma experiência aciona uma rede neuronal específica, aprendida através das coativações anteriores, tem-se um mapeamento conceitual da experiência denominado metáfora primária ou conceitual. Seu mecanismo estende-se das áreas cerebrais ligadas às experiências sensório-motoras em direção às experiências subjetivas.

Do ponto de vista conceitual, as metáforas primárias são mapeamentos de domínios cruzados, de um *domínio inicial* (o domínio sensório-motor) para um *domínio meta* (o domínio da experiência subjetiva), que preservam as inferências e, às vezes, a representação léxica. De fato, a preservação da inferência é a mais sobressalente propriedade das metáforas conceituais (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 58) (livre-tradução nossa).<sup>27</sup>

Desta forma, a cognição e a experiência corporal estão intimamente ligadas. Estes sistemas de significação, dentre outros, vão constituindo nossos conceitos concretos e abstratos. Lakoff e Johnson (2002) declaram que cada conceito é, de certo modo, parcialmente estruturado em termos de outros. Por isso, diz-se que os conceitos são metafóricos. O que chamamos de memória também tem um forte embasamento nas experiências que constituem a nossa compreensão de tempo. Entretanto a própria ideia de tempo estrutura-se a partir de experiências motoras às quais recorremos para apreendê-la. O tempo é também um conceito metafórico. Por ele ser básico no nosso entendimento de

---

<sup>27</sup> From a conceptual point of view, primary metaphors are cross-domain mappings, from a *source domain* (the sensorimotor domain) to a *target domain* (the domain of subjective experience), preserving inference and sometimes preserving lexical representation. Indeed, the preservation of inference is the most salient property of conceptual metaphors (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 58).

memória, vale a pena observarmos como, em parte, ele constituiu-se no ideário da nossa cultura.

Segundo Lakoff e Johnson (1999), da mesma forma dos demais conceitos, a noção de tempo constrói-se em grande medida de maneira inconsciente. As concepções de tempo fazem parte do nosso sistema conceitual cotidiano, estando ligadas a outros conceitos como movimento, espaço e eventos. Quando construímos relógios ou pêndulos para medir o tempo, demonstramos que entendemos os intervalos de “tempo” como sucessivas repetições de um tipo de evento. A nossa experiência do tempo está vinculada à experiência e às propriedades dos eventos. Assim como os eventos, o tempo é direcional e irreversível, contínuo e passível de medição.

O que chamamos de domínio do tempo parece ser um domínio conceitual que usamos para perguntar certas questões sobre eventos através de sua comparação com outros eventos: onde eles se “localizaram” em relação a outros eventos, como podem ser medidos em relação a outros eventos, e assim por diante. O que é literal e inerente sobre o domínio conceitual do tempo é que é caracterizado pela comparação de eventos (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 138) (livre-tradução nossa).<sup>28</sup>

A tal aspecto está integrada a questão do movimento. Os autores citados explicam que as metáforas do tempo se desenvolvem a partir das experiências *embodied* mais comuns e cotidianas da nossa conexão com o mundo. Movemo-nos em direção aos outros e vice-versa e, automaticamente, correlacionamos este movimento com os eventos que promovem em nós o senso de tempo. “Em suma, correlacionamos o tempo de definição de eventos com o movimento, seja por nós

---

<sup>28</sup> What we call the domain of time appears to be a conceptual domain that we use for asking certain questions about events through their comparison to other events: where they “located” relative to other events, how can they be measured relative to other events, and so on. What is literal and inherent about the conceptual domain of time is that it is characterized by the comparison of events (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 138).

ou pelos outros” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 151) (livre-tradução nossa)<sup>29</sup>. Há dois domínios que constituem conjuntamente o conceito metafórico de tempo: evento e movimento. Porém os eventos e os movimentos são visualizados atravessando uma linha no espaço, a qual permite a construção de planos para o futuro. As medidas de tempo são representadas metaforicamente como medidas de espaço.

Por conta de tudo isso, o conceito de tempo estrutura-se enquanto metáfora. As estruturas inferenciais dos domínios concretos são empregadas nos domínios abstratos. A metáfora aqui não é entendida como linguagem figurada. Isso quer dizer que nossas experiências espaciais e perceptivas, bem como nossas experiências emocionais e culturais, são conceituadas metaforicamente. “A metáfora permite que a imagem mental convencional dos domínios sensório-motores seja usada pelos domínios da experiência subjetiva” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 45) (livre-tradução nossa).<sup>30</sup>

Há algumas principais metáforas de tempo que são utilizadas cotidianamente. Dentre elas, destaca-se a imagem de um observador no presente encarando o tempo, tendo o futuro à sua frente e o passado atrás dele. Os objetos que passam pelo observador caracterizam o tempo, assim, o tempo está em movimento. Fala-se regularmente em datas que estão chegando, situações que passaram e atividades que virão. É como se o tempo estivesse vindo de algum lugar do passado, percorrendo o presente e fosse embora rumo ao futuro. Outra metáfora comum é a do observador em movimento. Neste caso, o observador percorre o tempo. Tudo que ele passou é passado e por onde passará é futuro. Os objetos e situações ficam estáticos, esperando ele chegar. Onde o observador está no momento é sempre no presente. Este entendimento pode ser ilustrado ao se falar que está indo em direção a uma nova era, ou está deixando para trás a

---

<sup>29</sup> “In short, we correlate time-defining events with motion, either by us or by others” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 151).

<sup>30</sup> “Metaphor allows conventional mental imagery from sensorimotor domains to be used for domains of subjective experience” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 45).

infância, etc. O tempo é automaticamente pensado como localização ou região no espaço.

Todas essas metáforas dão embasamento a muitas compreensões do tempo. Há quem creia que se pode adivinhar o futuro ou mesmo recordar algo do passado exatamente tal como ocorreu. Acredita-se em destino ou mesmo na irreversibilidade do passado. A noção de tempo é muitas vezes pautada em metáforas como estas. Cabe notar que quando a memória é concebida com base nestas metáforas de tempo, ou seja, como um caminho percorrido ou como algo que passou por nós, ela se apresenta como um contêiner. Neste caso, parece possível retirar da memória algum evento passado.

Estas não foram as metáforas de tempo e memória empregadas no trabalho de recriação de Vera Sala. Pela proximidade existente entre o seu processo de criação e o conceito de *embodied*, isto se tornaria inviável. Segundo este conceito, qualquer nova informação, mesmo que seja uma lembrança, negocia com as informações que constituem o corpomente naquele exato momento. As experiências são recriadas continuamente. Por isso, quando algo é recordado, ele é recriado.

Experimentamos apenas o presente. Nós temos que conceituar o passado e o futuro. Temos memória e não temos imagens do que esperamos. Mas as lembranças e as expectativas não são em si estabelecidas ao longo de uma linha do tempo (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 155).<sup>31</sup>

Dewey (2010) define a estética como o enriquecimento da experiência imediata. Para que ela aconteça, os meios e os fins de uma obra de arte devem se interpenetrar. A experiência estética está conectada às experiências como um todo. Cada experiência estética é construída juntamente com as percepções que nos integram, bem como, a partir delas. Ela precisa se estabelecer como uma

---

<sup>31</sup> “We experience only the present. We have to conceptualize past and future. We have memory and we have images of what we expect. But memories and expectations are not in themselves laid out along a time line” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 155).

diferença que faz a diferença. Entretanto isso não ocorre de forma instantânea, há um processo de negociação entre as percepções atuais e as anteriores. Dewey (2010) afirma que cada pessoa assimila valores e significados de experiências prévias distintamente. Algumas coisas são memorizadas com maior ênfase do que outras e, por isso, são recordadas mais facilmente.

Esta discussão acerca da memória e do movimento ajuda a entender como e porque há certas questões da artista que perpassam toda sua trajetória. Ao falar sobre como foi a experiência de recriação de *Corpos Ilhados*, Vera Sala (2011) conta que:

*Hoje, é muito fácil, fácil assim nesse sentido de que o corpo acessou outros caminhos para trazer aquilo durante este tempo, porque foi para outros lugares. Mas eu acho que esta desarticulação tem a ver bastante com coisas que eu faço hoje. Todo um trabalho de apoios que eu tinha lá, em cima dessa desarticulação também. Embora, com outras qualidades, tanto as musculares, com outras percepções, também acho que estão bastante presentes.*

Não se começa uma nova criação de um ponto zero, sobre uma página em branco. As experiências passadas invadem o momento presente, mas, da mesma forma, são recriadas pelas possibilidades que a relação corpo-ambiente, tal como está no momento, oferece. A dança atual da Vera Sala já acontecia de algum modo anteriormente. Sendo assim, o passado une-se ao presente. Da mesma maneira, quando a criadora precisou retomar antigos trabalhos, ela teve que recriá-los. Não tinha como partir de 10 anos atrás, seria impossível retornar a algo vivido anteriormente. Ela precisou atualizá-los para o estado dela no agora, dessa maneira, fazendo com que o presente se juntasse ao passado, recriando-o.

## 2.4 CORPO-INSTALAÇÃO

Durante a realização desta pesquisa, não foi possível assistir presencialmente a *Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes*, pois este foi apresentado apenas durante um período no ano de 2007. Mesmo assim, foi possível acessar os vídeos, conversar com a artista e ler alguns textos sobre esta experiência. Todavia o *Pequenas Mortes* e o *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* foram vistos algumas vezes ao vivo. De modo geral, há algo que parece ser um aspecto fundamental no trabalho de Vera Sala. Em qualquer um dos três procedimentos, depara-se com este corpo que encontra, nos micromovimentos, nas vibrações e nos tremores, uma forma de resistência, como declara a própria artista:

*Tem uma simultaneidade de lugares no corpo como possibilidades de trajetórias. São vários pontos no corpo que experimentam várias possibilidades de direções e aquilo fica vibrando. Depois de um tempo, alguma trajetória se completa e isso promove uma coisa violenta de modificar todo o corpo. É quadril, é ombro, é cabeça. É como se você ficasse testando e vivenciando possibilidades de trajetórias no nível micro (SPANGHERO, 2007).<sup>32</sup>*

Para a crítica de dança Helena Katz, *Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes*:

Trata-se de um experimento que ela nomeou de 'instalação coreográfica', e que procura discutir o espetáculo como uma maneira única de apresentar ideias.[...] Quem a olha, deitada/abandonada sobre os cacos de vidro, fica buscando os vãos por onde o movimento vai começar, e descobre que ela também não parece dominar isso e precisa de um certo tempo para que o movimento possa se construir de novo, a cada vez que acontece. Pois que o movimento irrompe de um estado larvar

---

<sup>32</sup> Disponível em: <<http://idanca.net/lang/en-us/2007/08/21/as-novas-existencias-de-vera-sala/4788>>. Acesso em: 15/01/2010.

como que acionado por uma ignição-explosão de intencionalidades variadas, que agita seu corpo e os cacos, para depois devolvê-los ao estado que vai promover a próxima ignição. O corpo se transforma numa superfície que plana, impulsionado pela convulsão de uma coleção de movimentos-estilhaços produzidos pela ignição-explosão inicial. Parece que cada um dos de movimentos-estilhaços procura se desprender do outro e a movimentação do corpo resulta justamente da ação de um fragmento de movimento se sacudir do outro, para dele soltar. O barulho dos cacos cascadeia esse quase-chocalhar dos seus ossos, como se fossem ondas sonoras de paisagens invisíveis (KATZ, 2007).<sup>33</sup>

Figura 15 - *Disposições transitórias ou Pequenas Mortes* (Vera Sala)



Fonte: Mostra SESC, 2007

Outra descrição desta criação assinala que:

O corpo de Vera Sala está exposto, deitado e vibrando sobre cacos de vidro. Vibra, vibra, vibra até que traz à tona uma avalanche de movimentos. São micromovimentos, quase tremores, que, de repente, provocam uma convulsão, uma espécie de terremoto em seu corpo. Um olhar mais atento percebe que os apoios são passagens de risco para as trajetórias. O visitante pode também andar pela instalação e variar seus modos de participar. Mas sua presença não passará despercebida (SPANGHERO, 2007).<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11183947351.jpg>>. Acesso em: 10/02/2011.

<sup>34</sup> Disponível em: <<http://idanca.net/lang/en-us/2007/08/21/as-novas-existencias-de-vera-sala/4788>>. Acesso em: 15/01/2010.

Cabe investigar melhor o que estes micromovimentos propõem. Muito do trabalho corporal de Vera Sala tem a ver com o conceito de *still-act*, proposto por Lepecki (2006). Segundo este autor, e diferentemente do que é proposto por Vera Sala, a noção de coreografia se estabelece concomitantemente com o projeto da Modernidade. Ela teria desenvolvido-se a partir da necessidade de reagir à efemeridade da dança. Através da coreografia, a dança ligar-se-ia à melancolia. Assim como a melancolia, a coreografia torna à ausência presente. Não se tem mais a dança original, mas pode-se presenciar o próprio desaparecimento da criação. A coreografia organizou-se como um encadeamento de movimentos que remete a um passado que só existiu outrora, durante a sua própria ocorrência. Além disso, a ideia de coreografia, enquanto escrita do movimento contínuo e inestancável, vem elaborando-se desde o Renascimento. Nesta perspectiva, a ontologia da dança estaria pautada na ideia de ser-no-fluxo. Isto é, o cerne da dança criada durante a Modernidade estaria no eterno se mover.

Isto se relaciona com o que Sloterdijk (2002) discute acerca da noção de mobilização infinita, pois esta desenvolve-se como um excesso de movimentos que não gera qualquer mudança. Sendo assim, depara-se ultimamente com a ausência de deslocamentos e com a generalização da estagnação. Em suas reflexões, o autor constata que se vive o jogo da desatualização do atual. E é justamente esta situação que explica a necessidade do uso dos *pós* para pensar esta sociedade na qual ele está tratando. “O que é de ontem é incessantemente desatualizado pela mobilidade; é a partir do próprio gesto de desatualização que é lançada a nova atualidade, para cair logo no projeto: uma transitoriedade expulsa a outra” (SLOTERDIJK, 2002, p. 204).

Lepecki (2006) apropria-se desta ideia e explica que a coreografia vem atuando como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover sob os comandos desta mobilidade inestancável. Porém, o autor chama atenção para alguns artistas europeus e norte-americanos que, desde a década de 1990, vêm

apresentando o esgotamento desta noção de dança e questionando a imbricação da dança com o movimento. Em suas criações, não há mobilidade contínua nem agitação.

[...] a inserção da quietude na dança, o desenvolvimento de diferentes formas de desacelerar o movimento e o tempo são proposições particularmente poderosas de outros modos de repensar a ação e a mobilidade através da realização de atos, ao invés de um movimento contínuo (LEPECKI, 2006, p. 15) (livre-tradução nossa).<sup>35</sup>

De acordo com Lepecki (2006), os *still-acts* propõem uma crítica política da dança. O rompimento com a correspondência entre dança e movimento reconfigura a participação do dançarino no que Sloterdijk (2002) denomina mobilização infinita. Estes corpo-instalações criados por Vera Sara oferecem este mesmo questionamento. Têm-se estados corporais de quietude, micromovimentos, espasmos, impulsos aleatórios e desequilíbrios. Não há qualquer estruturação de passos de dança ou mesmo sequências coreográficas. Não existem fluxos de movimentos, mas, sim, peso, interrupções, descontinuidades, imprevisibilidades, isto é, estados corporais.

Em *Pequenas Mortes*, tem-se uma instalação composta por placas metálicas côncavas e convexas que medem aproximadamente 1,40m de altura. Os espectadores transitam por este labirinto, onde não há dentro nem fora. Vera Sala encontra-se em meio a algumas destas placas. Ela nunca se levanta, mantém-se deitada ou sentada, revelando pequenos impulsos que reverberam aleatoriamente por todo o corpo. Os impulsos iniciam-se de alguma forma em determinada parte do corpo, porém não se tem controle sobre qual será o seu percurso. Não há uma trajetória regular, o movimento constrói-se de acordo com

---

<sup>35</sup> [...] the insertion of stillness in dance, the deployment of different ways of slowing down movement and time, are particularly powerful propositions for other modes of rethinking action and mobility through the performance of still-acts, rather than continuous movement (LEPECKI, 2006, p. 15).

as possibilidades que surgem a partir da relação entre os impulsos do corpo e a conexão entre o corpo e o ambiente, incluindo o espaço, a textura do chão, os sons, a temperatura, a presença ou ausência de outros corpos. Os micromovimentos apresentados são intensos, repercutem no corpo todo, modificam o ambiente, criam inúmeros reflexos nas placas de metal e afetam a todos que compartilham deste mesmo local. A trilha sonora também é composta por impulsos sonoros abafados que ecoam pela instalação, reverberando na própria estrutura metálica. Os reflexos das imagens de Vera Sala e de alguns espectadores nas placas côncavas e convexas que compõem a instalação aparecem deformados. Os reflexos criam corpos inimagináveis e incríveis, incapazes de fixarem-se, pois são imagens transitórias. Elas modificam-se a cada instante, assim, não se materializam nem são possíveis de se alcançar. O que reflete nas placas metálicas é percebido em seu processo de desfiguração e reconfiguração. Conforme o texto crítico de Helena Katz sobre este trabalho:

O genial espaço proposto por Hideki Matsuda nos lança numa situação de duplicidade de papéis: ao mesmo tempo em que nos coloca na posição de observadores/voyers, também nos torna partners de Vera Sala, pois nossos corpos são trazidos para a cena quando refletidos pelas chapas de metal, tal qual o dela. Podemos nos debruçar como vizinhos que conversam por sobre o muro; podemos nos aproximar de uma das entradas/saídas da instalação e vermos nossa imagem sendo multiplicada dentro dessa arquitetura sempre mutante; podemos sentar em uma das cadeiras e imaginar relações entre a ortogonalidade das frestas da projeção na parede e o jogo de rebatimentos sem-fim entre todas as camadas de imagens que são produzidas. A montagem das placas anula o peso da sua materialidade, uma vez que tudo reflete tudo, cancelando a possibilidade de se saber onde estão as coisas e onde estão seus reflexos, oferecendo um mundo sem limites muito claros não somente entre dentro e fora, mas sobretudo entre objeto e imagem (KATZ, 2009).<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81213891126.jpg>>. Acesso em: 10/02/2011.

Figura 16 - *Pequenas Mortes* (Vera Sala)



Fonte: CuritibaMania, 2010

O corpo em *Pequenas Mortes*, mas também presente em *Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes*, pode ser entendido sob a ótica proposta por Lapoujade (2002), como sendo “um corpo que não aguenta mais”. Este corpo no chão, pesado e constituído por pequenos impulsos aleatórios é um corpo que parece não poder mais agir.

Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição do corpo: o corpo é aquele que não aguenta mais, aquele que não se ergue mais. [...] *o corpo não pode erguer-se de sua condição de ser corpo* (LAPOUJADE, 2002, p. 82).

O autor afirma que o corpo não aguenta mais o adestramento e a disciplina, isto é, as imposições oriundas dos interesses políticos, econômicos, culturais e sociais; o corpo não suporta mais o seu próprio assujeitamento a esses mecanismos de poder. O corpo faz-se mais potente quando se dá conta de sua condição de sofrimento perante as relações de poder que o integram à sociedade. Também se torna mais potente ao romper com a ideia de ser um corpo-organismo, ou seja, ordenado para cumprir determinadas funções e alcançar certos fins.

O que faz a fraqueza do forte é que ele se esforça para preservar, mesmo aumentar, sua vulnerabilidade, controlando seu grau de exposição às feridas do fora; se protegendo das agressões mais grosseiras, ele pode se abrir às feridas mais sutis (LAPOUJADE, 2002, p. 8).

A sutileza referida não é leve. O sutil permite que as defesas operem de forma suficiente para que seja possível acessar a profundidade e a violência de uma ferida sutil, ou, ao contrário, para que se possa chegar à sutileza que esconde uma ferida grosseira. *Pequenas Mortes* contribui em grande medida para esta discussão. O modo do corpo se mover, os múltiplos impulsos aleatórios, simultâneos e imprevisíveis compõem a vulnerabilidade do corpo. A intensificação desta proposta faz da própria condição do sofrimento uma potência. Lapoujade (2002) distingue este sofrimento daquele concebido pelo cristianismo, que faz dele um mal necessário ao sacerdócio, ou mesmo da medicina ortodoxa, que o vê como doença que deve ser curada e/ou anestesiada para se ficar insensível a ela. O que torna esta dança resistente é a compreensão da exposição ao sofrimento como expressão da “potência de resistir do corpo” (LAPOUJADE, 2002, p.89).

Não saímos ainda do paradoxo inicial: de um lado, um “Eu não aguento mais” (tudo aquilo que devo me defender, daquilo que meu corpo sofre e me faz sofrer), do outro, um “Eu sinto” (no sentido em que nos abrimos a tudo aquilo que advém sob o regime do sutil). Se fechar para se abrir é o paradoxo da prudência anunciado por Nietzsche e Deleuze. Mas este paradoxo é primeiramente o paradoxo da relação em nossa receptividade e nossa espontaneidade que, juntas e inseparavelmente, testemunham aquilo que pode o corpo. É o próprio daqueles a quem Nietzsche chama de homens superiores: “Os homens superiores são os que mais sofrem com a existência – mas possuem também as maiores forças de resistência” (LAPOUJADE, 2002, p.89).

O corpo proposto na trilogia composta por *Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes*, *Pequenas Mortes* e *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis*

tem a ver com este corpo no qual o sofrimento e a resistência acometem-no e o compõem.

Mais especificamente sobre o terceiro procedimento, *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis*, constitui-se de uma pesquisa que percorre fronteiras. Este foi o primeiro trabalho de Vera Sala que teve a participação de outros criadores-intérpretes. Assim, têm-se três artistas dentro de uma instalação parecida com um labirinto, feita de placas de metal que refletem as imagens daqueles que ali estão, de maneira similar a espelhos. É uma estrutura que possui aspectos de determinação - a sua própria construção está definida e não se modifica durante a apresentação, mas, ao mesmo tempo, é muito flexível porque apresenta muitas entranças e reflexos os quais fazem com que quem a adentra tenha a possibilidade de assistir uma pluralidade de imagens. Os corpos e ambiente transformam-se constantemente durante a vivência deste corpo-instalação. Tem-se a fronteira entre o determinado e o aleatório.

Figura 17 - *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* (Núcleo Vera Sala)



Fonte: Núcleo Vera Sala, 2011

Eco (2010) afirma que qualquer obra de arte é, de certa forma, uma mensagem ambígua e plural, mas, nas poéticas contemporâneas, esta ambiguidade apresenta-se como uma finalidade. Ideais como informalidade, desordem, casualidade e indeterminação dos resultados fazem-se muito presentes. O autor propõe a noção de obra “aberta” para tratar destes trabalhos

que não possuem uma mensagem acabada e definida, a qual se faz como possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do fruidor, apresentando-se como obra não concluída.

[...] poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que esta observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à “abertura” como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível (ECO, 2010, p.42).

Segundo Dewey (2010), a arte conta com um desfecho, o que não é um fim, mas, sim, uma consumação. *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* oferece esta abertura.

A *abertura* e o dinamismo de uma obra, ao contrário, consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos (ECO, 2010, p.63).

Ela ocorre em concomitância fechada e aberta, sua fruição é simultaneamente, uma apreciação e uma recriação. “No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria [...]” (ECO, 2010, p. 40). *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* apresenta-se como uma organização na qual cada um que dela compartilha negocia a sua situação pessoal, suas características biológicas,

genéticas, psicológicas e sociais, sua sensibilidade, cultura, gosto e tendências em relação ao seu momento histórico, cultural e econômico, para dela fruir.

Em *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis*, a sonoridade transita, traçando percursos com diferentes direções, promovendo distanciamentos e aproximações. O som fragmenta-se pelo espaço e cria continuamente outros ambientes. Explora sons familiares, porém indefiníveis. O que se reconhece não se pode delimitar. Ao mesmo tempo em que estes sons parecem se referir a algo conhecido, torna-se difícil precisar exatamente o que é. Trechos de relatos ou previsões climáticas conduzem a um tempo que já passou, ao mesmo passo em que está por vir. Fala do que irá acontecer num passado que, de fato, já ocorreu. É um *déjà vu* de um futuro ou previsão de uma lembrança. Ainda na trilha sonora, transcorrem suaves acordes de violão que são atravessados por ruídos apressados, assustados, ecoando num vazio. O oposto também acontece, os ruídos agitados são penetrados pelos acordes suaves. Depara-se com um misto de doçura e transtorno.

Os figurinos também se compõem como algo reconhecível, mas indefinível, que não é estranho, tampouco familiar. Ainda, são compostos por camadas e sobreposições de referências. A estrutura arquitetônica apresenta-se como um labirinto onde, ao invés de se perder, defronta-se com o reflexo de sua imagem e a de outros, em qualquer direção que se olha. Estes reflexos multiplicam-se e constituem o ambiente. São reflexos dos reflexos, uma multidão de nós e dos outros. Artista e espectador misturam-se, confundem-se, contaminam-se e se entremeiam. Às vezes, o reflexo de um corpo é atravessado e perpassado por outros corpos. Um adentrando e sendo perfurado pelo outro. Katz (2010, p. D15), em sua crítica sobre o trabalho, afirma que “não se trata de um lugar a ser descoberto em um percurso, mas de um percurso que vai criando o lugar. Por isso, nunca está povoado da mesma maneira”.

Cabe aqui retornar mais uma vez à noção de experiência estética proposta por Dewey (2010), posto que, como referido, durante a percepção desta criação,

significados e valores de experiências anteriores são retomados e reapropriados, de modo a fundir com as qualidades apresentadas. Em vários momentos, tem-se a sensação de reconhecer certos aspectos do corpo-instalação, na mesma medida em que se desconhece. Os sons são familiares, porém também estranhos; os figurinos parecem lembrar alguma situação, mas não é possível precisar qual; vê-se o reflexo da sua imagem e da imagem dos outros sobrepostas e deformadas, o que faz das mesmas absolutamente distintas daquelas que temos de nós mesmos e das outras pessoas. “Na experiência estética, o que vem antes não é irrelevante para o que vem depois, mas também não determina rigidamente o seu sucessor” (DEWEY, 2010, p. 25). Conforme o autor, a percepção estética não é apenas um relançar dos olhos sobre um objeto, é necessário atentar-se a ele, olhá-lo fixamente, penetrá-lo e investigá-lo. “As coisas percebidas têm «significados acumulados»; na experiência estética, tanto as qualidades sensoriais quanto os significados ideativos se intensificam e se aprofundam” (DEWEY, 2010, p. 40).

Ao refletir sobre uma obra “aberta” musical, Eco (2010, p. 61) afirma que:

O mundo multipolar de uma composição serial onde o fruidor, não condicionado por um centro absoluto, constitui seu sistema de relações fazendo-o emergir de um contínuo sonoro, em que não existem pontos privilegiados mas todas as perspectivas são igualmente válidas e ricas de possibilidades.

Pode-se ter esta sensação ao adentrar *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis*. O ambiente cênico que permite transpassar e refletir imagens distintas concomitantemente mostra, a cada instante, a nossa contaminação recíproca com o ambiente. Sobrepõem-se corpos, sombras, escuridão, sons, luzes, reflexos, buracos, placas, transparências e imagens.

Figura 18 - *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* (Núcleo Vera Sala)



Fonte: Núcleo Vera Sala, 2011

A iluminação conta com pequenos refletores que, girando, lançam seus feixes luminosos no espaço. A luz que dali emana acaba por dar destaque à escuridão do ambiente. Justamente, neste lugar de fronteira entre luz e escuridão que é viável ver tantas imagens, sombras e reflexos. A iluminação cênica não expõe o espaço, ela expande-o. Neste caso, a escuridão amplia a potência da percepção. O que se vê é o que a luz apaga.

Vale refletir sobre o que Eco (2010) assinala acerca das chamadas obras em movimento. Estas seriam uma categoria das obras “abertas” que se caracterizam por trazer em si uma mobilidade, uma capacidade de provocar nos fruidores um tipo de reprodução caleidoscópica delas mesmas.

*A obra em movimento*, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num

munho que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor (ECO, 2010, p. 62).

Não cabe aqui classificar o trabalho da Vera Sala como obra “aberta” ou obra em movimento porque seria um equívoco, pois uma das principais características de suas criações é transitar em campos de fronteira, assim, caso as classificasse, negar-se-ia justamente a sua capacidade de dissolução de limites. Mas é importante perceber como suas obras dialogam com um pensamento estético e político pautado em noções como de indeterminação e incompletude. Diz-se isso porque *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* não é um trabalho fechado, ao contrário, provoca os artistas e os espectadores para construir os seus olhares.

O corpo proposto apresenta uma instabilidade tão específica que não se pode relacionar com o desequilíbrio ou o descontrole porque, nem mesmo em forma de negação, eles dialogam com qualquer espécie de equilíbrio ou de controle. Não é a negação de uma ordenação, é a própria presença da impossibilidade de qualquer estruturação. Sua natureza é outra. Os criadores-intérpretes lidam com a descontinuidade no seu corpo. Eco (2010) esclarece que o contexto cultural contemporâneo propõe lógicas que dão lugar ao indeterminado e, desta forma, apresenta-se uma poética da obra de arte desprovida de resultado necessário e previsível.

Os corpos estão como impulsos que não chegam a lugar nenhum, posto que seu fim é o seu próprio começo. Isso quer dizer que incitar este estado corporal e deixar que ele siga ao acaso parece ser um dos principais focos desta pesquisa artística.

Este trabalho provoca questões que remetem a zonas de fronteira, tais como o que seria ser único e ao mesmo tempo ser vários e outros? Como pensar a singularidade se somos afetados e afetamos os outros?

Os deslocamentos e instabilidades constituintes da criação problematizam concepções que definem categoricamente as distinções entre sujeito e objeto, eu

e outro, estabilidade e instabilidade, etc. Sobre *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis*, pode-se aludir que:

São nossos deslocamentos que vão criando os ambientes sem identificar qual corpo é o 'real', porque também ele se transforma em um espectro. Não existe ponto zero, não existe reprodução. Esse é um ambiente somente de produção. Nele, não se fica de fora, observando. Vamos nos espectrando nele, e ele vai se espectrando em nós. É um outro regime para os sentidos, que escape da tirania da causalidade, pois pouco importa quem causa o quê (KATZ, 2010, p. D15).

Estes corpos morrem constantemente, transformam a si e ao ambiente, são modificados pelo meio e por seus próprios pensamentos, sentimentos, emoções, comportamentos e ações. Jamais se estabilizam. Impulsos invisíveis fazem-nos deslocados e deslocantes. O corpo é o gerador dos deslocamentos e produto dos mesmos. É ativo e passivo, sujeito e objeto. Na sua ação, que é também uma sujeição, estas dualidades perdem qualquer possibilidade de sentido. O corpo torna-se ambiente e o ambiente torna-se corpo.

Conforme vem sendo sugerido no decorrer desta tese, algumas noções como desordem, indeterminação e incompletude fazem parte da proposta corporal do Núcleo Artístico Vera Sala. De acordo com Vera Sala (2011),

*[...] é onde eu estou agora, é pensar nesse corpo errático. Então, as trajetórias não se completam, elas são aleatórias. Então, tem uma incompletude. Tem um[...] é imprevisível, no sentido de que você acessa de uma determinada maneira, você não sabe[...] não tem um desfecho que você espera. Então, é trabalhar com essa multiplicidade de vetores no corpo simultaneamente e trajetórias erráticas. Então, esta é uma das maneiras, que é onde eu estou agora, de pensar esse corpo, ver os desdobramentos que tem nessa instrução.*

Cabe, agora, aprofundarmos esta questão. Eco (2010) declara que o contexto cultural contemporâneo indica certas lógicas que apontam para o indeterminado. Em meio a estas ideias, configura-se uma poética da obra de arte

sem compromisso com um resultado específico ou previsível. A arte adentra o campo da descontinuidade. Não à toa, muitas criações constroem-se para serem experimentadas, mas jamais esgotadas. Elas são simultaneamente completas e incompletas porque oferecem seus resultados como múltiplas possibilidades a constituírem-se. Estas poéticas contemporâneas acabam por exigir que o fruidor tenha um empenho autônomo especial, refletindo e construindo uma tendência cultural direcionada para um campo de probabilidades e ambiguidades. Ordem e desordem são conceitos que se disseminam neste contexto. Ordena-se em relação à desordem anterior, e desordena-se em vista da ordem posterior.

O poeta contemporâneo propõe um sistema que não é mais o da língua em que se exprime, mas também não é mais o de uma língua inexistente: introduz módulos de desordem organizada no interior de um sistema para aumentar-lhe a possibilidade de informação (ECO, 2010, p.124).

O autor denomina isso de oscilação pendular, pois se alterna entre um sistema de probabilidades e uma desordem pura. Esta questão aparece nos trabalhos da Vera Sala, sobretudo nos seus corpo-instalações, onde se desvelam aspectos absolutamente estáveis e outros bastante instáveis. Eco (2010) alerta que este modo de fazer arte levanta o seguinte dilema: para que a mensagem seja rica em informação, ela faz-se ambígua, por conseguinte, difícil de codificar. O máximo de imprevisibilidade visa ao máximo de desordem. Na variedade dos possíveis da obra deflagra-se uma tensão entre forma e abertura, multipolaridade e permanência. Para lidar com tal fato Eco (2010) sugere criar uma desordem delimitada sob alguns aspectos.

A tendência à desordem, que caracterizava positivamente a poética da abertura, deverá ser tendência à desordem *dominada*, à *possibilidade* abrangida por um *campo*, à liberdade velada por

*germes de formatividade* presentes na forma que se oferece aberta às livres escolhas do fruidor (ECO, 2010, p. 129).<sup>37</sup>

*Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* tem a própria instalação concebida por Hideki Matsuda, assim como os princípios que regem a investigação corporal como o campo que demarca o limite da desordem. É interessante que estes também expandem as possibilidades da desordem. Os reflexos sobrepostos e deformados de um ambiente em forma de labirinto, juntamente com corpos em desequilíbrio, com vetores aleatórios e simultâneos, que se deixam levar pelo próprio estado, dentre outras considerações que regem o trabalho corporal, são maneiras de dar fisicalidade à desordem.

Eco (2010) afirma ser importante a estabilidade no mundo para que seja viável o movimento no mesmo, tendo em vista que o ambiente continuamente causa perturbações e, só assim, pode-se organizar as demandas dos eventos e situações. A sobrevivência depende disso. No entanto não significa manter-se em total inalteração, pois o desenvolvimento da inteligência e da sensibilidade são também condições à sobrevivência. Cada experiência enriquece e modifica o nosso processo de conexão com o mundo. A plasticidade, que é uma das principais características do modelo cultural ocidental moderno, faz-se da capacidade de responder aos desafios das circunstâncias por meio da elaboração contínua de modos distintos de adaptação e justificações das experiências.

A este respeito, os trabalhos criativos da Vera Sala possuem uma especificidade. Em concomitância, contêm uma abertura, denotando a sua plasticidade e capacidade de transformar-se, também, violam o modelo de movimento para o mero movimento e a ideia de progresso. Está aí a sua ambiguidade, a qual se configura em resistência.

---

<sup>37</sup> Cabe explicar o que o autor entende por forma: esta seria o todo da criação que nasce da fusão de diferentes níveis das experiências anteriores (ideias, emoções, argumentos, atos de invenção, etc.). É o ponto de chegada de uma produção e o ponto de saída de uma consumação. Por vezes, o autor opta por usar o termo estrutura, também para se referir ao produto artístico. Neste caso, ele quer se referir especialmente ao sistema de relações, incluindo aí seus diversos níveis: semântico, sintático, físico, emocional, entre outros.

Assim, o valor de uma experiência estética tende a emergir não quando uma crise, depois de aberta, se fecha consoante os costumes estilísticos adquiridos, e sim quando – imergindo-nos numa série de crises contínuas, num processo em que domine a improbabilidade – exercemos uma liberdade de escolha. Então instauramos, no interior dessa desordem, sistemas de probabilidade puramente provisórios e tentativas complementares de outros que – simultaneamente ou em segunda instância – poderemos por sua vez assumir, gozando da equiprobabilidade de todos eles e da disponibilidade aberta do processo global (ECO, 2010, p.145).

É importante ter cuidado com certas colocações desta citação. A *liberdade de escolha* é muito relativa, tendo em vista que se está sempre subordinado às condições biológicas, fisiológicas, genéticas, históricas, sociais, culturais, políticas e econômicas do momento em que se vive. Além disso, não se tem alcance do *processo global*, “o que percebemos é determinado pelo que fazemos, pelo que sabemos como fazer ou estamos prontos para fazer. Essas ações são sutilmente diferentes entre si, mas intimamente relacionadas” (GREINER, 2010, p. 73). Este processo dá-se através do sistema sensório-motor e dos mapeamentos neurais. Experiências passadas e presentes reconfiguram-se a cada vivência. De maneira geral, a nossa percepção é restrita e depende das nossas capacidades sensório-motoras e das nossas experiências, como foi abordado em outra subseção deste capítulo. Mesmo assim, esta citação é fundamental para entender que, no caso da Vera Sala, o que ocorre não é apenas uma simples modelação a um estilo artístico. A plasticidade do seu trabalho é imprescindível para questionar a plasticidade do mundo. A instabilidade, fragilidade e cansaço no estado corporal proposto integram-se à indeterminação, incompletude e desordem da cena, de modo a deflagrar e resistir tanto à rigidez, pensamentos teleológicos e verdades absolutas quanto ao movimento pelo movimento que não promove qualquer tipo de deslocamento. O sistema dominante é recusado sem ser ignorado, pois, só desta forma, é possível agir no interior dele. Quando é apenas ignorado, o mesmo

é desprezado e, muitas vezes, reforçado. Para se problematizar o sistema, é necessário aceitar a sua própria condição de alienação nele. Isso aparece no corpo cansado e que “não aguenta mais” apresentado pelo Núcleo Artístico Vera Sala. Este mundo é aceito em termos da crise na qual se encontra:

[...] num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que se *vive*, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo em nossa sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela própria é a *descontinuidade* (ECO, 2010, p.158).

Ser descontinuidade significa não compactuar com os conceitos clássicos de continuidade, de lei universal, de relação causal e de previsibilidade. Por tudo isso, não faria o menor sentido Vera Sala trabalhar com qualquer ideia de dança ligada a coreografias definidas ou sequências de passos. A proposta estética de Vera Sala constitui-se da descontinuidade, principalmente, institui-se da crise.

[...] era a única escolha que lhe restava, pois uma das tendências negativas da situação em que se encontra é justamente ignorar que a crise existe e tentar continuamente redefini-la conforme aqueles módulos de ordem, de cujo desgaste nasceu a crise (ECO, 2010, p. 253).

A crise que se vive atualmente é vivenciada profundamente no corpo. O corpo desta dança é um corpo crise.

## 2.5 DOBRAS

Figura 19 - *Dobras* (Vera Sala e Wellington Duarte)



Fonte: Núcleo Vera Sala, 2011

Vera Sala cria, em 2011, *Dobras*, em parceria com Wellington Duarte. Mais uma vez, seu corpo esparrama-se, agora, para um outro corpo, e também se lambuza do mesmo. É possível observar a construção de algo em comum a partir das singularidades de cada um dos artistas. Uma mesma questão ganha fisicalidades distintas. Depara-se com corpos constituídos por impulsos desencontrados, peso, desequilíbrio, incompletude, interrupção, degradação e cansaço. Ao falar sobre este trabalho, Vera Sala (2011) conta que:

*[...] veio a imagem de um túnel sem fim, e, aí dentro, perdido, não tem saída. Você está eternamente indo e voltando, ou só está indo ou só está voltando. Não importa. Não tem lugar para ir, você só vai e não tem lugar. É o vazio total. [...] Aí, a gente ficou fazendo isso, e parece que depois disso não tem mais lugar nenhum para ir. E, às vezes, eu tenho essa sensação. Em todos os sentidos, porque este corpo não tem lugar nenhum para ir, e nós também não temos lugar nenhum para ir. Acho que, neste momento, da*

*vida não tem lugar nenhum para ir. [...] parece que a única coisa que tem sentido é eu fazer isso, nada mais faz sentido. É este corpo no vazio total querendo ir para algum lugar e não tendo mais lugar para ir.*

Junto a esta sensação de vazio e errância, há uma qualidade corporal que remete a um tipo de explosão e a uma rapidez sem força. Dá a impressão de que microexplosões geram deslocamentos variados no corpo, ou seja, pequenos movimentos vão ganhando dimensão durante a sua trajetória e vice-versa, movimentos com maior proporção recolhem-se. Projetos de explosão que não se efetivam porque não há força suficiente para tal. Este processo de expansão e contenção acontece através de espirais fragmentadas. Como num último suspiro, topa-se com a ânsia daquele que não aguenta mais, mas que mesmo assim insiste em continuar. Ambos criadores-intérpretes seguem o curso do trabalho indo para frente e para trás, seguindo uma faixa imaginária. Há um importante texto crítico sobre este trabalho que descreve com clareza a sua constituição.

Incansavelmente, os dois vão e vêm, do fundo para a frente, e voltam para o fundo, que vira frente, desviram e viram, como se seus tropeços estivessem desenhando a medida de uma espécie de corredor. Às vezes, o corredor se transforma em um tubo de ensaio que vira e desvira, fazendo com que ambos escurram de um lado para o outro, como se estivessem sendo jogados (KATZ, 2011).<sup>38</sup>

Ficam quase que o tempo todo em pé. Apenas Vera Sala, eventualmente, cai no chão de joelhos, mas, em seguida, retorna para a posição de pé. Grande parte do trabalho dá-se em silêncio, ou melhor, apenas o som do cansaço, da respiração, do movimento, do contato dos pés com o chão, juntamente com os barulhos que vêm da rua, do interior do local da apresentação e dos espectadores, é que se ampliam no ambiente. Da metade para o final, um som grave preenche o

---

<sup>38</sup> Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11313412751.pdf>>. Acesso em: 20/08/2011.

espaço, dando-lhe volume. *Dobras* começa com a luz apagada e os corpos movendo-se e, assim como inicia, a criação termina com a luzes apagando-se abruptamente e os corpos continuando seu movimento de desequilíbrio e de fadiga para frente e para trás. Quase caindo, quase estando de pé. Depois que eles saem, as luzes acendem-se e o som mantém-se. Olha-se para aquele espaço vazio e parece ainda se ver e ouvir seus corpos. O som preenche o local com uma vibração que prolonga a sensação de deriva dos corpos.

O trabalho é basicamente isso: uma força irrecusável, que age de forma inexorável, na qual não cabe qualquer pergunta sobre o motivo da sua existência. Mais que um gesto de compor, uma impossibilidade de se manter de pé e, ao mesmo tempo, de cair. Vera e Wellington precisam seguir uma instrução muito severa e vão produzindo sequências que se ordenam sem sobras. Insistem, insistem e insistem nos passos que dão e que são sem retorno, embora se pareçam, uns com os outros e aconteçam em uma mesma trajetória. [...] Sem travas, ela e Wellington quase despencam, quase ficam eretos, quase caem, quase se embrenham nos pulsos e nos ritmos que os guiam. Envolto no que cada um faz, parecem escutar-se e a linha magra que vão escavando os arrasta. Seus tropeços a riscam, mas ela, precária e palpável, não os solta (KATZ, 2011).<sup>39</sup>

No entanto as especificidades de cada artista também ficam evidentes. Em Vera Sala, defronta-se com a potência da fraqueza, mantendo a intenção de outros trabalhos seus. Seu tônus muscular permanece baixo, não há força ou ímpetos. Mesmo quando acelera, seu corpo parece sucumbir a uma pressão, a uma carga. Esta forma de quietude, mesmo em movimentos rápidos, deflagra a ideia de resistência daquele que não tem mais nada a perder, como um “muçulmano” de Agamben (2008) ou “um corpo que não aguenta mais” de Lapoujade (2002). Wellington Duarte trabalha com princípios semelhantes, mas conserva um certo vigor. Se Vera Sala sugere a força da fraqueza, Wellington Duarte aventa a fraqueza da força. Estas diferenças trazem uma reflexão

---

<sup>39</sup> Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11313412751.pdf>>. Acesso em: 20/08/2011.

importante. A ideia de resistência configura-se pelo fato do trabalho remeter às noções de “testemunha” e “muçulmano” de Agamben (2008). Cabe aprofundar estes conceitos que foram apresentados rapidamente num capítulo anterior. O autor disserta sobre a situação limite que se produziu em campos de concentração e de extermínio nazistas.

A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude. Neste caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. Contudo, falar de uma delegação, no caso, não tem sentido algum: os submersos nada têm a dizer, nem têm instruções ou memórias a transmitir. Não têm “história”, nem “rosto” e, menos ainda, “pensamento”. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista (AGAMBEN, 2008, p. 43).

Há, nesta criação, graus distintos de degradação, modos diferentes e compartilhados de resistir. Não à toa, no *release* do trabalho<sup>40</sup>, a palavra insistência é a chave do texto. Esta é repetida iniciando cada bloco de palavras e combinada com outros conceitos. Em cena, os dois corpos discutem a falta testemunhada pela testemunha. A testemunha mantém algum vigor para testemunhar e relatar enfaticamente a degradação, enquanto que o muçulmano

---

<sup>40</sup>“insistências sequelas errâncias de sastrer corpocacos vertigem derivavísceras  
insistências estilhaços abismos fraturas derivaquedacão cacos nulo ausência corpo  
insistências corpo labirinto de sastrer desordem cão vagar vísceras oco  
insistências restos de sastrer desordem potência matilha deriva fraturas impotência oco  
insistências fraturas de sastrer cacos oco vagar corpos morte estilhaços víscera nulo  
insistências cão corpo vísceras cão oco oco insistências cacos queda corpo potência insistência”.

não diz, quando muito persiste no seu estado de deteriorização. Esta lacuna presente na criação impele a sua potência.

Segundo Agamben (2008), em latim, há dois termos para representar a testemunha: *testis*, que significa etimologicamente aquele que se coloca como terceiro num processo ou numa situação de rivalidade; e *superstes*, que seria aquele que viveu algo, concretizou ou sobreviveu, por conseguinte, pode relatar. O segundo é o sentido empregado para a noção de testemunha refletida pelo autor. Porém, testemunhar é se encontrar entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer. A testemunha é aquele que fala por quem não pode falar, ele experimenta observando, mas não sofre diretamente as afetações da circunstância. Por outro lado, o muçulmano caracteriza o limite extremo entre vida e morte, humano e inumano. “O muçulmano não viu nem conheceu nada – senão a impossibilidade de conhecer e ver. Por isso, para o muçulmano, testemunhar, querer contemplar a impossibilidade de ver não é tarefa simples” (AGAMBEN, 2008, p.61). O sofrimento extremado, levado às últimas consequências, não possui nada de humano. A potência humana aproxima-se do inumano e, deste modo, o ser humano consegue suportar inclusive o inumano. Esta é a máxima da qual Agamben (2008, p. 135) se refere: “o homem é aquele que pode sobreviver ao homem”. O muçulmano indica a inumana capacidade de sobreviver ao homem, enquanto o sobrevivente demonstra a capacidade do homem de sobreviver ao não homem.

[...] os dois sentidos convergem em um ponto, que constitui, por assim dizer, o seu mais íntimo núcleo semântico, no qual os dois significados por um momento parecem coincidir. Nesse ponto está o muçulmano; e, nele liberta-se o terceiro sentido da tese – mais verdadeiro e, ao mesmo tempo, mais ambíguo [...] O paradoxo reside, neste caso, no fato de que se realmente der testemunho do humano só aquele cuja humanidade foi destruída, isto significa que a identidade entre homem e não homem nunca é perfeita, e que não é possível destruir integralmente o humano, que algo sempre resta. A testemunha é esse resto (AGAMBEN, 2008, p. 136).

Muçulmano e testemunha são inseparáveis. O testemunho só se dá por causa desta integração e diferença.

Muçulmano e testemunha, humano e inumano são coextensivos e, contudo, não coincidentes, divididos e, apesar disso, inseparáveis. Essa indivisível partição, essa vida cindida e, mesmo assim, indissolúvel, expressa-se por uma dupla sobrevivência: o não-homem é quem pode sobreviver ao não-homem. Só porque, no homem, foi possível isolar o muçulmano, só porque a vida humana é essencialmente destrutível e divisível, a testemunha pode sobreviver-lhes. A sobrevivência da testemunha no confronto com o inumano é função da sobrevivência do muçulmano no confronto com o humano. O que pode ser infinitamente destruído é o que pode sobreviver infinitamente a si mesmo (AGAMBEN, 2008, p.152).

Não significa que os artistas em questão representem muçulmanos ou testemunhas, isto é, que assumam estes personagens e dancem baseados neles. Porém seus corpos em cena e a forma que se relacionam naquele ambiente provocam de algum modo esta discussão. Ambos constituem uma lacuna entre aquilo que se experimenta sofrendo e o que se experimenta dizendo. Estabelecer-se como um corpo cansado e degradado é diferente de falar sobre o que isto é. A presença das duas qualidades corporais em cena, de Vera Sala e de Wellington Duarte, promove esta reflexão. Enquanto um sustenta a impossibilidade da própria permanência, o outro gera impermanências. São perspectivas diferentes que, juntas, compõem uma lacuna. E eles insistem na lacuna durante aproximadamente 45 minutos. Há uma importante discussão política que permeia esta criação. Sobrepoem-se duas propostas de resistência: uma pela inação e pela constatação que é impossível permanecer, mas que tampouco sugere uma mobilização, isto é, movimento para o movimento; e a segunda que aponta para a ação mutável. É justamente a junção destas maneiras de resistir que faz pensar sobre elas.

Persistir na lacuna, no limite entre vida e morte, humano e inumano, movimento e inércia são formas radicais de resistência, pois, atualmente, há uma

série de conceitos e regras que determinam o que é saúde, como viver melhor, qual é o ser humano mais adequado e a cinética mais produtiva. A busca pela conservação da vida configura-se um dogma, fazendo com que os métodos de prolongamento da mesma se sobreponham inclusive à sua qualidade. Quanto ao que define humano e inumano, há uma série de modelos que define a beleza, a saúde, a moda, as boas maneiras, etc., excluindo todos que de tais padrões se diferem a ponto de gerar muçulmanos do século XXI. Os moradores de rua e viciados que perambulam pelas grandes cidades são exemplos disso. Por fim, a corrida pela mobilização infinita dita as normas sociais, econômicas e culturais que fazem as pessoas passarem a vida correndo para não chegarem a lugar nenhum. Apressa-se apenas para correr mais. Estas regras que determinam o modo de viver estão intimamente ligadas, e, como alertado por Sloterdijk (2002), a continuidade desta situação tem como única previsão para o futuro a própria destruição. Permanecer na lacuna é questionar e criticar tudo isso.

De qualquer maneira, como este trabalho ainda está em fase de pesquisa, muitos desdobramentos ainda poderão ocorrer, coisa que o próprio nome do trabalho sugere.

## 2.6 CORPO DERRAMADO

Figura 20 - *Descontinuidades* (Núcleo Artístico Vera Sala)



Fonte: Núcleo Vera Sala, 2011

Depois de algum tempo criando solos, Vera Sala achou necessário expandir sua pesquisa para outros corpos. Assim como seu corpo derramou pelo ambiente e para os espectadores, fazia sentido esparramar para outros criadores-intérpretes.

Atualmente, o Núcleo Artístico Vera Sala conta com a participação de mais seis criadores-intérpretes, além da própria Vera Sala. São eles: Paulo Henrique Alves, Thiane Nascimento, Rubia Braga, Joana Ferraz, Claudia Piassi e Gabriela Nora. Todos partem dos mesmos princípios corporais que vêm sendo investigados há anos pela artista, como espirais, peso, desordenação, articulações soltas, tônus muscular mínimo e vetores com múltiplas direções. Antes da finalização de um movimento, outro impulso já inicia, deste modo, não há ponto de chegada. Muitas vezes, isso acontece de maneira bastante sutil, ficando difícil definir onde começa ou termina um impulso. As trajetórias corporais são sempre interrompidas e fragmentadas. Não há transmissão de passos ou sequências. O que se procura

desenvolver é a construção destes estados corporais, deixando-se levar por eles e observando como cada corpo conduz este processo. Cada criador-intérprete aperfeiçoa sua qualidade corporal, intensifica suas propostas e experimenta os desdobramentos que podem ser provocados. A prática de diferentes imagens, ritmos, intensidades e volumes auxiliam na verticalização da investigação. Algumas vezes, insiste-se em trabalhar sem descansar, estudando maneiras de lidar com o cansaço. O cansaço é provocado e provocador da pesquisa.

Ao tratar deste processo de compartilhamento, Vera Sala (2011) conta que:

*[...] você dá uma instrução e você não tem muito controle de como ela vai, como aquele outro corpo vai reorganizar. Mas isso é o que é o interessante. Ver como estas instruções geram coisas muito similares e diferentes também. Que é um lugar que eu não sei para onde vai e nem me preocupo muito nesse momento. Acho que é viver assim esta experiência a cada dia. Tem horas que eu falo: “Nossa, e agora?” Mas, é fazendo, olhando e sacando: “Ai, nossa, aqui!” É viver esse dia-a-dia de vir, de fazer que vai abrindo um outro lugar, que você vai[...] tem horas que é mais difícil porque demora também para esses corpos terem alguma autonomia porque não é coreografado, no sentido de fazer assim ou assado, mas são qualidades de movimentos, são instruções abertas que cada corpo vai tentar resolver de uma maneira diferente, então tem um tempo para eles encontrarem isso no corpo e fazerem as suas próprias conexões. Eu não sei para onde vai, no momento estamos assim.*

A contaminação entre os corpos é inevitável, contudo sempre delimitados pelos princípios que norteiam o trabalho da Vera Sala. Questões específicas estão sendo investigadas, todavia não se busca construir uma pesquisa coletiva. Vera Sala é diretora e proponente da pesquisa, e é esta última que está sendo compartilhada. Mesmo assim, aspectos singulares destacam-se. Por exemplo, há quem foque o seu estudo na questão do peso e do desequilíbrio, concentrando-se em andadas cambaleantes e pisando no último instante que antecede a queda. Mesmo quando experimenta este deslocamento em nível baixo, isto é, próximo do chão, mantém as “quase” quedas e o corpo pesado. Outro criador-intérprete desenvolve os múltiplos impulsos, mas faz isso com menos peso, conservando

uma certa suspensão, o que gera uma qualidade bastante particular. Outro radicaliza a investigação da sobreposição do peso com as desordenações, nunca chegando a um ponto final, porém desmantelando-se continuamente. Tem quem opte em trabalhar com diferentes proposições simultâneas desta mesma concepção de corpo que vem sendo desenvolvida por Vera Sala. Assim, integra as torções, os múltiplos impulsos, o peso, a desordenação e o desmantelamento numa mesma qualidade corporal. Ainda, pode-se encontrar alguém dedicando-se ao estudo dos micromovimentos, nos quais o corpo se desmancha sutilmente. Vera Sala trabalha todos estes princípios de maneira bastante diversificada. Às vezes, aprofunda apenas um; outras vezes, sobrepõe dois ou mais aspectos. Entretanto há uma particularidade no seu modo de fazer, o qual tem que ver com o estado de cansaço. O “corpo que não aguenta mais” está bastante presente na investigação pessoal de Vera Sala. Nos demais criadores-intérpretes esse fazer não se torna tão evidente. Mesmo quando estudam os micromovimentos, há, em seus corpos, um estado de relaxamento, diferente da renúncia que o corpo da Vera Sala propõe. No caso desta última, não é a suavidade que se encontra, mas um estado de crise e de fadiga.

Não se pode ignorar a impossibilidade de compartilhar questões sem transformá-las. Sobre como vem se dando este compartilhamento da pesquisa com outros artistas, Vera Sala (2011) explica:

*Eu acho que isso foi exaustivamente trabalhado, disso que eu te falei: dessa errância, desses procedimentos, desses trajetos aleatórios, dessa percepção de como é que anula algumas ações musculares e só permanecem outras, e essa variação deste anular que dá o movimento, quer dizer, isto eles estão, alguns mais outros menos, acessando; e eu acho que dá para reconhecer uma qualidade, uma discussão de corpo única com a especificidade de cada corpo, que uns são mais assim, e outros mais assado. Mas, dá para perceber um lugar que é esse corpo que está me interessando.*

Vale refletir como se dá este processo. Como um corpo apreende o estado do outro? Por que há aspectos que se tornam comuns e outros não? De que modo transcorre a transformação? Estas foram algumas das perguntas que estimularam esta etapa do estudo.

As ideias expostas e as ações efetuadas, quando se ajustam às experiências e significações de outras pessoas, ganham permanência no mundo. Johnson (2007) relata algumas pesquisas cognitivas e neurológicas que demonstram que as mesmas áreas sensório-motoras do cérebro são ativadas quando fazemos algo, imaginamos esta ação ou observamos alguém executando-a. Gallese e Lakoff (2005 apud JOHNSON, 2007) defendem a ideia de que a percepção é multimodal, atribuindo aos neurônios-espelho esta integração entre os nossos sentidos e ações motoras, para tanto, é necessário o cruzamento de partes neurais. Os neurônios-espelho atuam por simulação. Algumas pesquisas dão suporte à noção de que tanto a compreensão quanto a imaginação são formas de simulação, e, em ambas, substituímos aquilo que existe nos colocando em seu lugar. Para compreender determinada coisa é necessário tomá-la como algo seu, enquanto que para imaginar é preciso simular a coisa acontecendo consigo próprio. É importante ressaltar que estas substituições não acontecem de forma aleatória, elas são dependentes das interações entre corpo, mente e ambiente. Estes estudos presumem que fazer, pensar ou assistir algo que já fora experienciado põe em ação parte de uma mesma área do sistema sensório-motor.

Rizzolatti e Sinigaglia (2006) denominam de compreensão a capacidade imediata de reconhecimento de um determinado tipo de ação motora durante a observação de algum evento motor. A compreensão seria caracterizada por uma maneira específica de interação com um objeto, bem como pela identificação de outros modos de relação com ele, ou ainda, pela eventual utilização de informações semelhantes para responder mais adequadamente à circunstância. A compreensão seria a decifração dos acontecimentos motores observados, desprovida de qualquer reflexão conceitual ou linguística. É baseada no

vocabulário das ações e no conhecimento motor desenvolvido pela capacidade de atuar.

Conforme os autores, para pegar um objeto na mão são necessários alguns procedimentos, como identificá-lo em meio a tudo que nos cerca, observar seus aspectos (forma, textura, cor, etc.), localizá-lo em relação ao nosso corpo, pré-configurar a ação da mão e dos dedos, esticar o braço e pegá-lo. Na sequência, o contato da mão com o objeto gera informações que promovem o aperfeiçoamento da ação. Assim, o cérebro precisa dispor de um mecanismo eficiente para transformar a informação sensorial em ação motora e controlar os movimentos das mãos e dos dedos. Nossa relação com os objetos é composta por uma complexa imbricação de sensações (visuais, olfativas, proprioceptivas, entre outras), motivações, disposições corporais e desempenho motor. O córtex motor é formado por uma série de diferentes áreas cerebrais e contém vários mapas com distintas funcionalidades. Cada circuito que ali se encontra traduz, em termos motores, um estímulo sensorial. Há inúmeras funções a serem executadas pelos circuitos sensório-motores, entre elas, destacam-se: analisar as informações somatossensoriais, definir as partes do corpo que liderarão a ação, controlar os movimentos, codificar o ambiente ao redor, alcançar os objetos, definir o movimento mais adequado, efetuar um planejamento considerando os aspectos temporais da ação, escolher o momento da atuação, etc. Cada circuito pode exercer diferentes funções, mas cada um tem as suas próprias especificidades. De um modo geral, eles conectam-se tramando uma complexa rede. Esta integração pode ser observada na noção de *affordance*, que explica que a percepção visual de um objeto comporta instantânea e automaticamente a seleção das nossas propriedades intrínsecas para a atuação nele. Destarte, a percepção visual não se refere apenas às propriedades físicas, mas inclui as oportunidades práticas que o objeto apresenta ao organismo. Um objeto pode apresentar mais de uma *affordance*. A escolha da mais apropriada dependerá das propriedades do próprio objeto, do que reconhecemos como possibilidades de fruição do mesmo,

de nossa intenção no momento, etc. Há uma grande congruência entre as respostas motoras e as visuais. Estas integrações vão construindo os mapas neurais e isso ajuda a explicar porque a observação de certos objetos evoca o mesmo padrão motor de quando há uma determinada ação sobre este mesmo objeto. A própria visão de um objeto já é uma forma preliminar de ação sobre ele, ao passo que só visualizamos coisas com as quais somos capazes de relacionarmo-nos.

[...] esse «ver» que orienta a mão é também, se não sobretudo, um ver *com* a mão, na qual o objeto percebido parece imediatamente codificado como um conjunto determinado de *hipóteses de ação* (RIZZOLATTI; SINIGAGLIA, 2006, p. 57) (livre-tradução nossa).<sup>41</sup>

Rizzolatti e Sinigaglia (2006) também sugerem que o sistema motor não apenas executa ações corporais, mas também está envolvido em outras atividades cerebrais. O sistema motor atuaria como base neural primária em processos cognitivos como a percepção, o reconhecimento de atos alheios, a imitação e as formas de comunicação gestual ou vocal. Justamente porque o sistema motor é matriz de vários processos cognitivos que somos capazes de compartilhar experiências de maneira tão abrangente. Os neurônios-espelho têm um papel importante nisso. Estes neurônios reagem quando uma ação é realizada por nós mesmos ou quando se observa outra pessoa efetuando algo similar. A relação estreita entre as reações visuais e motoras dos neurônios-espelho parece indicar que a observação de uma atividade evoca, no cérebro de quem a assiste, uma ação potencial análoga à ação concreta. Eles não são exclusividade dos seres humanos, mas, nestes, o sistema de neurônios-espelho seleciona tanto a ação quanto a própria sequência de movimentos que a compõe, não requerendo nenhuma interação efetiva com o objeto e podendo ser ativada quando a ação é

---

<sup>41</sup> “[...] esse «ver» que guía la mano es también, si no sobretudo, un ver *con* la mano, respecto al cual el objeto percibido parece inmediatamente codificado como um conjunto determinado de *hipótesis de acción*” (RIZZOLATTI; SINIGAGLIA, 2006, p. 57).

simplesmente imitada. Os neurônios-espelho permitem a compreensão em termos de ação. Segundo os autores, grande parte dos nossos comportamentos sociais depende da nossa capacidade de compreender o que os outros estão expressando e de regularmo-nos perante isso.

O «*ato do observador*» é um *ato potencial* causado pela ativação dos neurônios-espelho capazes de codificar a informação sensorial em termos motores e de tornar assim possível a «reciprocidade» dos atos e intenções com base no reconhecimento imediato das intenções dos outros. A compreensão das intenções dos outros não tem aqui nada de «teórica», ao contrário, ela estabelece a seleção automática dessas estratégias de ação que, baseadas no nosso patrimônio motor, são ocasionalmente mais compatíveis com o cenário observado ( RIZZOLATTI; SINIGAGLIA, 2006, p. 130) (livre-tradução nossa).<sup>42</sup>

Quando vemos alguém executando uma atividade ou uma sequência de ações, seus movimentos adquirem, para nós, um significado imediato, independente da nossa vontade. O sistema de neurônios-espelho e a seleção de suas respostas definem o que os autores chamam de *espaço de ação compartilhado*. Este espaço constitui-se sem que seja necessário recorrer a alguma operação reflexiva. Ele fundamenta determinadas formas de interação mais elaboradas, entre elas, a imitação e a comunicação intencional. Em suma, a compreensão, oriunda do conhecimento motor, permite que a atividade observada implique numa experiência direta ao observador, como se fosse ele mesmo realizando-a.

O conceito de corpo próprio, desenvolvido por Merleau-Ponty (1999), cuja primeira publicação é de 1945, converge com estas constatações. Para o filósofo,

---

<sup>42</sup>“El «*acto del observador*» es un *acto potencial* causado por la activación de las neuronas espejo capaces de codificar la información sensorial en términos motores y de tornar, así, posible, la «reciprocidad» de actos e intenciones que está en la base del inmediato reconocimiento de las intenciones de los demás. La comprensión de las intenciones de los demás no tiene aquí nada de «teórica»; antes bien, descansa en la selección automática de esas estrategias de acción que, basándose en nuestro patrimonio motor, resultan ocasionalmente más compatibles con el escenario observado” (RIZZOLATTI; SINIGAGLIA, 2006, p. 130).

o corpo teria seus aspectos perceptivos e motores indissociáveis em sua relação com o mundo.

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. Assim, a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em ideia, e não a experiência do corpo ou o corpo em realidade (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269).

Nesta pesquisa, não faria nenhum sentido aderir à noção de “sujeito natural” ou mesmo de “ser total”, como se houvesse uma unidade concluída que fosse possível definir de sujeito. O conceito de *embodied* rejeita a ideia de que haja possibilidade de um organismo se fixar numa estrutura, mesmo que por instantes. Parece que a diferença fundamental é que, para Merleau-Ponty (1999), o corpo próprio emerge num processo que alterna formação e mudança, deste modo, o corpo próprio apresenta-se como um ser. Já a noção de *embodied* não compartilha com a noção de um ser, mas de um estar. O corpo aqui não se forma, ele é contínua mudança. Ademais, a possibilidade da ideia de corpo existir separada da experiência do mesmo contradiz a noção de corpo proposta por Vera Sala. Todavia há contribuições fundamentais na filosofia de Merleau-Ponty, entre elas, o entendimento de que não se pode conhecer o mundo e as outras pessoas a não ser através do próprio corpo. Merleau-Ponty (1999) sublinha que, quando emitimos fala ou gestos, nosso corpo torna-se a própria intenção da nossa expressão. Para o compartilhamento de gestos e falas com o outro é necessário que as intenções do outro habitem o nosso próprio corpo e que reciprocamente as nossas intenções habitem o seu.

[...] ora, é justamente meu corpo que percebe o mundo de outrem, e ele encontra ali como que um prolongamento miraculoso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de tratar o mundo; doravante, como as partes de meu corpo em conjunto formam um sistema, o corpo de outrem e o meu são um único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno, e a existência anônima da qual meu corpo é a cada momento o rastro, habita doravante estes dois corpos ao mesmo tempo (MERLEAU-PONTY, 1999, p.474).

Rizzolatti e Sinigaglia (2006) consideram ser difícil que um ato motor também não implique numa emoção. Em muitos pontos, eles concordam com as proposições de Damásio (2005) que, como visto anteriormente, defende ser a emoção um mecanismo fundamental para a sobrevivência e o bem-estar do organismo, porque as emoções reconhecem as variações do ambiente e buscam promover reações adequadas à manutenção da vida. Uma diferença entre estes autores é que, para Damásio (2005), o reconhecimento da emoção alheia sempre contaria com a participação das zonas do córtex somatossensorial e da ínsula, gerando, dessa maneira, uma modificação na ativação dos mapas neurais do observador. Este último relacionar-se-ia com a emoção alheia como se fosse sua. Para Rizzolatti e Sinigaglia (2006), não apenas a região cortical representa os estados internos do corpo, mas a ínsula sozinha também o faz. Segundo estes autores, a ínsula constitui um centro de integração visceromotor. Entretanto não é imprescindível reproduzir o comportamento do outro em termos visceromotores para obter sua valência emotiva. A diferença é que, quando isso ocorre, tem-se uma empatia. Porém a empatia depende da integração com outros fatores como quem é o outro, que relação nós temos com ele, qual a capacidade de colocarmos nos em seu lugar, qual a intenção de encarregarmos da sua situação, assim como de seus desejos e expectativas. Só a percepção de uma emoção alheia não garante a empatia. Da mesma forma em que é possível captar as ações e intenções dos outros através de um mecanismo de ressonância de base intelectual, também se pode compreender uma emoção alheia por meio de uma

elaboração reflexiva a partir dos aspectos sensoriais, das expressões faciais e dos gestos.

Apesar de envolver áreas e circuitos corticais diversos, nossas percepções dos atos e reações emocionais dos outros parecem ser emparelhadas com um mecanismo espelho que permite ao nosso cérebro reconhecer imediatamente tudo o que vemos, sentimos ou imaginamos que os outros fazem, pois começa pelas mesmas estruturas neurais (motor ou visceromotoras, respectivamente), responsáveis por nossas ações e emoções (RIZZOLATTI; SINIGAGLIA, 2006, p. 182) (livre-tradução nossa).<sup>43</sup>

Rizzolatti e Sinigaglia (2006) afirmam que o alcance do compartilhamento depende do patrimônio motor do observador, isto é, de suas experiências pessoais e do processo evolutivo de sua espécie. Quando se tem contato com uma atividade inédita, a capacidade de significação da mesma é absolutamente diferente de quando esta já foi experimentada anteriormente. Para se relacionar com algo é necessário ter um mínimo de familiaridade com ele. Caso contrário, ocorre a sobreposição de outras traduções à informação não acessada.

Tais aspectos foram explicados para esclarecer que para haver um compartilhamento de experiências é preciso primeiramente que haja alguma familiaridade entre os envolvidos. O interesse pelo outro é pré-requisito para a empatia e a compreensão. O sistema dos neurônios-espelho ajuda a entender que um processo de simulação, que inclui a imitação e a imaginação, inicia-se mesmo sem que se tenha dado conta dele. Para o elenco do Núcleo Artístico se apropriar dos princípios que vinham regendo a pesquisa da Vera Sala, o sistema dos neurônios-espelho precisou ser acionado. Por meio da integração entre as reações visuais e motoras, foi possível que a atividade observada implicasse

---

<sup>43</sup> Pese a implicar zonas y circuitos corticales diversos, nuestras percepciones de los actos y reacciones emotivas de los demás parecen ir emparejadas con un mecanismo espejo que permite a nuestro cerebro reconocer inmediatamente todo lo que vemos, sentimos o imaginamos que hacen los demás, pues pone en marcha las mismas estructuras neurales (motoras o visceromotoras, respectivamente) responsables de nuestras acciones y emociones" (RIZZOLATTI; SINIGAGLIA, 2006, p. 182).

numa experiência direta aos observadores. Um campo de possibilidades interpretativas e de configurações de estímulos com uma significativa indeterminação foi proposto aos intérpretes, mas o que determinou como cada um se apropriou disso teve a ver com o seu patrimônio motor, o qual se constitui a partir das experiências sensório-motoras. Em síntese, parte das questões propostas pela Vera Sala faz sentido para os demais criadores-intérpretes que lhe procuraram para compartilhar esta dança. Porém cada um tem as suas próprias experiências e seus mapeamentos neurais, o que faz com que cada apropriação seja uma recriação, embora com base nos mesmos princípios. Mais uma vez, tem-se algo determinado – as proposições corporais e o percurso de Vera Sala – e algo aberto – os desdobramentos disso em outros corpos. O modo dos criadores-intérpretes trabalharem e a forma que a Vera Sala dirige o grupo produzem este tipo de contradição, que acaba por gerar deslocamentos, desvios e rupturas. Em meio a isso, o inusitado constrói-se, podendo criar ficções que provocam experiências distintas daquelas cotidianas. A incompletude e a continuidade fazem parte deste processo, onde algo se repete para modificar-se, mas não para virar um outro totalmente novo. Lida-se com a transformação, tendo-se ainda em voga a mesma proposta de corpo, esparramada, vazada e lambuzada de outros corpos.

### **3 ARTE FAZ POLÍTICA: O VERSO E O REVERSO DESTA RELAÇÃO**

A relação entre arte e política foi o que provocou, desde o início, o desejo de realizar esta pesquisa. Detectou-se, nas obras de Sandro Borelli e de Vera Sala, uma discussão importante neste sentido, pois suas artes fazem política, independentemente de seus propósitos nesse tocante. Há ciência de certos aspectos, porém existem outros que lhes fogem. A presente pesquisa foi desenvolvida por conta disso, isto é, para tentar compreender melhor como a política se elabora na prática artística. Como foi visto nos capítulos anteriores, nas danças de Sandro Borelli e de Vera Sala, constituem-se visões de mundo que em certa medida compartilham com as suas intenções pessoais, mas também delas se distanciam e/ou contradizem. Numa criação artística, o que está em questão não é apenas o universo pessoal do artista, incluem-se os aspectos sociais, culturais, econômicos, históricos e políticos do momento no qual ele vive. Como exposto previamente, corpo e ambiente são indissociáveis e se constituem conjuntamente. A arte não prescinde dessa relação. Além de não estar alheia à experiência social, a arte opera nela. Ao pensar especificamente sobre a dança, Hewitt (2005) afirma que ela não somente reflete a ordem social, mais que isso, ela configura-a. Por sua vez, a ordem social, ao mesmo tempo em que retrata os interesses estéticos, também os constitui. Fundamentada nestas e em outras perspectivas teóricas, esta pesquisa pôde até aqui discutir as noções de corpo que vêm sendo construídas pelos artistas e pensar sobre a visão de mundo que estas danças têm proposto. Cabe agora desenvolver melhor a relação entre arte e política.

Eco (2010) explica que uma obra de arte, assim como qualquer outro sistema de pensamento, conecta-se a uma rede complexa que inclui as experiências do artista. As tradições estilísticas de seus antecessores e as ocasiões históricas que inspiram a sua ideologia estão ligadas à sua maneira de ver o mundo. Por isso, a obra pode estar conectada a um momento anterior, atual

ou mesmo subsequente no fluxo dos acontecimentos: “[...] experiências diferentes subentendem uma diferente visão de mundo” (ECO, 2010, p.44). Logo, as formas de organização da arte estão relacionadas às concepções científicas e culturais de um período. “A arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal” (ECO, 2010, p. 54).

Quando Hewitt (2005) discute a relação entre dança e história, sugere algo distinto de Eco (2010). Para Hewitt (2005), a atuação da dança não é um complemento para o mundo como um apêndice criado em paralelo. Dança e mundo são absolutamente correlacionados, modificam-se constantemente e mutuamente. Um não decorre do outro, sua relação não é causal, mas compartilham reciprocamente um mesmo processo. O autor alerta para a importância de olhar para ambos, sem que a dança seja vista apenas como uma representação das relações sociais de um período. Ao tratar da dança no apogeu da burguesia europeia, entre os séculos XVIII e XIX, Hewitt (2005, p. 17) argumenta que

[...] a dança - como uma forma estética que tinha ainda que estabelecer plenamente a sua autonomia como algo diferente de uma observação social ou de entretenimento - era uma membrana especial "porosa" de comunicação entre as esferas estética e sociopolítica (livre-tradução nossa).<sup>44</sup>

Ainda é possível pensar a dança nestes termos. Por exemplo, nas obras de Sandro Borelli e Vera Sala, depara-se com visões de mundo bastante diversas, mas ambas conectadas à esfera estética e sociopolítica atual. Para se contrapor à ordem vigente, a dança da Cia Borelli propõe um corpo que, às vezes, apresenta-se apto e eficiente para tratar da degradação humana. Parece inclusive reforçar o

---

<sup>44</sup> I wish to argue that dance – as an aesthetic form that had yet to fully establish its autonomy as something other than a social observance or entertainment – was a particular “porous” membrane of communication between the aesthetic and sociopolitical realms (HEWITT, 2005, p. 17).

que quer criticar. Outras vezes, tem-se um corpo flexível e forte que resiste e confronta com noções como as de exploração, submissão e dominação. Ainda, a ordenação dos corpos no espaço aponta, por vezes, para hierarquias; e, por outras, para a destituição das mesmas. As contradições estão presentes em muitas obras e, como será exposto mais adiante, a maneira pela qual se configuram confere um certo posicionamento político na arte. Já o Núcleo Artístico Vera Sala, propõe um corpo cansado e que “não aguenta mais”, como forma de resistir à lógica da mobilização infinita. Os corpo-instalações promovem a conexão e reconexão do corpo e do ambiente, onde se pode perceber a negociação contínua entre ambos. Os deslocamentos em relação ao padrão social dominante, gerados pelos corpo-instalações e pelas qualidades corporais desta dança, provocam significativas mudanças no recorte das formas de ver e fazer o mundo atual. É criada uma tensão entre a realidade e a ficção, cuja experiência é reconfigurada. As artes de Vera Sala e Sandro Borelli fazem políticas, embora sejam bastante distintas.

A superfície de signos “pintados”, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras e performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais (RANCIÈRE, 2005b, p. 18-19).

Ainda que Vera Sala e Sandro Borelli sejam contemporâneos e vivam na mesma cidade, eles possuem referências diversas e apontam para direções diferentes. As percepções sobre o mundo jamais se igualam, cada um encara as suas experiências da sua maneira. Além disso, a própria criação toma caminhos próprios que dependem de uma infinidade de aspectos que passam a configurar-lhe. É uma trama complexa cujo local da criação, seus meios, encontros e desencontros com outros corpos e ambientes, assim como quem aprecia e de que

maneira isto acontece, são questões que também determinam as implicações estéticas e políticas de uma dança.

Hewitt (2005) enuncia ser a coreografia mais do que apenas uma forma de pensar a ordem social, mas um meio de pensar a relação entre estética e política. A coreografia tem produzido um campo discursivo que articula e planeja a troca da estética para a política. Ela não seria uma prática de escrita e leitura, como alguns autores defendem.

Meu argumento aqui será que a dança tem servido como o meio estético que mais consistentemente procurou compreender a arte como algo imanentemente político: isto é, como algo que deriva o seu significado político do seu próprio *status* enquanto práxis, e não de sua adesão a uma ideologia política logicamente anterior localizada em outra parte, fora da arte (HEWITT, 2005, p. 6) (livre-tradução nossa).<sup>45</sup>

O que o autor chama de ideologia estética não se refere à ideologia “da” estética, mas ao componente estético intrínseco a qualquer ideologia que busca se estruturar numa forma narrativa. Antes de se tornar hegemônico, este componente precisa se apresentar como um simples modelo coercitivo. Com base nisso, Hewitt (2005) propõe que qualquer performance antes de mais nada seja compreendida como um trabalho ideológico, ligado àquilo que desarticula e ao que integra.

A ideologia localiza-se na experiência corporal e social, mais do que no mero discurso. Conforme os estudos e análises de Hewitt (2005), uma crítica da ideologia não pode se embasar na escrita ou leitura da tensão entre aquilo que a ideologia diz fazer e que de fato executa, nem mesmo na tentativa de resistir a esta capacidade da ideologia de adentrar e atuar em distintas instâncias. Na ideologia, o que parece falso enquanto narrativa, integra a sua operação efetiva. A

---

<sup>45</sup> My argument here will be that dance has served as the aesthetic medium that most consistently sought to understand art as something immanently political: that is, as something that derives its political significance from its own status as praxis rather than from its adherence to a logically prior political ideology located elsewhere, outside art (HEWITT, 2005, p. 6).

coreografia social é proposta como um método crítico que considera o trabalho de estetização individual e o trabalho de estetização coletiva um mesmo e único trabalho.

Minha razão em privilegiar a estética como uma ferramenta para a crítica da ideologia, de qualquer maneira, não é precisamente porque ela realiza o trabalho ideológico e material [...], mas porque, como vimos ao longo deste livro, o sentido estético de si - uma vez desenvolvido como uma função da coreografia - serve sempre para marcar o limite sobre o qual nós tropeçamos na nossa entrada na sociedade (HEWITT, 2005, p. 209) (livre-tradução nossa).<sup>46</sup>

Segundo o próprio autor, durante toda esta sua obra, ele foi traçando a história num duplo viés. O primeiro referir-se-ia a um esboço experimental de uma história específica, sequencial, onde geralmente as coreografias sociais se sobrepunham. O segundo aspecto tratava da história do método que demonstrava não somente como o conteúdo das estruturas ideológicas se modificava, mas também apresentava como muitas operações ideológicas, essencialmente “letradas”, foram substituídas por operações corporais e performativas. Com base nisso, o autor sustenta que a natureza performativa da coreografia social precisa ser acompanhada por uma mudança no entendimento de ideologia.

Para observar as coreografias de uma época é importante estar atento não apenas ao corpo em si, mas também à dinâmica espacial que relaciona os corpos no espaço. Nesta obra, o autor pensa o corpo como um duplo: nem só uma soma bruta que deve se conformar ou resistir à coreografia social, nem apenas uma construção puramente discursiva que pode se tornar uma nova leitura da história. Interessa, sobretudo, observar a arte não como um derivado, um correspondente

---

<sup>46</sup> My reason for privileging the aesthetic, as a tool for the critique of the ideology, however, is precisely not because it performs the ideological and material work [...], but because, as we have seen throughout this book, the aesthetic sense of self – once developed as a function of choreography – serves always to mark the threshold over which we stumble in our entry into society (HEWITT, 2005, p. 209).

ou um reflexo de alguma coisa, mas algo que forma, determina e ilumina o campo sociopolítico. A dança não é analisada como uma mera exposição falsa das relações sociais, ao contrário, as fantasias sociais e políticas são localizadas na prática estética. Obviamente, as formas estéticas refletem posições ideológicas, mas é importante lembrar que a ideologia estética opera tanto em quem dança quanto em quem assiste à dança, embora ocorra de maneira distinta. A experiência dos intérpretes está centrada diretamente no movimento corporal, nas imaginações incitadas, nas suas nuances e texturas. Da sua parte, o espectador recria o que observa no seu próprio corpo, produzindo ideias das ideias, imagens da imagens, movimentos dos movimentos. Uma das características metodológicas da coreografia social é de ser uma relação alterada entre os espectadores e o seu conhecimento de representação. A coreografia designa um deslize ou zona de indeterminação na qual a prática e o discurso se encontram. A coreografia não é tida como estética nem como política, ela seria a articulação, como discurso e atuação, da relação entre ambos.

[...] coreografia não é apenas mais uma das coisas que nós "fazemos" com o corpo, mas também é uma reflexão, e deliberação, de como os corpos "fazem" algo e sobre o trabalho que a obra de arte executa. A coreografia social está inteiramente sujeita a essas restrições: ela serve – como uma catacrese poderíamos dizer - para trazê-los à existência (HEWITT, 2005, p. 15) (livre-tradução nossa).<sup>47</sup>

O mesmo corpo que dança é aquele que trabalha, sofre emoções, reproduz-se, envelhece, etc. O ambiente constitui-lhe da mesma forma em que ele constrói o seu meio. O dançarino é assujeitado pela estética que ele mesmo dança. Ele produz aquilo que lhe domina, ou ainda, o que lhe domina flui dele ao

---

<sup>47</sup> [...] choreography is not just another of the things we "do" to bodies, but also a reflection on, and enactment of, how bodies "do" things and on the work that the artwork performs. Social choreography is it entirely subject to those strictures: it serves – "catacritically", we might say – to bring them into being (HEWITT, 2005, p. 15).

mesmo tempo em que o afeta. A coreografia das relações sociais penetra a dança na mesma medida que esta invade a esfera sociopolítica. O modo dos corpos movimentarem-se no mundo tem relação com o que ocorre na cena e vice-versa. Mesmo quando há resistência, contraposição ou deslocamento na dança, tem-se por base a conexão entre o corpo e o ambiente no qual vive. As coreografias sociais estão correlacionadas com as experiências. As convenções de comportamentos e gestos, assim como as regras de etiqueta, compõem e, simultaneamente, são definidas pelas coreografias sociais. Contudo Hewitt (2005) coloca que a dança socializa as coreografias sociais para além do âmbito individual. As fronteiras entre social e individual mostram-se permeáveis na criação em dança. Ao falar sobre a coreografia social da Europa no século XIX conectada à estética socialista, Hewitt (2005) destaca que:

Ao mesmo tempo que o assunto é dissolvido por sua participação nesta energia social maior, a experiência desta dissolução pode ser figurada como uma musculatura em carne viva da qual a membrana que delimita a pele foi removida. [...] O corpo, mais do que consciência de si, torna-se a base da experiência. A ideologia já ultrapassou questões de mera representação para questões de desempenho, apropriação, e experiência (HEWITT, 2005, p. 77) (livre-tradução nossa).<sup>48</sup>

Hewitt (2005) trata a dança como integração de dois aspectos: da produção e apresentação da ordem social correlacionada à articulação e da disposição dos corpos no âmbito do trabalho e da cena. Por conta disso, o autor sugere que se examine a coreografia seguindo dois caminhos: um que trace maneiras nas quais a experiência cotidiana possa ser estetizada; e outro percorrendo formas da “estética” para ser recortada e reconstituída como uma esfera distinta da experiência do dia-a-dia. Em síntese, a coreografia deve ser observada no limiar

---

<sup>48</sup> At the same time as the subject is dissolved by its participation in that greater social energy, the experience of that dissolution can be figured as a raw muscularity from which the defining membrane of the skin has been removed. [...] the body, rather than consciousness itself, becomes the seat of experience. Ideology has already passed beyond questions of mere representation to questions of performance, experience, and embodiment (HEWITT, 2005, p. 77).

que vai do cotidiano para a estetização e da estetização para o extraordinário, no sentido de algo que vai além da ordenação comum.

Para examinar o corpo, Hewitt (2005), além de levar em conta a disposição dos corpos no espaço social, destaca que é necessário considerar a educação corporal que atinge a experiência de si próprio, bem como o movimento oriundo da linguagem que se constitui como uma expressão da experiência. Para entender a respeito, o autor dedicou-se, entre outras coisas, a observar a tradição do pensamento iluminista que se concentrava na relação do corpo físico com o corpo político e, então, constatou que, no curso do século XIX, inúmeras vezes, a noção de sujeito fez-se a partir da inserção do corpo num regime específico de legibilidade em congruência com uma tradição hermenêutica do Iluminismo. Os gestos eram determinados a fim de universalizar e naturalizar, a partir de uma coreografia corporal, a linguagem cultural de um grupo social específico. No entanto a própria burguesia foi problematizada por esta busca inalcançável de se encarnar em si mesma. Ao tentar codificar uma série de gestos e maneiras adequadas e aceitáveis de se portar, a cultura burguesa arriscou reduzir-se a um mero código. O autor analisa cuidadosamente esta questão, tendo como ponto de partida o próprio ato de caminhar. Passando por vários pensadores, Hewitt (2005) discute a coreografia social - ação e texto - que conduzia as caminhadas e os tropeços de grupos sociais de um período. Não cabe aqui explicar detalhadamente a reflexão do autor, mas é importante perceber que o definido, por ele, como coreografia social permeia a ação e a interpretação do corpo em seus vários locais de atuação, ou seja, tanto no universo cotidiano quanto no cênico, dessa maneira, ajudando a entender como a experiência cotidiana é estetizada. Pode-se perceber isso no cumprimento a regras de etiqueta, nos trejeitos de grupos ou mesmo nas maneiras de realizar ações como andar, sentar, deitar, correr e parar, porque estas ações podem oferecer informações sobre o meio social, necessidades e/ou interesses de uma pessoa. Estas normalizações dispostas em forma de coreografias sociais puderam desenvolver-se por meios disciplinadores do século

XX e, de alguma forma, ainda continuam regendo e construindo ambientes sociais. Porém, frente a isso, outras coreografias sociais também se formavam.

Ao exemplificar brevemente a relação entre arte, estética e política, Hewitt (2005) conta que, na primeira parte do século XX, enquanto artistas como Marcel Duchamp desafiaria a cultuação do produto estético – no momento em que este era visto como um artefato – propondo-o como uma espécie de produto subestético, o discurso sobre a dança obscurecia a crise do trabalho ao insistir na estética da coreografia como algo transcendental. A dança do período moderno não apenas exemplificou as condições da sua contemporaneidade, mas também as negou. De acordo com o autor, a figura do dançarino resolveu uma contradição fundamental do capitalismo, exemplificando a modernidade social como aliança entre a organicidade e o progresso. Com o aumento da racionalização promovida pelas pesquisas científicas e avanços tecnológicos, o conceito de trabalho na dança era concebido como forma corporal espontânea que gera mais energia do que consome.

[...] a forma tradicional de autoapresentação do balé, na qual o corpo é expandido e aberto à visibilidade sobre uma superfície plana, reflete claramente o sistema de representação feudal nas cortes absolutistas, onde o olhar devia ser monopolizado sujeito/objeto de poder da realeza. Da mesma forma, as fantasias de redenção física imanente à dança moderna - ou a noção de que os corpos se comunicam imediatamente um com o outro por meio da cinestesia - muito claramente sugerem uma analogia com uma biopolítica que vê a comunidade como algo físico e biológico, ao invés de político. Uma celebração generalizada do ritmo no início do século XX prontamente emprestou para o irracional a noção vitalista (e reacionária) de unidade social, na medida em que postulava uma passagem imediata de ritmos biológicos naturais para o campo socioestético (HEWITT, 2005, p. 30) (livre-tradução nossa).<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> [...] the traditional balletic form of self-presentation, in which the body is splayed open to the visible on a flat plane, clearly reflects the system of feudal representation in the absolutist courts, where the gaze was to be monopolized by the kingly subject / object of power. Likewise, the fantasies of immanent physical redemption in much modern dance – or the notion that bodies communicate immediately to one another by way of kinaesthesia – clearly suggests an analogy to a biopolitics that sees community as a something physical and biological rather than political. A

Não cabe aqui analisar esta constatação do autor fazendo qualquer estudo da história da dança, ou mesmo empregar este tipo de análise aos artistas aqui pesquisados, mas não deixa de ser importante observar o quanto a estética, ao ser delimitada e reconfigurada, tem condições de reforçar, desordenar, integrar ou mesmo romper com a ordem social. Política e estética são instâncias correlacionadas que podem se modificar, divergir, refletir, sobrepor, interromper, convergir, desarticular e cocriar mutuamente. Hewitt (2005) aponta ser a história da ideologia não a história de suas sucessivas formas, mas de suas funções e funcionamentos. “Enquanto a ideologia se revela por ter uma história por trás de tudo, uma análise da coreografia social seria o método crítico que questiona não o que as coisas significam, mas como elas se encontram em tudo” (HEWITT, 2005, p. 212) (livre-tradução nossa).<sup>50</sup>

Quando se pensa em ordem social, não se deve imaginar uma unidade, mas, sim, uma rede complexa composta por várias ordenações. Por isso, a arte não trata apenas dos acontecimentos, das ideias e dos desejos dominantes ou explícitos de uma época. Ela é capaz de trabalhar com o que existe enquanto possibilidade. Não apenas as visibilidades são assunto da arte, mas, sobretudo, as invisibilidades. Estas invisibilidades existem em forma de possibilidades, que, mesmo não estando prontas, podem ser construídas. Uma das maneiras da arte produzir uma política de resistência à ordem dominante é quando ela dá forma às invisibilidades. Ademais, a arte é capaz de gerar caos ao trazer à tona as impossibilidades de uma época. Estas não estariam sequer ocultas, porém constituem-se a partir do seu estado de inviabilidade. Neste momento são criadas

---

pervasive early-twentieth-century celebration of rhythm readily lent itself to irrational, vitalistic (and reactionary) notion of social unity, insofar as it posited an immediate passage from natural-biological rhythms to the social-aesthetic (HEWITT, 2005, p. 30).

<sup>50</sup> When ideology reveals itself to have a history after all, an analysis of social choreography would be the critical method that asks not what things stand for but how they stand at all (HEWITT, 2005, p. 212).

as ficções, os dilemas e os absurdos. A política da arte produzida neste caso mostra-se mais radicalmente desviante da ordem social dominante.

### 3.1 O CONSENSO E O DISSENSO NA ARTE

Rancière (2005b) propõe a noção de partilha do sensível para discutir a relação entre arte, estética e política. A partilha do sensível seria a distribuição e redistribuição de lugares e de identidades, a divisão e a redivisão de espaços e tempos, do visível e do invisível, do ruído e da linguagem. Sendo assim, é o modo como a relação entre o conjunto compartilhado e a divisão de partes exclusivas determina-se no sensível.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. [...] A política ocupa-se do que se vê e do que pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis tempos (RANCIÈRE, 2005b, p. 16-17).

Neste sentido, a política ocupa-se da partilha do sensível. Antes de ser exercício de poder, ela é a configuração de um espaço e tempo específicos de ocupações comuns, onde os excluídos e os incluídos são definidos. Conforme Rancière (2010), o cerne da política não está nas leis e instituições, mas no conhecimento dos assuntos e objetos elencados pelas instituições e leis, das formas de relação que definem propriamente a comunidade política, dos objetos atinentes a tais relações, bem como dos sujeitos considerados aptos para indicar e organizar estes objetos. A política reconfigura as referências sensíveis onde são definidos os objetos comuns. Ela tem o poder de desarticular um tipo de distribuição do sensível através da invenção de instâncias de enunciação coletiva

que redefinam o espaço comum. É esta capacidade de criar descontinuidade e ruptura que constitui a política.

Rancière (2010) indica que é usual a exposição de estigmas da dominação em trabalhos artísticos que almejam se posicionar politicamente. Esta forma de fazer arte tem origem na atuação mimética ou representativa, que acredita que a arte gera indignação e mobilização ao mostrar coisas indignantes. Desta maneira, continua sendo vista como evidente a consequência entre causa e efeito, intenção e resultado, salvo por incompetência do artista ou incapacidade do espectador. O autor critica este modo de conceber a arte, dizendo inclusive que ela demonstra certa “esquizofrenia” no campo político da arte, pois, ao mesmo tempo em que artistas e críticos sugerem estratégias para problematizar o contexto do capitalismo tardio, da globalização, do trabalho pós-fordista, dos meios de comunicação da informação e das imagens digitais, continuam legitimando um modelo teleológico e linear que se enquadra na mesma lógica de produção da qual visa a questionar. Para Rancière (2010), o problema não está na validade moral ou política da mensagem transmitida por estes modelos que recorrem ao dispositivo representativo, mas no próprio dispositivo. Rancière (2005b) explica que a arte não é política por causa da mensagem e dos sentimentos que transmite, tampouco pelo modo que representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais, porém é política pela distância que mantém de todos estes, assim como pelo tempo e espaço que estabelece. Ou seja, a arte faz política através do modo de configurar um *sensorium* espaço-temporal que acaba por ditar maneiras de estar no mundo. O essencial não seria tomar consciência dos mecanismos de dominação, mesmo porque isto já vem sendo difundido há anos, o importante é criar um corpo de não dominação.

Rancière (2010) denomina de regime estético da arte um modo de atuação artística que evidencia a sua própria contradição ao promover a suspensão de toda relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível

apresentada pela obra, o olhar do espectador e o estado da comunidade. Neste caso, nenhuma fé é ilustrada, grandeza social significada, costumes corrigidos ou pessoas mobilizadas, posto que se rompe com modelos artísticos e fins sociais predeterminados, com formas sensíveis propagadas, assim como com as significações e efeitos por elas possivelmente produzidas. São criações artísticas que perdem a sua funcionalidade e se excluem da rede de conexões que garantia determinados efeitos. O que resulta de suas propostas não é a incorporação de um saber e/ou de um fazer, mas a dissociação de um conjunto de experiências específicas. “O lugar vazio, inútil e improdutivo define um corte na distribuição normal das formas de existência sensíveis e das «competências» e «incompetências» unidas a elas” (RANCIÈRE, 2010, p. 67) (livre-tradução nossa).<sup>51</sup>

Segundo Rancière (2005b), certas práticas artísticas interferem na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com modos de ser e formas de visibilidade. O autor enfatiza que a função “comunitária” da arte é construir um espaço específico, ou seja, promover uma reconfiguração inédita do mundo comum.

Cabe agora entender melhor como arte, estética e política se correlacionam para este autor. A estética seria o recorte da partilha do sensível, isto é, a divisão dos tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que definem como a política se estrutura enquanto forma de experiência. A política, por sua vez, é entendida como aquilo que configura e reconfigura as referências sensíveis. A relação entre estética e política tem por base o recorte sensível do comum da comunidade, das formas que se fazem visíveis e de suas disposições. A estética designa uma certa forma possível de apreensão da experiência sensível, enquanto a política arranja e rearranja a própria experiência comum do sensível. Quando as práticas artísticas e as formas de visibilidade da arte interferem na

---

<sup>51</sup> El lugar vacío, inútil e improductivo, define um corte en la distribución normal de las formas de existencia sensible y de las «competencias» e «incompetencias» unidas a ella (RANCIÈRE, 2010, p. 67).

partilha do sensível e em sua reconfiguração, na disposição de espaços e objetos, na distribuição do comum e do particular, elas constituem-se como intervenções políticas. Quer dizer que, quando a arte se constitui sob o regime estético, ela se estabelece como um fazer político. “Arte e política se sustentam reciprocamente como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2010, p. 67) (livre-tradução nossa).<sup>52</sup>

Rancière (2005b) aduz que existe uma política da estética que se encarna nas instituições da arte, nas formas materiais de sua visibilidade, nos olhares e julgamentos, nas teorias científicas e políticas. As obras de arte só conseguem oferecer aos esquemas de dominação ou mesmo de emancipação aquilo que compartilham com eles, isto é, as posições e movimentos dos corpos, as funções das palavras, as repartições do visível e do invisível. Rancière (2010) define a política da estética como sendo as consequências, no campo político, dos meios de organização da experiência sensível de um regime de arte. Ela precede qualquer intenção do próprio artista. Entretanto, a mesma arte que sofre os condicionamentos da política da estética, também, trabalha na reconstrução do mundo que integra. Como visto, a política da arte caracteriza-se pela ruptura da relação causa e efeito. Não é a passagem de uma ignorância para um saber ou de uma passividade para uma atividade. Ignorar mostra-se tão importante quanto saber, pois, ao reconhecer algo, passa-se a consentir com ele. Ignorar, às vezes, pode significar desprezar as regras do jogo e não aderir à configuração do mundo.

Em muitas criações de Vera Sala é possível perceber um desprezo àquilo que integra as noções comuns de dança, movimento, fluxo, virtuosismo e capacidade. Sua dança ignora regras que definem previamente os papéis do artista, do espectador e da obra. Todos precisam fazer as suas próprias conexões. A criação não está dada *a priori*, ela necessita ser elaborada. Para uma sociedade

---

<sup>52</sup> Arte y política se sostienen recíprocamente como formas de dissenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible (RANCIÈRE, 2010, p. 67).

que vive o fluxo inestancável e infinito do movimento, muitos de seus trabalhos parecem suspensões, descolamentos e deslocamentos.

A obra que não pretende nada, a obra sem ponto de vista, que não transmite nenhuma mensagem e não se preocupa nem com a democracia e nem pela antidemocracia é considerada “igualitária” por esta própria indiferença que nega toda preferência, toda hierarquia. É subversiva, descobrirão as próximas gerações, pelo feito de separar radicalmente o *sensorium* da arte do da vida cotidiana estetizada. A arte que é política anulando-se como arte se opõe então a uma arte que é política com a condição de se preservar pura de qualquer intervenção política (RANCIÈRE, 2005a, p. 33) (livre-tradução nossa).<sup>53</sup>

Segundo o autor, não é a incompreensão dos explorados a respeito da exploração que alimenta a submissão, todavia a falta de sentimento positivo da capacidade de transformação.

Conforme Rancière (2005b), a arte crítica apresenta uma contradição, tendo em vista que elementos heterogêneos e incompatíveis se encontram. Arte e política dissolvem-se porque ambas se ligam ao poder da aparência que reconfigura os dados da realidade. Arte e política produzem ficções, e não significa, apenas, que criam histórias imaginárias, mas que geram outra relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum. Rancière (2010) explica que a ficção altera a disposição do representável, muda a percepção que se tem dos acontecimentos sensíveis e a maneira de se relacionar com eles.

Em meio a esta tensão que a arte produz formas de reconfiguração da experiência. A arte sofre os efeitos da política, ao mesmo tempo em que cria a sua

---

<sup>53</sup> La obra que no pretende nada, la obra sin punto de vista, que no trasmite ningún mensaje y no se preocupa ni por la democracia ni por la antidemocracia se considera “igualitaria” por esa indiferencia misma que niega toda preferència, toda jerarquía. Es subversiva, descubrirán lãs generaciones siguientes, por La hecho mismo de separar radicalmente el *sensorium* del arte del de la vida cotidiana estetizada. Al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone entonces um arte que es político com la condición de preservase puro de cualquier intervención política (RANCIÈRE, 2005, p. 33).

própria política. Na Cia Borelli de Dança, percebe-se uma contradição que promove reflexão em obras como *Estado Independente* e *Produto Perecível Laico*. Na primeira, há, por exemplo, uma disposição dos corpos no espaço que aponta para o compartilhamento das singularidades, opondo-se a noções comuns que definem as estratificações sociais, ou seja, que determinam o bloco dos excluídos e dos incluídos. Simultaneamente, tem-se o corpo do forte, ágil e eficiente. Estes dois aspectos justapostos produzem uma crítica à situação social atual que não acontece pela perspectiva do excluído nem do incluído, mas de um outro, de uma ficção. *Produto Perecível Laico*, entre outras coisas, embaralha visibilidades e invisibilidades. Uma dançarina que estava aparentemente em destaque por estar vestida de branco, sendo durante toda coreografia carregada pelos demais, era aquela que menos se observava; por sua vez, o restante do elenco que estava com figurinos pretos encobrindo a maior parte do corpo e carregando a dançarina de branco em meio a uma iluminação de cena que optava pela escuridão, contraditoriamente, era para onde o olhar era atraído. Estes antagonismos foram construídos cenicamente, proporcionando um tipo de improbabilidade na coreografia. Em ambos os casos, as tensões geradas promoviam reconfigurações das experiências cotidianamente vividas no âmbito comum. Porém vale perceber que o que promove dissenso nestes trabalhos não é o discurso revolucionário ou a temática que o permeia, mas o modo em que descolou dos mesmos, se afastou e gerou uma outra distribuição do sensível que aponta para uma forma distinta de ver e viver a experiência comum.

A respeito da situação da arte atualmente, Rancière (2005b) afirma que se encontra num aparente antagonismo entre a autonomia dos lugares reservados a ela e a sua implicação na constituição das formas de vida no comum. Porém, diferentemente do que foi vivenciado em outros momentos da modernidade, a estética depara-se com a autonomia da experiência sensível. O que parecia oposto se conecta: autonomia e sujeição, arte pela arte e arte a serviço da política, os museus, teatros, galerias e a rua. Abandona-se a ideia de que haja uma pureza

da arte que antecede à configuração do comum. “Por um lado, a vida coletiva por vir se encerra no volume sólido da obra de arte, por outro, se atualiza no movimento que desenha um espaço comum diferente” (RANCIÈRE, 2005a, p. 28) (livre-tradução nossa)<sup>54</sup>. As políticas da arte são marcadas por uma indeterminação fundamental.

De acordo com o autor, o objetivo da arte seria o de salvar a experiência sensível da sujeição para que ela não se transforme num simples ato metapolítico e/ou em formas de vida estetizadas.

O potencial político da obra está ligado a sua diferença radical das outras formas de mercadoria estetizada e do mundo administrado. Mas este potencial não reside no simples isolamento da obra. A pureza que este isolamento autoriza é a pureza da contradição interna, da dissonância por meio da qual a obra dá testemunho do mundo não reconciliado (RANCIÈRE, 2005a, p. 34) (livre-tradução nossa).<sup>55</sup>

Nesta perspectiva, o dissenso não seria o conflito entre os interesses ou as aspirações de grupos distintos, ao invés disso, seria uma diferença no sensível, um desacordo entre os dados da situação, bem como entre os incluídos na comunidade e os meios de sua inclusão. “A política é a constituição “estética” de um espaço que é comum em razão de sua própria divisão” (RANCIÈRE, 2005a, p. 56) (livre-tradução nossa).<sup>56</sup>

O autor explica que a arte está violada por esta política que se define no conceito de consenso. Este consiste no desaparecimento da partilha dos dados

---

<sup>54</sup> Por un lado, la vida colectiva por venir se encierra em el volume sólido de la obra de arte, por el otro, se actualiza em el movimiento que dibuja um espacio común diferente (RANCIÈRE, 2005, p. 28).

<sup>55</sup> El potencial político de la obra está ligado a su diferencia radical de las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado. Pero este potencial no reside em el simple aislamiento de la obra. La pureza que este aislamiento autoriza es la pureza de la contradicción interna, de la disonancia por medio de la cual la obra da testimonio del mundo no reconciliado (RANCIÈRE, 2005, p. 34).

<sup>56</sup> La política es la constitución “estética” de um espacio que es común em razón de su misma división (RANCIÈRE, 2005, p. 56).

sensíveis, pois liga a política aos grupos dominantes. Para Rancière (2010), o modo de apresentação do sensível e o regime de interpretação dos seus dados estão em sintonia no consenso. Pode-se até divergir em ideias e aspirações, mas percebe-se as coisas de uma maneira similar e sob o mesmo esquema de significação. Qualquer conflito é reduzido a um problema que pode ser analisado de forma objetiva, com o intuito de promover uma negociação entre as partes implicadas. Há uma barreira difícil de transpor que separa socialmente quem está dentro de quem está fora. Ao invés da divisão social simbólica, tem-se a inclusão não simbólica. Isso significa que a relação de alteridade já não está mediada politicamente, todavia manifesta-se a partir da frustração, da violência e da rejeição do outro. O contexto atual da globalização econômica divulga esta imagem de mundo homogêneo, onde o que é necessário é a capacidade de se adaptar às situações. É justamente esta configuração consensual que solicita maneiras diferentes de intervenção da arte.

Por dissenso, não entendo o conflito das ideias ou dos sentimentos. É o conflito de diversos regimes de sensorialidade. É aí onde a arte, no regime da separação estética, entra no terreno da política. Porque o dissenso está no coração da política (RANCIÈRE, 2010, p. 63) (livre-tradução nossa).<sup>57</sup>

O excluído é produto do consenso, ao passo que é também aquele que dele fica de fora por não acompanhar o ritmo da modernidade. Nestes casos, está-se dentro e fora ao mesmo tempo. Rancière (2005a) destaca um duplo papel para os excluídos: dar testemunho da “ruptura social” da qual é vítima e que o deixa à margem para que seja ou não reintegrado; e testemunhar a debilidade do vínculo social em geral. O consenso incumbe à arte a tarefa de buscar a restauração do vínculo social. O autor sugere que se comece a reconsiderar o pressuposto

---

<sup>57</sup> Por dissenso, no entiendo el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es ahí donde el arte, en el régimen de la separación estética, entra en el terreno de la política. Porque el dissenso está en el corazón de la política (RANCIÈRE, 2010, p. 63).

consensual entre exclusão e inclusão, conexão e desconexão, trabalhando na reconfiguração das experiências, isto é, na partilha do sensível. Para que os trabalhos artísticos questionem o consenso é necessário que se ocupem menos dos clichês da denúncia automática e mais da criação de diferentes dispositivos de ficção.

A lógica consensual é a lógica do direcionamento, ou seja, da identificação dos anônimos, da sua estratificação em públicos específicos, portadores de demandas culturais diferenciadas. O risco de pensar a democracia estética sobre este modelo é permanente: abertura do interior para o exterior, adaptação aos públicos e às culturas. É necessário opor a esta divisão um metamorfismo que utilize a extraterritorialidade estética para pôr no lugar dos territórios definidos pela divisão consensual o jogo entre as forças dilemáticas do anônimo (RANCIÈRE, 2005a, p. 88) (livre-tradução nossa).<sup>58</sup>

Rancière (2010) alerta para o fato de que não adianta denunciar o poder do mercado, pois a questão não está na revelação da situação, mesmo porque o mecanismo se volta sobre si mesmo, fazendo uso de qualquer protesto em proveito próprio. Este modelo de crítica tende à autoanulação. O que cria suspensões é a subversão de vínculos sociais muito fixados, preescritos pelas normas do mercado, pelas decisões dos dominantes e pela comunicação midiática.

Não existe um real em si, mas, sim, configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto das nossas percepções, dos nossos pensamentos e das nossas intervenções. O real é sempre o objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço, na qual se enlaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção

---

<sup>58</sup> La lógica consensual es la lógica del direccionamiento, es decir de la identificación de los anónimos, de su estratificación en públicos específicos, portadores de demandas culturales diferenciadas. El riesgo de pensar la democracia estética sobre este modelo es permanente: apertura del interior hacia el exterior, adaptación a los públicos y a las culturas. Es necesario oponer a esta división un metamorfismo que utilice la extraterritorialidad estética para poner en el lugar de los territorios definidos por la división consensual el juego entre las fuerzas disyuntivas de lo anónimo.

dominante, a ficção consensual, que nega o seu carácter ficcional fazendo-se passar como o próprio real, e traçando uma simples linha divisória entre o território desse real e o das representações e aparências, entre as opiniões e as utopias. Tanto a ficção artística quanto a ação política, corroem esse real, o fraturam e o multiplicam de um modo polêmico. O trabalho da política, que inventa novos temas, introduz novos objetos e outra percepção das situações comuns, é também um trabalho ficcional. Portanto, a relação da arte com a política não é a passagem da ficção à realidade, mas, sim, uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas artísticas não são instrumentos que permitem formas de consciência nem energias mobilizadoras em benefício de uma política que seria externa a elas. Tampouco, saem delas mesmas para se converterem em formas de ação política coletiva. Mas, de fato, contribuem para delinear uma nova paisagem do visível, do dizível e do factível. Produzem contra o consenso outras formas de "senso comum", formas de um senso comum polêmico (RANCIÈRE, 2010, p. 78) (livre-tradução nossa).<sup>59</sup>

Segundo Pelbart (2009), uma gama de pensadores contemporâneos tem evocado a crise do “comum” porque tudo o que delimitava este âmbito e dava consistência aos vínculos sociais entrou em colapso. Esta crise abrange a esfera pública, bem como as organizações comunitárias, as noções de nação, os ideais ideológicos, os partidos políticos e os sindicatos. As mídias, a cena política e econômica, os conflitos étnicos e religiosos, o pânico e a militarização são todos igualmente usados para defender o que se acredita ser “o comum”. O autor

---

<sup>59</sup> No existe um real en sí, sino unas configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual, la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real mismo y trazando una simple línea divisoria entre el territorio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico. El trabajo de la política que inventa sujetos nuevos e introduce objetos nuevos y otra percepción de las situaciones comunes es también un trabajo ficcional. Por tanto, la relación del arte con la política no es un pasaje de la ficción a lo real, sino una relación de dos maneras de producir ficciones. Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías mobilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas acción política colectivas. Contribuyen, más bien, a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Forjan contra el consenso otras formas de «sentido común», formas de un sentido común polémico (RANCIÈRE, 2010, p. 78).

explica que esta “forma de vida” partilhada com as demais pessoas não é uma vida em “comum”. A ideia de consenso é disseminada gerando guerra, dominação e sofrimento. É este o “comum” que prevalece: o consenso.

Certamente, esta noção está longe do compartilhamento das singularidades defendido por Hardt e Negri (2005), com o conceito de multidão, mais que isso, é antagônica a ele. O comum da multidão mantém e potencializa as diferenças e dissensos, não quer compor um todo coeso, contudo busca o compartilhamento das idiossincrasias. A multidão é algo que existe enquanto potência e para instituir-se precisa ser construída. Por sua vez, o comum consensual, na forma que se apresenta atualmente, foi aquele que o capitalismo utilizou para poder colocar os comuns para trabalharem em comum. Mas, não é só isso.

Pôr em comum o que é comum, colocar para circular o que já é patrimônio de todos, fazer proliferar o que está em todos e por todas as partes, seja isso a linguagem, a vida, a inventividade. Mas essa dinâmica assim descrita só parcialmente corresponde ao que de fato acontece, já que ela se faz acompanhar pela apropriação do comum, pela expropriação do comum, pela privatização do comum, pela vampirização do comum empreendida pelas diversas empresas, máfias, estados, instituições, com finalidades que o capitalismo não pode dissimular, mesmo em suas versões mais rizomáticas (PELBART, 2009, p. 29),

Em síntese, viu-se que a dança constrói ordenamentos sociais que, às vezes, instaura a ordem dominante; outras vezes, subverte-a. Os âmbitos político e social invadem a dança, assim como ela também lhes constitui. Além disso, quando a arte cria ficções e dissensos, reconfigurando as formas de experimentar o sensível, ela assume uma atuação crítica. Por fim, foi exposto que o comum vem sendo entendido como mero consenso, e que isso inviabiliza a possibilidade de autonomia e de liberdade coletiva. Por conta disso, é necessário entender o que seria buscar a liberdade em comum num viés distinto do que a noção de consenso indica, ou melhor, em congruência com a ideia de dissenso. Para isso pretende-se começar recorrendo ao conceito filosófico de ética.

### 3.2 A ÉTICA DO AFETO

O conceito de ética empregado nesta pesquisa é o proposto pelo filósofo Baruch Espinosa, no século XVII, em seu livro *Ética*. A escolha por esta concepção tem de ver com a constatação de que ela ajuda a pensar a relação entre ética e estética. Além disso, ela auxilia na construção do fluxo de ideias a que esta tese se lança. Mas, devido à importância e complexidade de sua obra, é necessário começar explicando como o filósofo entende a relação entre corpo e alma, bem como corpo e mundo. Isto será feito procurando perceber as congruências entre aspectos do seu pensamento e o entendimento de dança aqui proposto.

No Postulado III da Parte II, Espinosa (1997) coloca que o corpo humano é afetado de inúmeras maneiras pelos corpos exteriores. Deste modo, a relação entre o ser humano e uma obra de dança seria a vinculação entre o corpo humano e um corpo exterior. A dança constitui-se, assim, como algo que gera afecções no corpo de dançarinos e espectadores. Espinosa (1997) completa, na Proposição XIV da mesma parte, aduzindo que a alma humana é apta para perceber um grande número de coisas, sendo sua capacidade proporcional à quantidade de formas de o corpo dispor-se.

Chauí (2005) explica que Espinosa entende o corpo humano como relacional, isto é, constituído por relações internas e externas. As relações internas são aquelas que ocorrem entre o corpo e seus órgãos; e as externas referem-se às integrações com outros corpos e com as afecções produzidas, nas quais o corpo afeta e é afetado sem se destruir. Conforme Gleizer (2005), o corpo humano para Espinosa é extremamente complexo e pode, de maneira variada, provocar e/ou ser atingido por afecções. É a alma que percebe as afecções do corpo, pois o que Espinosa (1997) denomina de alma é a ideia do corpo e a ideia da ideia do corpo. Isso significa que a alma é, ao mesmo tempo, consciência do corpo e de si

mesma. Gleizer (2005) declara que a capacidade perceptiva da alma é proporcional à aptidão do corpo de afetar e de ser afetado. No Escólio da Proposição XXI da Parte II, Espinosa (1997) comenta que o corpo e a alma são um mesmo indivíduo, concebido às vezes sob o atributo do pensamento e, outras vezes, sob o da extensão. De acordo com Gleizer (2005), a união entre corpo e alma é a expressão dupla de uma mesma realidade. Vale questionar a necessidade atual de nomenclatura distinta para corpo e alma. Há uma crescente bibliografia na filosofia e na ciência que busca um único conceito que contemple em si mesmo estes dois atributos. O próprio conceito de *embodied*, exposto por Lakoff e Johnson (1999), conforme foi enunciado e empregado nesta pesquisa para tratar da noção de corpo proposta por Vera Sala, é um exemplo disso. Mas, no período em que Espinosa viveu, era inconcebível pensar a dissolução destes termos. Propor corpo e alma como unidade já foi audacioso em termos filosóficos. E a explicação por ele dada acerca da constituição e dos mecanismos dessa unidade foi ainda mais impressionante. Sua filosofia é repleta de ideias que se opunham aos ditames filosóficos, teológicos, sociais, culturais e políticos de sua época. Não à toa, ele foi um pensador perseguido e rejeitado.

Espinosa (1997) apresenta, na Proposição I da Parte V, como ocorre a inter-relação entre corpo e alma. Segundo sua proposta, a ordem e a conexão das ideias na alma constituem-se segundo a ordem e o encadeamento das afecções do corpo e vice-versa, ou seja, a ordem e a concatenação das afecções do corpo ocorrem da mesma forma que a ordem e o encadeamento dos pensamentos e das ideias das coisas acontecem na alma. Esta relação não é causal, pois ambos são afetados por modos diferentes de atributos de uma mesma e única Substância. Espinosa chama a esta Substância de Deus ou Natureza. Ambos são sinônimos e causa primeira, absoluta e infinita de todas as coisas. Não é uma entidade transcendente, ao contrário, é a imanência geradora de tudo o que há. Na Definição III da Parte I, Espinosa (1997) explica que a Substância é aquilo que existe por si e por si é concebida. Na Definição V da mesma parte, enuncia que os

modos são as coisas naturais e finitas da Substância, isto é, são as próprias afecções da Substância. Eles existem no outro e são concebidos pelo outro. Enquanto o corpo é atingido pelo modo da extensão, a mente é afetada pelo modo do pensar. Isso significa que as leis e princípios que regem nossa extensão e nosso pensar são gerados pela Substância, ou seja, por Deus ou pela Natureza.

E, assim, quer concebamos a Natureza sob o atributo da extensão, quer sob o atributo do pensamento, quer sob outro atributo qualquer, encontraremos sempre uma só e mesma ordem, por outras palavras, uma só e a mesma conexão de causas, isto é, encontraremos sempre as mesmas coisas seguindo-se uma das outras (ESPINOSA, 1997, 229 – Escólio da Proposição VII da parte II).

Num pequeno texto de Deleuze sobre Espinosa, de 1978, essa conexão fica ainda mais clara. Ali a substância ou a Natureza única são concebidas como *um plano comum de imanência*, onde estão todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos. Ao explicar este plano, Deleuze insiste num paradoxo: ele já é plenamente dado, e no entanto deve ser construído, para que se viva de uma maneira espinosista. [...] Ora, a cada corpo assim definido corresponde um poder de afetar e ser afetado, de modo que podemos definir um indivíduo, seja ele animal ou homem, pelos afectos de que ele é capaz. Deleuze insiste no seguinte: ninguém sabe de antemão de que afectos é capaz, não sabemos ainda o que pode um corpo ou uma alma, é uma questão de experimentação, mas também de prudência. É essa a interpretação etológica de Deleuze: a Ética seria um estudo das composições, da composição entre relações, da composição entre poderes (PELBART, 2009, p. 31).

Tornando a Espinosa (1997), é possível entender como se dá o conhecimento. No Escólio da Proposição XVII da Parte II, o filósofo explica que a imaginação ocorre quando as ideias da alma sobre uma afecção do corpo tornam de alguma forma presentes os corpos exteriores que a causaram. A imaginação é o conhecimento sensorial que sabe de existências singulares e, delas, faz generalizações abstratas, assim, crendo conhecer suas essências. É somente como imagem que a alma percebe o corpo.

[...] imaginação é o conhecimento sensorial que produz imagens das coisas em nossos sentidos e em nosso cérebro. Com essas imagens representamos as coisas externas e supomos conhecê-las, mas, na realidade, estamos conhecendo apenas o efeito interno (as imagens) das coisas exteriores. A imagem é o que se passa em nós, é algo subjetivo e não nos dá a natureza verdadeira da própria coisa externa (CHAUÍ, 2005, p. 32).

Abordando por outra perspectiva, mas ainda assim compatível com a noção de imagem de Espinosa, Damásio (2000) afirma que se pode ser afetado de duas formas: por processos e entidades concretas, isto é, por perturbações atuais do ambiente; e através de imagens oriundas da nossa ação mental, constituídas por lembranças do passado e pelos planejamentos para o futuro. Nossas interações com o ambiente fazem-nos produzir imagens, mesmo quando não nos damos conta disso. Damásio (2004) mostra que as imagens, por sua vez, geram emoções. A noção cognitiva de emoção proposta por Damásio tem a ver com o conceito de afeto desenvolvido por Espinosa: ambos dependem do processo desencadeado quando uma afecção é gerada, seja ela decorrente de relações internas ou externas. Mais adiante, o afeto espinosista será melhor elucidado.

Voltando à questão das imagens, no Escólio II da Proposição XL da Parte II, Espinosa (1997) demonstra que as ideias provenientes da imaginação são inadequadas, mutiladas e confusas. A imaginação ou opinião é o primeiro gênero do conhecimento, no qual a natureza das coisas é concebida apenas como elas parecem-nos ser. Os efeitos são constatados e as causas ignoradas.

No Escólio da Proposição XVIII da Parte IV, Espinosa (1997) argui que somente as ideias oriundas da razão são adequadas, pois o fundamento desta é o esforço em conservar o próprio ser. Chauí (2005) explica que é a razão que conhece as leis ou relações necessárias entre o todo e suas partes, e entre as partes do mesmo todo. “Uma mente consciente é aquela que acaba de ser informada das suas relações simultâneas com o organismo dentro do qual se forma, e com os objetos que rodeiam esse organismo” (DAMÁSIO, 2004, p. 228-

229). Damásio (2004) afirma que o “racional” diz respeito a uma correlação entre determinadas ações e consequências favoráveis à manutenção da homeostase, ou seja, da propriedade autorreguladora que visa à conservação da vida de um organismo ou sistema. Chauí (2005) complementa que, para Espinosa, é a razão que distingue as chamadas noções comuns.<sup>60</sup> Sendo assim, o segundo gênero do conhecimento proposto por Espinosa é a razão. Suas ideias adequadas “são ideias das propriedades comuns das coisas, seja de todas as coisas, seja de um subconjunto delas” (GLEIZER, 2005, p. 27).

Para que se alcance a ideia adequada das coisas enquanto essências singulares é preciso fazer uso da intuição intelectual. Ela conhece suas causas e efeitos necessários, assim como suas relações internas fundamentais com outras ideias e com a Natureza inteira. Este é o terceiro gênero do conhecimento. Cabe considerar que, ao propor a necessidade de conhecer a teia relacional de causas e efeitos, Espinosa está justamente se opondo a um pensamento teleológico. Não há um fim a se chegar, mas tudo que existe faz parte de uma rede complexa de causas e efeitos que precisa ser, ao menos em parte, conhecida. Caso contrário, somos apenas arrastados pelas afecções. Somente pelo conhecimento racional e intuitivo, isto é, pela intensa reflexão, é possível afetar e ser afetado de maneira coerente com os nossos desejos.

Portanto, imaginação, razão e intuição são três gêneros do conhecimento distintos e necessários. A imaginação exprime como o corpo é afetado pelos corpos exteriores e, neste sentido, é verdadeira. Ela é parcial e confusa porque se produz sem que conheçamos as causas verdadeiras de sua formação. O que torna a imaginação falsa é acreditarmos conhecer as causas através dela, apenas por meio das afecções. Neste caso, tem-se o efeito como causa. As ideias adequadas derivam do nosso intelecto, quando sabemos a gênese das causas e efeitos das ideias. É importante conhecer as imagens para ir além delas. Neste

---

<sup>60</sup> Deleuze (2002) explica que uma noção comum diz respeito à ideia de que dois ou vários corpos congruentes constituem suas relações conforme leis e princípios, bem como afetam-se por meio desta conveniência ou composição intrínsecas.

sentido, para a atuação artística é fundamental entender não só como o corpo é afetado por uma dança, mas, principalmente, refletir sobre as causas e efeitos das ideias que daí provêm. Ao se relacionar com a dança desta forma, deixa-se de ter uma postura passiva com a arte. É inadequado quando artista e/ou espectador ficam inertes perante a dança, posto que este ato não promove aumento da potência. A conexão com a arte é positiva quando não se restringe somente às afetações, mas também abrangem-se contemplações e apropriações. Só assim, pode-se atuar e fruir de maneira autônoma na dança.

Por compartilhar esses pensamentos, esta tese traz um grande esforço para buscar entender um pouco como os corpos são afetados por algumas criações artísticas da Cia Borelli de Dança e do Núcleo Artístico Vera Sala, assim como se dedicou a refletir sobre as causas e efeitos das ideias que daí provinham. De um modo geral, foi disso que se tratou o primeiro e o segundo capítulos.

Pensando sob a perspectiva espinosista, na dança, as imagens provenientes de noções idealizadas de corpo podem ser tidas como ideias inadequadas. Segundo Espinosa (1997), no Prefácio da Parte IV, o ser humano tem como hábito criar ideias universais tanto das coisas naturais quanto das artificiais. Estas ideias são concebidas como modelos que forjamos para comparar indivíduos da mesma espécie e gênero. Aqueles que se integram ao padrão são tidos como perfeitos, os que não se adaptam são os imperfeitos. A hegemonia de certos modelos construídos para a dança restringe a pluralidade de afecções, por isso, são inadequados. Se estes ficarem apenas no âmbito da imaginação, muito provavelmente, debilitarão a potência de agir.

Espinosa (1997) revela, na Proposição XXXII da Parte V e na sua Demonstração, que o que é compreendido pela intuição intelectual traz o maior contentamento possível, pois aumenta a potência. Para se alcançar a intuição intelectual é fundamental conhecer mais do que as propriedades comuns das coisas, mas as suas causas singulares. Este conhecimento é vinculado à natureza do nosso próprio ser, o que nada mais é do que o princípio e fundamento da

Natureza. Isso significa que aumentar a potência de agir do ser através da intuição intelectual é elevar a potência dos demais seres, pois todos são regidos pelas mesmas leis. Neste caso, a criação de dança pode ter como intuito a ampliação das possibilidades de afetação que aumentam a potência, e a fruição da dança pode ser uma prática de construção do conhecimento racional e intuitivo, na qual a elevação da potência de agir é sempre coletiva.

Espinosa (1997) comenta que a felicidade ou liberdade consiste justamente em desenvolver este conhecimento intuitivo, que é o mesmo que o amor à Natureza. Deste modo, a liberdade está intimamente ligada ao amor, aos seres humanos e aos outros seres. Entretanto este processo não é fácil. Não há fórmulas para isso. Somente através da reflexão e da experimentação é possível ir desenvolvendo um conhecimento para a liberdade.

Se o caminho que eu mostrei conduzir a este estado parece muito árduo, pode, todavia, encontrar-se. E com certeza que deve ser árduo aquilo que muito raramente se encontra. Como seria possível, com efeito, se a salvação estivesse à mão e pudesse encontrar-se sem grande trabalho, que ela fosse negligenciada por quase todos? Mas todas as coisas notáveis são tão difíceis quanto raras (ESPINOSA, 1997, p. 436 – Escólio da proposição XLII da Parte V).

Para compreender como se chega à intuição intelectual, é necessário entender como as ideias se formam. Na Definição III da Parte II, Espinosa (1997) explica ser a ideia um conceito da alma formada pelo fato desta ser uma coisa pensante. Durante uma aula da Professora Marilena Chauí, oferecida em 2009, pelo curso de Pós-graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), ela explicou que as ideias podem se constituir de duas maneiras. Na primeira, a ideia forma-se como uma ação própria da mente, enquanto coisa pensante, ou seja, conduzida pela razão. Neste caso, as ideias são dirigidas pela própria natureza da alma que, por sua vez, é determinada por Deus ou pela Natureza. Isso não quer dizer que a natureza da alma seja algo enrijecido, mas que é

processual. Esta constitui-se a partir de uma cadeia causal que tem alguns princípios e leis oriundos da Natureza. A operação dessas ideias é denominada de ação ou intelecção. Na Proposição XV da Parte I, está escrito: "Tudo o que existe, existe em Deus, e sem ele nada mais pode existir nem ser concebido" (ESPINOSA, 1997, p.166). Em suma, essas ideias que provêm do conhecimento de Deus são intrínsecas e possuem conceitos claros e distintos. Elas são chamadas de afetos ativos ou ações. Elas sempre aumentam a potência de agir e trazem contentamento ao espírito, pois se explicam exclusivamente pelas leis da nossa natureza. Além destas ideias, há aquelas que provêm de causas externas determinadas por ideias de afecções do corpo. Estas são chamadas de paixão e sua operação é a imaginação. As paixões podem ser boas ou más, ou seja, aumentar ou diminuir a potência de agir. Espinosa (1997) expõe, na Explicação II e III da Parte III, que, quando a potência é aumentada, o homem passa de uma perfeição menor para uma maior, assim como quando a potência é diminuída ocorre o inverso. Logo:

Por afeto, entendo as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as idéias dessas afecções. Quando, por conseguinte, podemos ser a causa adequada de uma dessas afecções, por afeto entendo uma ação; nos outros casos, uma paixão (ESPINOSA, 1997, p. 276 – Definição III da Parte III).

Pode-se referir que, quando a criação ou fruição de uma dança está subordinada a conceitos de corpo vinculados a noções como consumismo, competição e padronização, ocorre uma diminuição da potência de agir. As necessidades naturais são subordinadas às coisas da fortuna que não estão em nosso poder, pois são produzidas apenas por produzir, visando a gerar excedente de mercadoria, descartá-la e, assim, produzir novamente. O corpo, construído e concomitantemente constituinte desta lógica, rejeita a pluralidade de relações, pois se tornam demasiadamente superficiais e breves. Além disso, está constantemente baseado em um ideal de corpo, mesmo que este seja

rapidamente substituído por outro. Embora possa dar a impressão de que este excesso de trocas aumente a potência de agir, isto é uma grande ilusão.

[...] a verdadeira virtude não é outra coisa que viver só sob a direção da Razão, e, por conseguinte, a impotência consiste só em o homem se deixar conduzir pelas coisas que estão fora dele e em ser determinado por elas a fazer aquilo que a constituição comum das coisas externas reclama e não o que reclama a sua própria natureza, considerada só em si mesma (ESPINOSA, 1997, p. 369 – Escólio I da Proposição XXXVII da parte IV).

Como a potência de agir pode ser aumentada quando se segue um modelo de corpo ideal, movimenta-se sem se deslocar ou se é conduzido pelo meio a alcançar o que já está descartado?

Espinosa (1997) enuncia, na Proposição VIII da Parte V, que quanto mais uma afecção é determinada por uma pluralidade simultânea de causas maior será sua contribuição. A isso completa na proposição seguinte que uma afecção que se refere a várias causas diferentes é menos prejudicial e traz menos sofrimento do que quando é determinada por uma causa singular, pois uma afecção só é má quando impede a alma de poder pensar. Quando se consegue contemplar vários objetos ao mesmo tempo, a mente pode, por um lado, pensar em diferentes coisas; e, por outro, não precisa estar ocupada com poucos objetos ficando cega ao restante. Ao se gastar horas, dias e anos da vida tendo como único objetivo o consumo, fecha-se para uma pluralidade de afecções e se reduz a potência de agir.

O *conatus* é abalado quando a potência de agir é diminuída. Na filosofia espinosista, *conatus* significa o esforço de todo indivíduo para permanecer na existência, é o cerne atual do corpo e da alma. “O *conatus* humano, portanto, não é apenas um princípio de autoconservação, mas também de autoexpansão e realização de tudo o que está contido em sua essência singular” (GLEIZER, 2005, p. 31). As afecções e os afetos dedicam-se à manutenção da vida. As afecções do

corpo são os afetos da alma. “Em outras palavras, as afecções do corpo são imagens que, na alma, se realizam como ideias afetivas ou sentimentos. Assim, a relação originária da alma com o corpo e de ambos com o mundo é uma relação afetiva” (CHAUÍ, 2005, p. 59). Tudo que aumenta a potência de agir é útil e preserva o ser, enquanto as coisas que diminuem a potência de agir, o destroem. Em síntese, na Definição I da Parte IV, Espinosa (1997) determina o bom como sendo aquilo que nos é útil, ou seja, o que aumenta nossa potência de agir. A Definição II da mesma parte estabelece como mau tudo aquilo que diminui esta mesma potência ou virtude, ambos são sinônimos. Então, o que a razão determina como útil é bom. A potência da mente desenvolvida plenamente aumenta a potência de agir. Por outro lado, tudo o que limita a ação da mente é mau. De acordo com Deleuze (2002), o bom para o ser caracteriza-se por possíveis organizações de encontros, pela junção ao que é conveniente à sua natureza e pela composição de relações afins, todas estas com elevação da potência. Já o mau, vinculado à diminuição da potência, é constituído por encontros somente casuais, pela passividade, por reclamações e acusações perante uma contrariedade. Nesta concepção, a Moral é substituída pela Ética. O foco não está na oposição dos valores presentes na dupla bem e mal, mas nos modos de existência contidos no bom e mau.

A lei é sempre a instância transcendente que determina a oposição dos valores Bem/Mal, mas o conhecimento é sempre a potência imanente que determina a diferença qualitativa dos modos de existência bom/mau (DELEUZE, 2002, p. 31).

A dança, que gera afetações, aumenta a potência de agir e promove o conhecimento, fortalece nossa conservação como ser. Conforme Chauí (2005), quanto mais apto estiver o corpo para afetações múltiplas e simultâneas, mais a alma poderá se compreender como poder de reflexão e atingir o sentido de si mesma pelo pensamento. Deste modo, a alma age segundo os ditames internos, pelas suas próprias necessidades naturais. A palavra de ordem é conhecer, e só

assim o ser humano é livre. Como exposto anteriormente, somente através do conhecimento, pode-se atingir o contentamento íntimo. Segundo a Explicação XXV da Parte III de Espinosa (1997), o contentamento interior é a alegria oriunda da contemplação de si mesmo e da capacidade de agir do homem. Quando se restringe o corpo a um modelo a ser alcançado, limitam-se as possibilidades de afecções e de afetos. Ademais, a competição incentivada por um sistema de produção focado no consumo depende de afecções como a inveja e a ambição. Espinosa (1997) define a ambição como uma alegria excessiva vinculada à ideia de alguma ação nossa sendo louvada pelos outros. Ao passo que a inveja seria o ódio que faz com que o homem se entristeça da felicidade do outro, bem como com que se contente com o mal de outrem. Tanto uma paixão triste quanto uma alegria descomedida diminuem a potência de agir do homem e com isso se opõem à conservação do ser, denominada de Virtude ou Potência. Isso negaria a própria natureza de cada um. Se útil é tudo aquilo que dispõe o corpo humano para ser afetado ou afetar de diversos modos os corpos externos, como definido na Proposição XXXVIII da Parte IV, por Espinosa (1997), o prejudicial seria o seu oposto. Espinosa (1997) completa, no Capítulo XII da Parte IV, que não há nada mais útil aos homens do que estreitarem suas relações e se unirem. Destarte, noções como competição, padronização e consumismo se mostram conceitos inadequados.

Ao se relacionar com uma dança é importante refletir sobre as ideias que estão sendo propostas. Às vezes, são proposições degradantes da potência. Entretanto, quando a dança faz gerar afecções no corpo que aumentam esta potência, ela gera ideias adequadas. É importante ressaltar que a ideia para Espinosa é afetiva, mesmo porque a ordem e a conexão das afecções do corpo estão intimamente relacionadas à ordenação e concatenação dos pensamentos da mente. Conforme o exposto pela Professora Marilena Chauí, em aula, quando a mente está internamente disposta para conhecer, ela separa o afeto de sua causa externa e o conecta a outros pensamentos, seguindo sua lógica e potência

pensante. O afeto é uma afecção corporal ou uma ideia de afecção do corpo que aumenta ou diminui a potência de agir do corpo e da mente. Por ser a ideia o próprio afeto, a mente, através da reflexão, interpreta as afecções do seu corpo e os afetos da alma e, desta forma, compreende intelectual e afetivamente. Neste sentido, as afecções do corpo de artistas e espectadores provocadas por uma cena de dança, cuja ação artística gera diferentes afecções incitadas de diversos modos, pode produzir ideias adequadas em mentes internamente dispostas. Para isso, é preciso sempre estar atento e rompendo com a servidão humana. Chauí (2005) coloca que a servidão humana acontece quando nos deixamos habitar e governar pela exterioridade, momento em que nos tornamos alienados. No Escólio da Proposição XX da Parte V, Espinosa (1997) propõe ações contra a submissão: a primeira seria conhecer as afecções; depois, separar a afecção do pensamento de suas causas externas; e, por fim, executar um movimento de interiorização para que a alma interprete seus afetos e as afecções do corpo. Este processo é a busca pelo conhecimento afetivo, movido pela força da razão para moderar e refrear as paixões, assim como para compreender a utilidade da vida em comum. Esta é a noção de liberdade proposta pelo filósofo. Se não há nada mais útil ao ser humano do que outros seres humanos, a dança e suas pesquisas devem ter como intuito aumentar a potência de agir de cada um e de todos. É primordial que atinja a outrem incitando a experimentação e a reflexão. Quando o contentamento interior é coletivo, ele é mais forte, bem como a liberdade e felicidade são mais plenas.

Antes de finalizar esta parte, é importante refletir acerca da relação entre ato e potência trazida por Agamben (2004), tendo como referência o filósofo Aristóteles. Segundo o autor, a potência, ao mesmo tempo em que precede e condiciona o ato, também, está subordinada a ele. Por sua vez, a potência não deixa de ser autônoma ao ato, pois, quando ela não se instaura como ato, ela permanece existente em forma de potência. Para que a potência se esgote em ato, ela precisa ter uma consistência própria que pode ou não passar ao ato.

Dessa maneira, a potência pode se esvair em ato ou se constituir como potência de não agir, isto é, como impotência.

Ela se mantém em relação com o ato na forma de sua suspensão, *pode* o ato podendo não realizá-lo, pode *soberanamente* a própria impotência. [...] O potente pode passar ao ato somente no ponto em que depõe a sua potência de não ser (a sua *adynamía*). Esta deposição da impotência não significa a sua destruição, mas é, ao contrário, a sua realização, o voltar-se da potência sobre si mesma para doar-se a si mesma (AGAMBEN, 2004c, p. 53).

Foi abordado no capítulo 2 que, em tempos de mobilização infinita, conforme proferido por Sloterdijk (2002), a impotência de “um corpo que não aguenta mais”, como tratou Lapoujade (2002), é, muitas vezes, demasiadamente potente. Para Espinosa (1997), a ética é entendida como o conhecimento afetivo que aumenta a possibilidade, de cada um e de todos, para afetar e para ser afetado de maneiras variadas e simultâneas. Para o filósofo, a impotência está relacionada à diminuição da potência de agir. Entretanto, a situação de deixar-se afetar é também potente, mesmo que não se configure em ato. Pelbart (2009) explica que o que “um corpo que não aguenta mais” não suporta de forma alguma é o adestramento e a disciplina. Neste caso, o corpo é retomado naquilo que tem de mais particular: “a sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo. Assim, o corpo é sinônimo de uma certa impotência, e é dessa impotência que ele agora extrai uma potência superior, liberado da forma, do ato, do agente, até mesmo da ‘postura’” (PELBART, 2009, p. 45-46).

Ao se apropriar desta ideia, pode-se referir que para a ética constituir-se é necessário um aumento da potência de ação e/ou de inação. Não se pretende optar pela potência que passa a ato ou pela potência da impotência, de modo a definir uma destas como conduta ética mais adequada. A proposta é pensar a ação e a sua força para afetar, assim como a inação e a sua condição de se deixar afetar, de maneira a reconfigurar eticamente este nexos gerando uma ação impotente – capaz de ser afetada – e uma inação potente – aquela que produz

afetação. Ao ampliar esta lógica, depara-se com uma potência que, quando se estrutura em ato, é capaz de afetar e de ser afetada, bem como com uma impotência que também afeta e é afetada com intensidade. A arte que é concebida como ética é aquela que cria dissenso, de modo que este promove o aumento da potência, seja de forma positiva ou através da própria suspensão da potência, logo, pela impotência. Em ambos os casos, a potência e a impotência têm condição de não se degradar ou se destruir, ao invés disso, elas são conservadas em seu poder de afetar e de ser afetada.

### 3.3 QUANDO O DISSENTIDO DA ARTE SE CONSTITUI EM UMA ÉTICA DO AFETO

O fato de a arte promover dissenso não garante que se estabeleça como um fazer ético. Tendo por base a noção de ética proposta em Espinosa (1997), será exposto, a seguir, quais as especificidades e implicações de uma arte que, além de crítica, seja também ética.

Antes de desenvolver este tema, é fundamental recorrer a uma distinção que Valcárcel (2005) propõe acerca das ordens normativas. Segundo essa filósofa, as ordens normativas podem ser explícitas, semiexplícitas e implícitas. O Direito seria uma ordem normativa explícita, que tem como critério a obediência às leis, independente de ser justa ou boa. Outra ordem normativa seria a chamada *eticidade*. Esta é semiexplícita e caracterizada como um sistema difuso e incompleto do qual se articulam modelos sociais e regras não estritamente jurídicas que conservam os costumes. Nesta, as ações consideradas corretas são aquelas tidas como normais e adequadas, além disso, não se codificam e têm sua aprovação em termos grupais. A moral seria outra ordem normativa que pode ser tanto explícita quanto implícita. O fato de ser explícita não significa que é sancionada pela notoriedade do Direito. Em geral, é determinada por ações consideradas *boas*, mesmo que contrariem o direito explícito, o âmbito legal e os

costumes. Cabe perceber que, na moral, a ação tida como “boa” está relacionada à noção de bem, e não de bom. Voltando à autora, a estética seria uma ordem normativa potente inexplicita que pode ser manifestada, porém não precisa ser argumentada. A partir dela é possível narrar boa parte da história das formas da cultura e das teorias que as validam. É justamente neste ponto que cabe desenvolver uma reflexão.

Como já abordado por meio do conceito de coreografia social de Hewitt (2005), a dança pode criar novas ordens e, sobretudo, desordens no campo da estética. Quando a arte cria dissenso, ela constrói, assim como desconstrói ordens normativas vigentes. Entretanto, quando esta arte cria consenso, reforça e intensifica um ideal estético atuante. Neste caso, ela não cria deslocamentos, não vai até as suas últimas consequências enquanto fazer artístico. Ao invés disso, cria assentamentos. De acordo com Rancière (2005b), a arte que gera consenso não é crítica e não cumpre com o seu objetivo primordial. Nessa perspectiva vale avançar mais um pouco acerca desta questão. A arte que cria dissenso pode tanto aumentar a potência quanto a diminuir. Em termos espinosistas, pode ser ética ou não, lembrando que o conceito de ética está vinculado ao de liberdade e felicidade nesta concepção. Independente de ser ética ou não, a arte pode ser crítica, ou seja, ela é capaz de desempenhar o seu fazer artístico, retirando máscaras e evidenciando invisibilidades, sem que se constitua como uma arte com teor ético. A arte ética é aquela que gera dissensos que aumentam a potência de ação e ou de inação. Ela promove a autonomia sem deixar de dar forma-conteúdo ao inefável. Esta é a conexão entre arte e ética, ou seja, é quando a arte aumenta a potência de agir e/ou de não agir em termos coletivos. A coletividade ganha força sem que haja uma uniformização dos membros, ao contrário, é preciso manter as diferenças potencializadas.

Neste sentido é válido rever o conceito de multidão de Hardt e Negri (2005) tratado no primeiro capítulo desta tese. A coletividade aqui é entendida como singularidades que, ao conviver, não são reduzidas ou diminuídas por meio da

comunicação e/ou da colaboração, mas, ao invés disso, as singularidades são potencializadas no seu processo de compartilhamento. Para Hardt e Negri (2005), a multidão designa um sujeito social ativo, que age de acordo com aquilo que as singularidades têm em comum. A noção de comum não se refere a qualquer ideia de homogeneização, mas de comunicação. Destarte, é um sujeito social internamente diferente e múltiplo, cuja constituição e atuação não se baseiam em alguma identidade ou unidade, mas naquilo que compartilham. Na construção deste projeto político comum, a comunicação e a colaboração não são perturbadas por causa dos diferentes tipos de trabalho, formas de vida e localizações geográficas. Os prazeres, desejos, capacidades, hábitos, práticas, condutas e necessidades são somadas para que o comum seja produzido. A mobilização do comum assume a forma de uma rede aberta e disseminada, na qual não há um centro exercendo o controle, ao contrário, todas as partes se expressam livremente. É deste tipo de coletividade que se trata quando se refere a ética. Entretanto a multidão é algo que precisa ser criado, ela existe enquanto potência. Os autores sugerem que a situação atual, marcada pela globalização econômica e pela disseminação de consensos nas distintas esferas da sociedade, também, viabiliza a noção de multidão. O mesmo mecanismo que condiciona as formas de vida, igualmente, permite o compartilhamento das mesmas. Algumas práticas artísticas alternativas, promovidas e/ou difundidas por alguns coletivos, plataformas e demais formas de conexão em rede vêm confirmando a latência da multidão. Este é um dos dissensos que vem aparecendo no ambiente artístico.

A relação entre arte e estética pode se dar através do reforço ou da subversão, mas ambas estão sempre imbricadas. As circunstâncias que regem o momento presente fazem parte do universo de ambas, assim como o que existe de forma latente, enquanto invisibilidades e potencialidades. A estética é afetada pela arte, ao mesmo tempo em que a constrói e a reconstrói. A arte é uma das formas possíveis da estética produzir dissidências nas ordens normativas dominantes. A estética e a ética relacionam-se quando uma ordem normativa

inexplícita da estética se configura como “boa”, ou seja, aumenta a potência de ação e/ou inação de uma coletividade. No entanto a arte, a estética e a ética correlacionam-se por meio de um paradoxo: isto ocorre quando um dissenso gerado pela arte subverte as ordens normativas da estética, reconfigurando-a como tal, de modo a aumentar a potência de uma coletividade.

É importante destacar que o que é eleito como “bom” pela ética não está descolado da estética, pois esta, segundo Rancière (2005b), designa uma certa forma de apreensão possível do mundo sensível. O que é entendido por “bom” depende da forma de se relacionar com o mundo sensível num certo momento e lugar. Pensar em padrões universais seria complicado porque imprescinde de noções essencialistas e dogmáticas. As ações tidas como éticas não são fixadas e predeterminadas, elas modificam-se de acordo com as necessidades que surgem através do compartilhamento das singularidades da coletividade. O que é constante é a prerrogativa de aumento da potência, mas as ideias, ações e afetos que levam a isso se transformam. A ética precisa estar sempre refletindo a respeito das ordens normativas, inclusive acerca da estética, para compreender o que está potencializando ou não a autonomia, a liberdade e o bem-estar coletivo. Além disso, para que uma multidão permaneça compartilhando justamente a sua heterogeneidade, ela não pode se fixar numa identidade ou modelo qualquer, é preciso estar sempre em processo de troca e reconfiguração.

Como salientado anteriormente, a arte conecta-se à ética através da sua capacidade de criar dissensos. Pelo fato da arte não ter compromissos rígidos com as ordens normativas, como acontece com o Direito e os costumes, ela tem mais flexibilidade para atuar eticamente, mas isso nem sempre acontece. O fato de ser arte não garante que seja crítica e, muito menos, ética. Para ser crítica precisa gerar dissensos e para ser ética precisa aumentar a potência de uma coletividade.

Independente de ser ética ou não, tanto a arte como outras atuações estéticas fazem política. A política lida com todas estas maneiras de fazeres

sociais, incluindo aí o Direito, os costumes, a ética e a estética, além disso, a política é por todas elas atingida. Como a arte tem condições de gerar dissêntidos modificando os padrões estéticos, ela pode afetar a política promovendo reconfigurações. Porém ela faz isso de dentro do âmbito político, isto é, ela não é uma esfera que se encontra separada e independente. Para compreender é preciso retornar ao conceito de política de Rancière (2005a).

De fato, a política não é, em princípio, o exercício do poder e a luta pelo poder. É principalmente a configuração de um espaço específico, a circunscrição da esfera particular de experiência, de objetos tidos como comuns e que respondem a uma decisão comum de sujeitos considerados capazes de designar esses objetos e de argumentar sobre eles (RANCIÈRE, 2005a, p. 18) (livre-tradução nossa).<sup>61</sup>

Retomando o já referido, Rancière (2005a) considera que arte é política quando redefine um determinado espaço por meio do seu modo de habitar-lhe, assim como reconfigura uma certa relação com o tempo através do seu próprio ritmo, conferindo uma experiência particular a este espaço e tempo em questão. Destarte, ao rearranjar de alguma forma a política por meio de questionamentos e subversões às ordens normativas, a arte faz política e, concomitantemente, recria-se. A imbricação entre arte, estética, ética e política dá-se de maneira processual, pois uma instância afeta e é afetada pela outra, gerando mais deslocamentos e, assim, consecutivamente. Isto pode ocorrer com o aumento de potência de ação ou não, mas, de qualquer maneira, a criação de dissenso é fundamental neste processo.

De outra parte, as convicções éticas e estéticas podem ser utilizadas para ir de encontro ao comumente aceito. Ambas são,

---

<sup>61</sup> Efectivamente, la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de la esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos (RANCIÈRE, 2005, p. 18).

nesse sentido, abertas. Servem para trabalhar contra a corrente. O que é direito ao dissenso – o que toda ética há de defender como possibilidade, embora não como fundamento – converte-se em dandismo pelo lado estético (VALCÁRCEL, 2005, p. 68).

Valcárcel (2005) afirma que, na estética, há algo público, mas que também existe o gosto, que é intransferível. Do mesmo modo, a ética é pessoal e intransferível, embora o seu traço mais forte seja o interesse pelo comum. Conforme a autora, mesmo que se deseje uma ética pública e uma estética privada, depara-se com uma estética pública e uma ética privada. Nesta concepção, a estética seria uma das formas fortes e simbólicas de poder, capaz de promover agrupamentos sociais de acordo com os gostos e preferências experimentadas e aprendidas. A autora entende que a estética une e divide, agrupa e hierarquiza, coletiviza e massifica. É fundamentalmente pública por se manifestar em objetos e sujeitos. Já, a ética é privada por se ligar à ideia de dissidência. Supõe-se que esta vigore no âmbito privado e no público, porém suspeita-se que, no campo público, a ética torne-se necessariamente uma estética. Habitualmente, quando a estética gera dissidências, o seu caráter público implica em exclusões. Por isso, não é raro a estética recorrer ao cinismo e à anomia, fazendo com que a ética se veja às vezes abandonada ou dissimulada de estética. De acordo com a autora, na esfera pública, ou melhor, na política, a transparência é solicitada, posto que a ética é exigida e a estética lastimada. A ética ou a simulação dela converte-se em estética do político.

Se a verdadeira ética é privada e a ética pública é estética, a estética comum é implícita, compulsiva, e a isso se acrescenta que estamos em posição de exigir, e de fato exigimos, que as ações públicas ultrapassem o critério meramente legal. E então existe, ao menos quebrada, uma linha entre o público e o privado. [...] Mas em nossas sociedades, por exemplo, ainda que as crenças religiosas sejam privadas, as igrejas são públicas; embora o voto seja privado, os partidos são públicos. E da mesma maneira, desaparece o acordo de que há recintos privados inacessíveis à publicidade e ao direito, à discussão e ao diálogo:

família, corpo, sentimentos, relações etc. formam um novo domínio do público que abrange tudo o que o movimento feminista de 1968 assinalou, ao afirmar: “o pessoal é político”. Público e privado encontram-se agora, mais do que no passado, entretecidos e em constante disputa de fronteiras. [...] de fato a ética e a estética entram nesse jogo de público e privado desde o momento em que mudam seus nomes, conforme funcionem em uma ou noutra esfera (VALCÁRCEL, 2005, p. 53-54).

### 3.4 “O PESSOAL É POLÍTICO”

A relação sugerida entre ética e estética com as esferas públicas e privadas atinge um grau supremo de complexibilidade com a dominação do corpo pela política, discutido no conceito de biopolítica. A pertinência de ampliar a discussão até este ponto deve-se ao fato de que seria incompleto e ingênuo pensar a relação da arte na criação de dissenso e na construção da ética sem levar em conta como o corpo e a política estão conectados atualmente. A capacidade do capitalismo tardio de instaurar um estado extremamente extenso de controle e dominação dos corpos, onde cada um exerce a tarefa de autocontrole quase que espontaneamente, juntamente com a sua plasticidade em se apropriar de qualquer dissociação tornando-a uma regra e, assim, um consenso, bem como o inverso também, isto é, transformar instantaneamente uma regra em exceção, produzindo com facilidade os seus próprios dissensos, parece desmobilizar muito rapidamente qualquer atuação de resistência frente a ele. Nesta etapa do texto será discutida essa questão, para tanto, vale compreender um pouco como tal situação foi se consolidando.

Vários teóricos e filósofos vêm pensando sobre as mudanças políticas e sociais que têm configurado o mundo moderno a partir do século XX. Para Sennett (1998), do século XX em diante, o âmbito privado passou a dominar o público, surgindo também uma busca desenfreada por garantir e preservar uma individualidade extrema. O autor destaca duas formas de organização deste sentimento íntimo que se estabelece como padrão social: o narcisismo, que

consiste na extrema significação das coisas e das pessoas com base apenas em si mesmo; e a troca mercantil de intimidade, ou seja, um se mostra na mesma medida em que o outro responde igualmente.

Já, Bauman (2001) afirma que, na modernidade mais recente, os padrões e configurações não são mais oferecidos de forma evidente. Esta fase, denominada pelo autor de Modernidade Líquida, coincide com a globalização e é marcada pelo fluxo dinâmico de informações, desejos e relações. Nesta versão individualizada e privatizada, está sobre cada um a responsabilidade de controlar seus destinos e tomar as suas próprias decisões solitariamente. Vive-se num mundo repleto de oportunidades, a maioria absolutamente indeterminadas e revogáveis. A dificuldade instaura-se no excesso de escolhas e na constante dúvida de ter optado pela mais adequada. A diferença é o que faz a diferença. As principais ferramentas de poder e dominação são a velocidade do movimento e o acesso aos meios rápidos de mobilidade. Desse modo, é importante não se fixar às escolhas, aos lugares, às pessoas e aos comportamentos. Ao mesmo tempo em que se experimenta a satisfação em se deparar com as infinitas possibilidades que são apresentadas, vivencia-se a angústia de saber que nada está consolidado, não há garantia contra a decadência.

Pelbart (2009) ressalta que o que mais se consome nos dias de hoje são “formas de vida”, ou seja, maneiras de perceber, pensar, ver, sentir, vestir, morar, enfim, modos de experimentar. “O novo capitalismo em rede, que enaltece as conexões, a movência, a fluidez, produz novas formas de exploração e de exclusão, novas elites e novas misérias, e sobretudo uma nova angústia – a do desligamento” (PELBART, 2009, p. 21).

A respeito desta questão, Sloterdijk (2002) explica que, se de um lado, o projeto da modernidade se funda no desejo de que as coisas transcorram da maneira planejada; por outro lado, a todo o momento o movimento apresenta sinuosidades, pois não é possível prever o curso de todas as coisas. Movemo-nos num mundo que também se move; os movimentos do mundo, às vezes, atropelam

os nossos; além disso, os movimentos do mundo provêm dos nossos, que, por sua vez, cada vez mais se adicionam ao movimento mundial. Por tudo isso, o que parecia um caminho para a liberdade se mostra um desvio catastrófico, gerando pânico. Tudo o que se é e o que se tem serão em breve abandonados, trocados e esquecidos.

É importante lembrar que as oportunidades, o acesso à mobilidade e à velocidade se apresentam de forma bastante limitada para aqueles que não detêm as riquezas econômicas. Entretanto, estes vivem sob a mesma ideia de que suas vidas dependem deles mesmos, de suas habilidades, coragem e determinação. Para Bauman (2001), isto explica a necessidade de acumulação de bens duradouros por estes grupos sociais. Por sua vez, aqueles que concentram as riquezas econômicas, também, não têm garantia dos lugares para a sua acomodação e reacomodação. De todo modo, a gama de oportunidades para eles é infinitamente mais ampla e, ainda, detêm meios de movimentar-se velozmente. O objetivo não é a aquisição de bens para a constituição de um patrimônio sólido, mas de bens de consumo, caracterizados pela mobilidade, estando aptos para constantes trocas, abandonos e substituições. O ser humano do século XXI até assume o ônus e o bônus por suas escolhas, mas, conforme Oliveira (2007), ele está sempre imerso num campo específico que determina parte da amplitude de seus movimentos. Este campo poderá ser reinventado, isto é, sai-se de uma estrutura anterior e cria-se uma outra, distinta. Algo que esteja dado pode ser reinventado e vice-versa. Lida-se com a concomitância de algo que já está apresentado, mas que também pode ser transformado. Para este autor, a mudança de um campo depende de que haja uma força lhe subvertendo.

Pelbart (2009) vem constatando uma tendência crescente dos chamados excluídos em usar a sua precariedade de sobrevivência e sua resistência como motores de autovalorização. A sua “forma de vida” é o seu capital. O autor reconhece que, no regime atual, caracterizado pela entropia cultural, essa “mercadoria” ganha valor pela sua estranheza, originalidade e visceralidade, ao

mesmo passo que pode ser facilmente consumida como mero exotismo étnico. De todo modo, constitui-se como uma forma de resistência importante, porque pode ser vista como uma das possíveis expressões da potência de vida da multidão.

A potência de vida da multidão, no seu misto de inteligência coletiva, afetação recíproca, produção de laço, capacidade de invenção de novos desejos e novas crenças, de novas associações e novas formas de cooperação, é cada vez mais a fonte primordial de riqueza do próprio capitalismo (PELBART, 2009, p. 23).

Conforme o autor, a riqueza biopolítica da multidão, com esse corpo vital coletivo reconfigurado pela economia imaterial, capaz de afetar e ser afetado, com a possibilidade de constituir-se como singularidades compartilhadas e expansivas, é o que torna viável uma democracia biopolítica. Mais adiante esta questão será retomada, por agora, cabe entender melhor o que seria o conceito de biopolítica.

Gros (2006) coloca que Foucault distingue três tipos de luta, sendo uma contra as dominações (políticas), a outra contra as explorações (econômicas), e a última contra as sujeições (éticas). O autor relata que esta terceira marcou o século XX. As sujeições exercem-se sobre a vida cotidiana imediata, classificando os indivíduos em categorias, prendendo-os a uma identidade fixa, impondo-lhes uma verdade absoluta. Agamben (2004c) enuncia ter Foucault assinalado que o Estado ocidental moderno pôs a vida no centro dos seus cálculos, integrando o poder à vida dos seres que vivem. Agamben (2004) explica que, de um modo geral, a política passou a não se limitar apenas em determinar quem deve viver ou morrer, mas também em controlar o bem-estar e/ou o mal-estar do ser vivente.

Tudo ocorre como se, no mesmo passo do processo disciplinar através do qual o poder estatal faz do homem enquanto vivente o próprio objeto específico, entrasse em movimento um outro processo, que coincide grosso modo com o nascimento da democracia moderna, no qual o homem como vivente se apresenta não mais como *objeto*, mas como *sujeito* do poder político. Estes processos, sob muitos aspectos opostos e (ao

menos em aparência) em conflito acerbo entre eles, convergem, porém, no fato de que em ambos o que está em questão é a vida nua do cidadão, o novo corpo biopolítico da humanidade (AGAMBEN, 2004c, p. 17).

A construção do corpo biopolítico deu-se de maneira complexa. Agamben (2004c) começa explicando como se dá um ordenamento jurídico apontando que este se origina de uma ordem, que, por sua vez, deriva de uma situação entendida como “normal”, a qual o soberano institui como definitiva para manter este estado de normalidade. Em suma, todo direito é relativo a uma situação. A exceção ocorre quando a decisão soberana se distingue de uma norma jurídica, demonstrando contraditoriamente a não necessidade do Direito para que os direitos sejam criados. A exceção é um tipo de exclusão, visto que é quando um caso singular é excluído da norma geral. Entretanto, o que está excluído não se apresenta totalmente fora da norma, posto que se encontra relacionado a ela por meio de uma suspensão. O que pode ser incluído se faz apenas na forma de uma exceção, como de exclusão. Para entender melhor o que seria esta inclusão para a exclusão, Agamben (2004c) recorre a uma figura do Direito romano arcaico denominada de *homo sacer*. Este refere-se àquele que, mesmo pertencendo a Deus, é insacrificável; também, é o que está incluído na comunidade para ser morto. Com a figura do *homo sacer*, o autor sugere que o espaço político da soberania teria se constituído por meio de uma dupla exceção, configurando uma zona de indistinção entre sacrifício e homicídio. “Soberania é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera” (AGAMBEN, 2004c, p. 91). O autor propõe que a sacralidade é a forma que origina a implicação da vida nua – a vida do ser vivo (zoé) - na ordem jurídico-política – a vida qualificada (bios). O *homo sacer* dá nome a esta relação política originária, onde é a vida, através da exclusão inclusiva, que serve como referente à decisão soberana.

[...] se, na modernidade, a vida se coloca sempre mais claramente no centro da política estatal (que se tornou, nos termos de Foucault, biopolítica), se, no nosso tempo, em um sentido particular mas realíssimo, todos os cidadãos apresentam-se virtualmente como *homines sacri*, isto somente é possível porque a relação de *bando* constituía desde a origem a estrutura própria do poder soberano (AGAMBEN, 2004c, p. 117).

O bando seria a força simultânea de atração e de repulsão que liga a vida nua e o poder, o *homo sacer* e o soberano, isto é, os dois polos da exceção soberana. A ideia de *bando* se liga tanto à noção de algo que está à mercê de outro, quanto aberto e livre.

De acordo com Agamben (2004c), nunca se viu anteriormente tamanha violência como a atual. “Se hoje não existe mais uma figura predeterminável do homem sacro, é, talvez, porque somos todos virtualmente *homines sacri*” (AGAMBEN, 2004c, p. 121). Vale destacar que o sacro aqui está relacionado ao *homo sacer*, mas não ao sacrifício.

O autor conta que, na biopolítica moderna, houve um momento em que a decisão sobre a vida passou a ser decisão sobre a morte, ou seja, tanatopolítica. A linha que distingue a biopolítica da tanatopolítica é móvel e não as separa em zonas distintas, mas desloca-as para áreas mais amplas da vida social. Com isso, juristas, médicos, cientistas, peritos, sacerdotes, etc. entram em simbiose como soberano. A biopolítica do século XX caracteriza-se pela necessidade de redefinir constantemente o limiar entre o dentro e o fora da vida. O que seria em princípio impolítico, por compor a vida natural, foi convertido em fundamento da soberania, ultrapassando deste modo o âmbito privado e penetrando o público.

O fato é que uma mesma reivindicação da vida nua conduz, nas democracias burguesas, a uma primazia do privado sobre o público e das liberdades individuais sobre os deveres coletivos, e torna-se, ao contrário, nos estados totalitários, o critério político decisivo e o local por excelência das decisões soberanas. E apenas porque a vida biológica, com as suas necessidades, tornara-se por toda parte o fato *politicamente* decisivo, é possível compreender a rapidez, de outra forma inexplicável, com a qual no

nosso século (século XX) as democracias parlamentares puderam virar Estados totalitários, e os Estados totalitários converter-se quase sem solução de continuidade em democracias parlamentares. Em ambos os casos, estas reviravoltas produziam-se num contexto em que a política já havia se transformado, fazia tempo, em biopolítica, e no qual a aposta em jogo consistia então apenas em determinar qual forma de organização se revelaria mais eficaz para assegurar o cuidado, o controle e o usufruto da vida nua. As distinções políticas tradicionais (como aquelas de direita e esquerda, liberalismo e totalitarismo, privado e público) perdem sua clareza e sua inteligibilidade, entrando em uma zona de indeterminação logo que o seu referente fundamental tenha se tornado a vida nua (AGAMBEN, 2004c, p. 127-128).

Para Agamben (2004c), esta zona de indistinção atinge o ápice quando os direitos humanos e os direitos dos cidadãos se separam. As organizações humanitárias passam a cuidar apenas das questões ditas “humanitárias”, postas numa esfera à parte da política. Isto se dá, sobretudo, a partir da figura do refugiado. Este põe em crise o nexos nascimento-nação que eram as categorias primordiais do Estado-Nação, permitindo uma renovação da categoria que culmina no surgimento dos Estados de soberania nacional. A vida nua deixa de estar separada no ordenamento estatal, inclusive nos direitos humanos. Traça-se de um limiar que define até onde a vida é relevante politicamente, podendo ser eliminada impunemente quando ultrapassa este limite. “A vida nua não está mais confinada a um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivente” (AGAMBEN, 2004c, p. 146). A escolha de quem é matável e insacrificável não é uma decisão ética, mas política, sob a qual o poder soberano se pauta. O valor e o desvalor da vida tornam-se o cerne da questão.

O autor destaca que a normalização do estado de exceção experimentada nos campos de concentração e extermínio nazistas, onde a exceção-exclusão se fez regra, abriu precedentes irreversíveis para que a biopolítica se constituísse nos moldes de hoje. Toda forma de vida e de norma começaram a ser capturadas virtualmente. Por conta disso, Agamben (2004c) afirma que os campos continuam existindo.

Dos campos não há retorno em direção à política clássica; neles, cidade e casa tornaram-se indiscerníveis, e a possibilidade de distinguir entre o nosso corpo biológico e o nosso corpo político, entre o que é incomunicável e mudo e o que é comunicável e dizível, nos foi tolhida de uma vez por todas. E nós não somos apenas, nas palavras de Foucault, animais em cuja política está em questão suas vidas de seres vivos, mas também, inversamente, cidadãos em cujo corpo natural está em questão a sua própria política (AGAMBEN, 2004c, p. 193).

O autor segue a sua linha de raciocínio inferindo que, não à toa, o poder soberano vem cruzando-se com as ciências médicas e biológicas para decidir sobre a vida e a morte. São estas áreas que determinam, em parceria com o Estado soberano, qual o momento de dar o paciente como morto, qual a hora de propor a doação dos órgãos, quando se está em fase terminal, se vale a pena tentar prolongar a vida por meios artificiais ou se a incurabilidade já se instaurou. Todas estas questões passam a delimitar as prerrogativas das normas de internação, dos planos de saúde e dos atendimentos hospitalares. De um modo geral, depara-se facilmente com o *homo sacer* em forma de moradores de ruas, de soldados do tráfico, de clandestinos, de presidiários e menores infratores, nos leitos de hospitais, nos órgãos de imigração, etc. Em todas estas circunstâncias, a morte é uma possibilidade constante, que é definida direta ou indiretamente pelas normas.

Justamente porque privados de quase todos os direitos e expectativas que costumamos atribuir à existência humana e, todavia, biologicamente ainda vivos, eles vinham a situar-se em uma zona-limite entre a vida e a morte, entre o interno e o externo, na qual não eram mais que vida nua. Condenados à morte são, portanto, de algum modo inconscientemente assemelhados à *homines sacri*, a uma vida que pode ser morta sem que se cometa homicídio (AGAMBEN, 2004c, p. 166).

Agamben (2004c) sugere que, em todas as situações e estruturas em que vida nua e a norma entram num limiar de indistinção, têm-se a presença virtual de

um campo, independente do crime cometido, de sua denominação ou topografia. O corpo não é mais público nem privado, posto que a vida é absolutamente política. Em cada ser humano, o corpo biológico e o corpo político transitam incessantemente um pelo outro.

Ao fim desta obra, Agamben (2004c) propõe que se instale uma forma de vida totalmente vertida em vida nua. Não há sentido em querer superar o corpo biopolítico criando um outro corpo do tipo técnico ou absolutamente político que se resolvesse apenas com uma economia dos prazeres e das funções vitais. Em Agamben (2007), esta proposta parece tonar-se mais clara quando o autor recorre ao conceito de *Genius* como uma possibilidade para que a potência de ser e de não ser seja gerada. O *Genius* seria a própria vida enquanto origem. “Se ele parece identificar-se conosco, é só para desvelar-se, logo depois, como algo mais do que nós mesmos, para nos mostrar que nós mesmos somos mais e menos do que nós mesmos” (AGAMBEN, 2007, p. 16).

Conforme esta concepção, o ser humano convive durante toda a sua vida com um elemento impessoal e pré-individual, por isso, não pode ser visto apenas como um *Eu* e uma consciência individual. O ser humano apresenta dois polos de tensão: o *Eu* e o *Genius*. O *Eu* seria marcado pela experiência individual, já o *Genius* não tem a ver com a história pessoal ou com a identidade. Este é impessoal, como o fluxo sanguíneo, o estado de sono e todas as demais potências que regulam as atividades corporais. Segundo Agamben (2007), a intimidade da vida fisiológica é *Genius*, e significa que o mais estranho, impessoal, remoto e incontrolável é também é o mais próximo e próprio. O *Genius* é a vida que nos constitui, mas não nos pertence.

Para o autor, o *Genius* e o *Eu* são forças antagônicas e conjugadas que não se separam e, tampouco, identificam-se plenamente uma com a outra. Ao mesmo tempo em que a vida levada com esta tensão entre o pessoal e o impessoal é poética, ela é também terrível. O sentimento de que o *Genius* possa a qualquer momento extrapolar e superar o *Eu* assusta.

Frente a Genius, não há grandes homens; todos são igualmente pequenos. Alguns, porém, são suficientemente inconscientes a ponto de se deixarem abalar e atravessar por ele até que caíam aos pedaços. Outros, mais sérios, mas menos felizes, rejeitam personificar o impessoal, emprestar os próprios lábios a uma voz que não lhes pertence (AGAMBEN, 2007, p. 19).

Agamben (2007) explica que é através da emoção que se entra em contato com o Genius. O Eu precisa abrir mão de suas propriedades, deve comover-se neste limiar da zona de não conhecimento. Para que se instale uma forma de vida vertida em vida nua é necessário deixar de querer fazer pessoal o que é impessoal. Não é possível domar o Genius, ao invés disso, para que a potência de ação e de inação sejam geradas é preciso, antes de qualquer coisa, experimentar a tensão que o Genius provoca.

Tendo em vista o que foi explicitado até aqui, não é algo tão simples conceber uma arte que crie dissenso e atue eticamente. O corpo encontra-se numa zona de indistinção que torna as suas atividades confusas. Mesmo quando a própria pessoa pensa escolher como afetar o seu corpo, isso pode ser fruto de uma decisão política soberana que impõe o que está incluído ou excluído. Um exemplo seriam as práticas de modificação corporal. As tatuagens, *piercings*, escoriações, cirurgias plásticas, lipoaspirações, silicones, etc. vêm ganhando cada vez mais espaço e adeptos. É difícil delimitar quando um procedimento corporal se consolida como uma forma de exclusão ou de inclusão, dissenso ou consenso. São práticas difundidas em meios muito variados. É comum deparar-se com pessoas que tenham realizado algum destes procedimentos. Muitas delas têm como objetivo modelar o corpo a padrões estéticos dominantes, sendo o corpo modificado para poder igualar-se. Mesmo quando tem como iniciativa um desejo de reafirmar uma singularidade, rapidamente, isso é engolido pelo mercado e transformado num consenso. Esta marca passa a compor um modelo, seja este para determinar os incluídos ou os excluídos.

É óbvio que esta discussão é muito mais ampla e complexa, entretanto não cabe aqui se dedicar a ela. Esta breve reflexão sobre as práticas de modificação corporal introduz uma discussão a respeito do corpo na dança. Em tempos de biopolítica, a busca pelas técnicas somáticas para compreender e trabalhar o corpo demonstra o desejo de conhecer o seu funcionamento para atuar em conformidade com o mesmo. A dança associa-se às ciências biológicas e à cinética para incitar a criação. De um modo geral, este entendimento de corpo parece ter como objetivo contrapor-se a um corpo vigoroso, produtivo e eficiente. É a última versão da crítica ao corpo máquina, mas agora considerando o seu caráter virtual e digital. Continua sendo pertinente este questionamento, mesmo porque refletir sobre a “mobilização infinita” se torna quase que uma necessidade. Parar, perceber a singularidade, entender o que é comum aos corpos, deixar-se levar numa arritmia, pode ser propulsor de resistência quando o usual é o fluxo contínuo e inestancável de informação, a mobilização que não chega a nenhum lugar, os relacionamentos efêmeros e superficiais, o universo virtual onde se está em vários locais e em nenhum ao mesmo tempo, o consumo insaciável e, segundo Zizek (2008), o desejo transformado numa demanda. Porém será que, ao se fixar nos fluxos corporais, certas danças não vêm contribuindo na construção desta versão atual do corpo biopolítico? Isto não pode ser, às vezes, uma maneira de tentar tornar pessoal o impessoal? Não se cairia no que Agamben (2004c) define como “economia dos prazeres e das funções vitais”? Tem de se estar atento a todas estas questões. Por sua vez, é ilusório acreditar ser viável uma arte dissociada da biopolítica. Isto seria uma transcendência, o que, em muitas partes desta tese, foi apresentado como um equívoco. A biopolítica tem de ser subvertida pela sua própria capacidade biopolítica. O Genius não pode ser personalizado, ao contrário, sua potência está na sua própria impessoalidade. Esta tensão não está dada e acabada, ela precisa ser incessantemente construída e reconstruída.

A dança também se encontra numa zona de indistinção, onde o limite entre o consenso e o dissenso, inclusão e exclusão aparece indiscernível. Isso não quer

dizer que não haja danças que resistam. Durante toda a tese, foi possível identificar trabalhos que assim o fizeram. Entretanto não há fórmula para isso e, além disso, é uma tarefa complicada. O assunto de uma criação artística está longe de garantir o seu teor crítico e ético. Quando a arte consegue se constituir como dissensual e, ainda, afeta uma coletividade aumentando a sua potência, muitas vezes, isso tem uma curta duração, pois, como visto, é apropriado pelo poder soberano e transformado em consenso.

Esta última sessão da tese visa a trazer à tona algumas discussões importantes, aventadas por alguns filósofos e pesquisadores, que ajudam a refletir sobre certos aspectos que devem ser observados para a criação de uma dança que se pretende constituir como crítica e ética. Não se quer encontrar nenhuma fórmula para isso, mesmo porque seria por si só um disparate. Qualquer prescrição já seria de antemão um consenso, inviabilizando qualquer possibilidade de construção de dissenso. De qualquer modo, há questões a serem pensadas e que contribuem em muito para o fazer artístico.

### 3.5 O QUE RESTA DA BIOPOLÍTICA

Vale começar retornando ao que foi explicitado no item anterior. Pelbart (2009) declarou vir percebendo que os chamados excluídos têm recorrido às suas próprias “formas de vida”, isto é, às suas singularidades e ao compartilhamento das mesmas, tornando-as o seu próprio capital. As múltiplas “formas de vida” compartilhadas da multidão, quando vertidas no âmbito político, apresentam-se como formas de construir uma *bíos* que seja somente a sua própria *zoé*, conforme sugere Agamben (2004c). Estas “formas de vida” fazem-se importantes justamente pela potência que a multidão carrega. Desta maneira, os próprios “excluídos” subvertem o jogo, pois o valor da sua “forma de vida” é concebida por eles mesmos e não em decorrência de decisões soberanas. Obviamente, como o próprio Pelbart (2009) alertou, a entropia cultural do capitalismo moderno

rapidamente consegue devorar estas “formas de vida”, apropriar-se e se expropriar delas, tomando em suas mãos o poder de valorizar e desvalorizar as mesmas. Conforme o autor,

[...] o contexto contemporâneo reduz as formas-de-vida à vida nua, desde o que se faz com os prisioneiros da Al Qaeda na base de Guantánamo, ou com a resistência na Palestina, ou com detentos nos presídios do Brasil há poucos anos atrás, até o que se perpetra nos experimentos biotecnológicos, passando pela excitação anestésica em massa a que somos submetidos cotidianamente, reduzidos que somos a manso gado cibernético [...] como extrair da vida nua formas-de-vida quando a própria forma se desfez, e como fazê-lo sem reinvocar formas prontas, que são o instrumento da redução à vida nua? (PELBART, 2009, p. 51).

Para Pelbart (2009), é necessário apostar em experimentos que questionem os nossos modos de existência, de modo a variar as formas das formas-de-vida. Para isso a vida precisa deixar de ser tida como uma mera faticidade, passando a operar como potência de diversificação de formas de vida.

O conceito de imagem exposto por Agamben (2007) ajuda a refletir sobre os modos de criação de formas-de-vida variadas. A imagem não seria algo determinável por uma categoria de quantidade, isto é, com formas cujas dimensões são mensuráveis, mas, sim, define-se como uma “espécie” de imagem ou de formas. São modos de ser, “hábitos”, formas de vida. “O que está em um sujeito tem a forma de uma espécie, de um uso, de um gesto. Nunca é uma coisa, mas sempre e apenas uma 'espécie de coisa'” (AGAMBEN, 2007, p. 52).

O fundamental da imagem é ser uma visibilidade ou uma aparência. Naquele que é especial, a aparência e a espécie coincidem. Ele é insubstancial e sem lugar próprio. É um modo de ser, assim como acontece com uma imagem no espelho. O ser especial não é identificado a uma qualidade específica, ele pode ser qualquer qualidade sem que se fixe a nenhuma.

Entretanto, o termo espécie significa tanto a visibilidade que comunica quanto algo vinculado a uma substância exclusiva. O autor aponta tal aspecto como uma questão marcante do capitalismo tardio.

A transformação da espécie em princípio de identidade e de classificação é o pecado original da nossa cultura, o seu dispositivo mais implacável. Só personalizamos algo - referindo-o a uma identidade - se sacrificamos a sua especialidade. Especial é, assim, um ser - um rosto, um gesto, um evento - que, não se assemelhando a *nenhum*, se assemelha a *todos* os outros. O ser especial é delicioso, porque se oferece por excelência ao uso comum, mas não pode ser objeto de propriedade pessoal. Do pessoal, porém, não são possíveis nem uso nem gozo, mas unicamente propriedade e ciúme (AGAMBEN, 2007, p. 54).

Tanto o conceito de Genius como o de imagem de Agamben (2007) demonstram o quanto a personalização limita e aprisiona. As formas de vida só podem se pluralizar caso o Genius não seja subordinado ao Eu nem, tampouco, a espécie da imagem a uma identidade. As noções de contemporâneo e de profanação propostas pelo autor constituem-se como um modo de lidar com a questão da biopolítica, especialmente, ao que se refere à díade inclusão-exclusão, à personalização e à possibilidade de uso das coisas do mundo.

Agamben (2009) denomina de contemporâneo aquele que é inatual, isto é, que pertence ao seu tempo, contudo não coincide com ele nem, tampouco, molda-se às suas exigências. Ele é capaz de perceber o momento em que vive, por meio do deslocamento e do anacronismo em relação ao mesmo. Ele vive em dissonância com o seu tempo, mas é, nele, que habita. É distante e, concomitantemente, constituinte do seu tempo. A contemporaneidade “é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Segundo o autor, quando se coincide totalmente com a época, não é possível enxergá-la de fato. Porém o jeito do contemporâneo olhar o seu tempo é muito específico. O que ele percebe é o escuro e não a luz. Para explicar esta

tese aparentemente enigmática, Agamben (2009) recorre a um exemplo da neurofisiologia que explica que aquilo que é visto e chamado de escuridão é um fenômeno que decorre da ativação de células periféricas da retina, denominadas de *off cells*, em decorrência da ausência de luz. Nesta situação, estas células produzem um tipo particular de visão nomeada de escuro. A visão da escuridão não seria então uma inércia ou passividade, mas uma visão específica e ativa. Amparado por este exemplo, Agamben (2009) explica que perceber o escuro da contemporaneidade é neutralizar as luzes propagadas por esta época e conseguir enxergar as suas trevas. Luzes e trevas não estão indissociadas, mas, para o contemporâneo, o escuro do tempo é algo que lhe diz respeito e lhe afeta constantemente, até mesmo mais do que a própria luz.

Para continuar a sua definição, o autor faz uso de um conhecimento da astrofísica contemporânea que explica que aquilo identificado como escuro no céu, durante as noites, é a luz de galáxias longínquas que estão se distanciando do planeta Terra a uma velocidade tão grande que a sua luz não é capaz de alcançar a Terra, por isso, não são vistas. A velocidade do afastamento das galáxias é superior à velocidade da luz. “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Ser contemporâneo é difícil e raro. É preciso coragem para ver as invisibilidades e latências da própria época em que se vive. Estas estão conectadas ao passado como algo que já passou como um não vivido, na mesma medida em que se confere como algo que se liga ao futuro como um ainda não da própria impossibilidade de vir a ser. “A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade, têm o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, 2009, p. 69). O contemporâneo não se volta para um passado remoto, mas para aquilo que, mesmo pertencendo ao presente, não se pode viver. O que resta como não vivido é lançado novamente para a sua origem,

de modo que se torna inalcançável. O autor define o presente como segmento do não vivido. Quando o contemporâneo se volta para o não vivido, atenta-se para o presente que nunca teve, pondo em ação uma relação especial com o tempo.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p, 72).

O conceito de contemporâneo proposto por Agamben (2009) pode ser associado ao que Pelbart (2009) sugeriu, ou seja, para potencializar a diversificação das formas de vida é importante enxergar o escuro, o invisível, o latente. Aquilo que pertence ao presente como dissociação, vertido em diferentes formas de vida. Assim, há de se olhar para as inutilidades, deformações e absurdos, para além de qualquer nitidez. Há de se construir estranhamentos que não sejam possíveis de serem excluídos nem, tampouco, incluídos, dessa forma, perturbando o poder soberano.

Para lidar com as especificidades do capitalismo tardio, parece necessário integrar ao contemporâneo o conceito de profanação. Baseado nos juristas romanos, Agamben (2007) explica que, enquanto que sacralizar seria retirar as coisas da esfera do Direito romano em direção ao âmbito divino, profanar seria a devolução do que se constituía como sagrado ou religioso para o uso e propriedade humana. E aduz que a profanação não se opõe à sacralização por causa da incredulidade ou da indiferença, mas pela sua negligência, pela sua atitude livre e relapsa para com as normas religiosas. “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66).

Para que o sagrado passe para o profano é importante a construção de outra forma de utilizar uma mesma coisa. O autor destaca uma das possíveis maneiras de reconfigurar um determinado uso: o jogo.

[...] o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. Assim, a “profanação” do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias (AGAMBEN, 2007, p. 67).

O autor conta que o homem moderno não sabe mais jogar. Ao invés de criar novos usos para algo, tenta retornar a um uso anterior. Isto seria o que Agamben (2007) define de secularização, isto é, uma forma de remoção que não recria nada, apenas desloca as forças de um lado para outro, mantendo-as preservadas. Já, a profanação neutraliza o que profana. O que era indisponível e apartado, depois de profanado é restituído ao uso comum. Secularização e profanação são operações políticas, mas a primeira está ligada ao exercício do poder, enquanto que a segunda desativa os dispositivos de poder e devolve ao âmbito comum o que havia sido dele tirado.

Agamben (2007) segue declarando que atualmente se vive um processo de separação único, multiforme e contínuo. Objetos, lugares e atividades humanas são apartadas, mas sem se ligarem às antigas distinções marcadas pelas dicotomias sagrado/profano, divino/humano. Esta forma de separação é tão absoluta que não resta mais nada para separar. A profanação e a consagração encontram-se coincidindo de um modo vazio e integral. O autor evidencia que as mercadorias, os produtos e as diferentes formas de produções, as experiências, o corpo humano, a sexualidade e a linguagem são apartados e colocados na esfera do consumo. No consumo, qualquer duração de uso é impossível. O descarte,

característica marcante do consumo, faz dele um ato que se refere a um passado ou a uma expectativa futura. No consumo, tem-se a relação com o inapropriável.

O autor deduz que se, de fato, o que se apresenta é a fase do espetáculo, onde o que é exibido se encontra longe de si mesmo, então, espetáculo e consumo são uma mesma e única impossibilidade do uso. Contudo, se profanar é criar um reuso das coisas consagradas, restituindo-as para o uso comum, logo, perante a impossibilidade do uso resultante do consumo e da exibição espetacular, profanar tornou-se impossível.

Se hoje os consumidores na sociedade de massas são infelizes, não é só porque consomem objetos que incorporaram em si a própria não-usabilidade, mas também e sobretudo porque acreditam que exercem o seu direito de propriedade sobre os mesmos, porque se tornaram incapazes de os profanar (AGAMBEN, 2007, p. 72-73).

Porém o autor não para por aí, sugerindo algo a este respeito. Como ressaltado, para ele, o jogo seria uma das formas de criar um novo uso das coisas, pois só é possível se for desativado o antigo uso. Profanar não significa apenas anular as separações, mas brincar com elas, desse modo, promovendo um novo uso. O improfanável pauta-se no aprisionamento e perda de uma intenção que seja de fato profanatória. Frente a isso, é preciso desvincular as possibilidades de uso dos dispositivos que as capturaram. É fazer de uso comum o que está inutilizável. Os jogos, invenções, fantasias, ficções e as criações artísticas podem ser modos de profanação.

Em síntese, viu-se, neste capítulo, que a arte, mais especificamente a dança, para ser crítica precisa criar dissenso e para ser ética necessita aumentar a potência de ação e/ou de inação de uma coletividade. Mas, não apenas isso. Tendo em vista que se vive em tempos cujo corpo em questão é biopolítico, os dissensos que mais fazem sentido são aqueles que dizem respeito à experiência do compartilhamento de “formas de vida” variadas e distintas. Para isso, é importante não personalizar o que o ser humano tem de mais próprio, ou seja, a

sua impessoalidade, assim como é necessário não reduzir as formas de vida a uma identidade. São justamente as variadas formas de vida e as impessoalidades que permitem que as singularidades sejam de fato compartilhadas. É o que há de mais próprio e mais comum. Além disso, é fundamental que estas múltiplas formas de vida se conectem ao mundo percebendo as suas escuridões, invisibilidades, latências e lacunas. É daí que se consegue profanar, reconfigurando os consensos e concessões sacralizadas, jogando com elas, reinventando-as, criando ficções e trazendo para o uso comum para que possam gerar mais desvios e dissensos, dessa maneira, constituindo outras formas de vidas variadas e compartilhadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vários momentos desta tese, topou-se com uma questão relevante: a maneira de construir algo o constitui. A escolha de um assunto para tratar é importante, mas, ainda, é mais primoroso refletir sobre como ele será desenvolvido. Os questionamentos devem perpassar todas as fases e instâncias que compõem uma criação em dança. A metodologia de pesquisa, os procedimentos de composição, a organização dos ensaios, as relações de trabalho, a produção, todos estes aspectos necessitam estar permeáveis para que o foco de investigação lhes reconfigure e seja por eles gerado. Esta relação de troca contínua e recíproca abre possibilidades para que a obra ganhe intencionalidade.

Isso não significa que quando se inicia a criação de um trabalho seja preciso saber de antemão todas essas questões. Ao contrário, é justamente estar aberto para que antigas organizações e maneiras de fazer se transformem a partir do próprio processo criativo. Há um desejo que impulsiona a criação e este deve servir como um constante propulsor, e não limitador. Por mais que se tenha em mente algumas imagens, sensações e ideias para compor a cena, estas devem ser, antes de tudo, testadas. As experimentações em dança precisam de tempo para que possam ser repetidas e transformadas, até que consumam o seu próprio processo.

Consumar o processo não é completá-lo, ao invés disso, é levá-lo às últimas consequências sugeridas por ele mesmo, no decurso do fazer. Neste caso, não se tem um fim, ou seja, um ponto específico para se chegar. O processo é experimentado enquanto devir, que, por mais que num dado momento seja recortado e sistematizado, continua com a capacidade de reverberar e refletir sobre si mesmo.

Processo e produto artísticos são instâncias interdependentes, contudo não significa que a sua relação se constitua como uma causalidade linear. Processos

intensos não garantem obras incríveis, bem como nem todas as obras de grande relevância e impacto decorreram necessariamente de processos de igual teor. Uma obra é um recorte de um processo que passa por inúmeras perdas. Parte do material levantado se perde inevitavelmente, isto é, sem que seja proposital. Isso ocorre porque este material não consegue permanência no corpo. Outra parte considerável é excluída por questões dramatúrgicas, conceituais, ideológicas, etc. O que vai para a cena é um trecho que pôde ser de alguma forma apreendido no corpo e que, depois, ainda foi selecionado para compor uma obra. Mesmo após tudo isso, uma dança criada continua em processo de recriação. Há algo nela que se conserva, que é aquilo que nos faz identificá-la como um mesmo trabalho, porém há outra parte que é inacabada, incerta, mutante.

Assim, quando se analisa uma criação, é preciso considerar também o seu processo. Este, de alguma maneira, mantém-se reverberando e atuando na mesma. Do processo que foi experimentado anteriormente, há algo que vaza da obra no seu momento atual, assim como, há uma latência que aponta para possíveis encadeamentos.

Vale retornar a alguns autores e conceitos apresentados durante a tese para refletir sobre o exposto.

Primeiramente, cabe recordar o que Johnson (2007) e Lakoff e Johnson (1999) propõem. Se de fato os mesmos mecanismos neurais são acionados quando se faz, assiste, imagina ou raciocina acerca de algo, então, como se pode querer discutir uma questão se nela não se adentrar? Como experimentar com imparcialidade?

Além disso, conforme a abordagem de Rizzolatti e Sinigaglia (2006), os neurônios-espelho atuam por simulação. Para se imaginar, pensar ou se expressar sobre um assunto, este é simulado no corpo. Isso pode ser realizado de maneira fictícia ou mesmo absurda, mas sempre se baseia em mecanismos neurais que definem as possíveis formas de sentir e responder ao entorno. Há outro dado importante que explica que os mecanismos neurais se constituem em

parceria com as experiências. Deste modo, promover circunstâncias que provoquem, em termos sensoriais e motores uma questão, amplia as possibilidades de simular sobre a mesma, potencializando-a, pois isso significa um aumento da capacidade de pensar, imaginar e sentir esta questão.

Há de se fazer da inquietação instigadora do processo criativo uma forma de vida. Há de construí-la corporalmente através do trânsito entre cotidiano e extracotidiano. É isso que pode o corpo. Ele pode tentar avaliar seus padrões de conduta, observando os seus próprios condicionamentos e buscando experiências mais condizentes com as suas necessidades, angústias e desejos.

Conforme o tratado na teoria corpomídia, em Dewey (2010), em Eco (2010), entre outros, a relação com outrem e com o mundo transforma a todos os envolvidos. Este processo é contínuo, mantém-se ao longo de toda vida. As necessidades e os interesses constroem-se por acúmulo de experiências, onde sempre afetamos algo no ambiente e sofremos dele alguma alteração.

A arte que se pretende asséptica tem dificuldade em aprofundar suas inquietações. Todavia a arte que se quer demasiadamente engajada, como mostrou Rancière (2005a), pode perder a capacidade de inventar, fantasiar e poetizar. As ficções geram deslocamentos, oferecendo outras maneiras de perceber o mundo. Para tanto, elas precisam permanecer presentes nos processos de criação e de produção. Uma invenção que não tem condição de permanecer em constante via de recriação torna-se uma fixação, uma norma. Norma não é invenção. Invenção é dissenso, e norma é consenso; invenção é autonomia, e norma é ordenação. Basta lembrar quando Agamben (2004c) refere que a norma se origina de uma ordem que derivou de uma situação tida como um padrão. Destarte, uma criação fictícia que se estabiliza deixa de ser uma criação fictícia, pois se padroniza. O produto artístico tem de se manter em processo para que isso não aconteça.

Quando uma criação se submete e se restringe a convenções que ditam como a arte deve ser produzida e pensada - tamanho, material, textura, formato,

local de exibição, valor, etc. - sua capacidade de gerar uma experiência estética é reprimida. Segundo Dewey (2010), o inesperado é condição para que a arte se deixe levar pelas necessidades que derivam do processo. Este autor explica que para que a arte promova uma experiência estética deve potencializar a experiência imediata. Seus meios de construção e seus fins de realização devem interpenetrarem-se. Numa dança, padrões de certeza e de apresentabilidade precisam ser questionados.

Não se almeja com isso uma arte “coerente”, mesmo porque as contradições produzem deslocamentos, expõem invisibilidades e lacunas. Seu compromisso não é com o que está dado, mas com o que em sua latência urge ser construído.

Tudo isso não indica que se parta do zero. Isso é impossível. As experiências anteriores estarão sempre invadindo a atual. O passado e o presente vivem em processo de negociação. Não há estabilidade neste mecanismo. No presente, está-se em contínuo ajuste com as situações e objetos que compõem o agora, já o que é considerado passado sofre mudanças oriundas do próprio processo de atualização das experiências anteriores. Nunca se retorna a algo que passou, mas retoma-se e reconstrói-se continuamente as lembranças de coisas vividas.

O que está em questão é uma dança que se deixa levar pelas dificuldades, frustrações, fragilidades, deficiências e desfigurações do processo de criação, tanto quanto pelas satisfações, empatias, prazeres e identificações. Quando a criação se deixa vazar espontaneamente pelo seu próprio processo, ela se apresenta de maneira mais íntima, sutil e potente. É aquilo que se quer esconder que muitas vezes aparece como sendo o mais intenso e consistente.

Até mesmo os espectadores podem se tornar mais ativos ao serem convidados a adentrar o universo da criação, tendo ciência das crises e intempéries do processo, estabelecendo suas próprias conexões com a estrutura apresentada e recriando a dança a partir das suas conexões pessoais.

Entretanto muitas coisas estão em jogo a este respeito. Tem-se, por um lado, uma noção quase que fatalista do que seja um espetáculo de dança. Algumas vezes, certa estrutura de produção mantém-se como algo fixo e inquestionável: passar um tempo num estúdio para preparar um trabalho que é um recorte palatável de um processo, apresentar em forma de espetáculo, com tempo médio de duração permanentemente predefinido como sendo de uma hora, geralmente, em locais específicos para isso. Não quer dizer que seja necessário dançar em ambientes incomuns, com durações extremamente longas ou curtas, e/ou em formatos mirabolantes, contudo cabe pensar qual o ambiente, tempo e formato adequados para que cada ideia seja exposta. Em alguns casos, parece não haver muito este questionamento. Os locais parecem estar dados de antemão: teatros, espaços culturais e, quando muito, centros da cidade. A produção faz parte da criação, mas mantém-se como algo à parte, responsável apenas pela execução de um padrão viável numa verba possível.

Outro ponto a ser destacado, é o que define ou não um movimento de dança. Após mais de 50 anos de reflexões sobre isso, a fluidez e os macromovimentos continuam a definir e a padronizar a dança. Lepecki (2006) mostrou que a noção de coreografia se organizou como um sequenciamento de movimentos contínuos e inestancáveis. Nesta, a dança estaria pautada na ideia de ser-no-fluxo.

Por mais que se insista em pronunciar que a arte não se compõe de um pensamento único e que o universo do não conhecido seja o seu maior parceiro, é possível perceber que há certos entendimentos de dança que são mais recorrentes e dominantes do que outros. Em geral, quando se vai assistir dança tem-se uma imagem que converge para a criação de espetáculos e para o fluxo do movimento. Erros, fragmentações e quietudes, fragilidades e decadências na composição cênica muitas vezes provocam estranhamentos. Porém, cabe lembrar que qualquer tentativa de uniformização da arte se distancia da ficção, da crítica, do dissenso e, muitas vezes, da ética.

De um modo geral, o artista brasileiro encontra-se em meio a uma situação dicotômica: num extremo, tem-se a arte que é invadida pelo entretenimento, gerando *pop stars* e celebridades; no outro, aquela arte da qual mal se consegue sobreviver. Os artistas que experimentam esta segunda opção, quando muito, conseguem ser assistidos por colegas e por um público restrito. Vivem de verbas públicas escassas e intermitentes, disponibilizadas por via de leis de incentivo e editais. Estes se fazem exceções que viraram regras. Estas políticas culturais mantêm certos artistas e criações incluídos para a exclusão, já que não possuem a menor autonomia. Ficam à mercê de novas aprovações e, quando conseguem ser escolhidos, apenas, continuam a reproduzir a mesma lógica do produto-descarte que reflete e constrói essa ordenação política da arte. Vivem da esperança de um novo edital, de um mínimo cachê, ou quando mais arrojados, acreditam na possibilidade de um dia alcançarem o reconhecimento artístico, isto é, se estabelecerem como aqueles que são diferenciados para se destacar, excluídos para ser incluídos. Em ambos os casos, as obras são fugazes e descartáveis.

Parece um contra-senso propor se lançar a consumação do processo criativo quando se vive nesta situação. De modo comum, os artistas têm em suas costas a obrigação da estreia de um espetáculo num prazo definido por padrões exteriores ao processo e decididos antecipadamente, com todas as especialidades que isso traz. Como mostrar as dificuldades e fragilidades se isso pode acarretar numa imagem de fracasso para com aqueles que definem a arte que deve perdurar e a que deve se extinguir? Numa época em que as noções de mobilização inestancável e eficiência, por meio da biopolítica, regem os corpos e a vida dos seres humanos, como criar suspensões?

Por sua vez, viu-se que o fazer artístico constrói visões de mundo e que há processos criativos se opondo, questionando, resistindo a este modelo estético e político. Há de se radicalizar, não necessariamente por ações partidárias ou mobilizações temáticas, porém pelo vazamento de processos criativos. As ficções

podem penetrar a vida cotidiana, desestabilizando certas ordens normativas. Assim como a esfera ordinária é capaz de adentrar ambientes institucionais sacralizados, incluindo aqueles da arte.

Nada disso é novo. Há décadas isso vem sendo realizado. Porém há algo que parece singular: o mecanismo que promove resistência. Estas ações e inações precisam surgir da necessidade e desejo de compartilhar singularidades, isto é, de tornar comum formas de vida distintas. Este processo não é particular, é coletivo. É o próprio grupo que define constantemente suas demandas e estratégias de articulação. No entanto, não precisa de mobilizações, contudo, ao invés disso, de desmobilizações, de práticas impulsionadas pela vontade de não chegar a um lugar determinado ou conhecido. Para questionar o atual modelo estético e político há de se começar pelo próprio fazer. Para lutar pela liberdade é preciso iniciar compartilhando as impessoalidades, mais do que as pessoalidades, ou seja, não aquilo que motiva, que é ímpeto mobilizador, mas, sim, o que de nós desconhecemos e o que da nossa relação com os outros ignoramos, por isso, somos capazes de construir conjuntamente.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz.** São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. Primeira Jornada. In: **A LINGUAGEM e a morte:** um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: UFMG, 2006a. p. 13-18.

\_\_\_\_\_. Sexta Jornada. In: **A LINGUAGEM e a morte:** um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: UFMG, 2006b. p. 75-85.

\_\_\_\_\_. **The Open: Man and Animal.** California: Stanford University Press, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Estado de exceção.** São Paulo: Boitempo, 2004b.

\_\_\_\_\_. **Homo sacer:** o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2004c.

\_\_\_\_\_. **Means without end:** notes on politics. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2000.

ANDERSON, Perry. Compreensão. In: **As ORIGENS da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 58-92.

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da Vertigem:** o processo de criação de O Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** São Paulo: Martins Fontes, 1977.

BARTHES, Rolando. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira (Org.). **A modernidade de Baudelaire.** Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 159-212.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo:** a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BHARUCHA, Rustom. **Theatre and the world**: performance and the politics of culture. London/New York: Routledge, 1993.

BOCCARA, Ernesto. Noção de lugar. In: \_\_\_\_\_. **Reflexões Analítico-críticas sobre a dinâmica dos Processos interativos ambientais no contexto urbano contemporâneo e suas representações na construção de modelos teóricos para estudos e diagnósticos**. 1991. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - USP. São Paulo, 1991. p. 167-205.

BONFITTO JÚNIOR, Matteo. **A pregnância do vazio**: o ensino e a prática do Kabuki – uma tentativa de modernização. 1994. fls.78. Monografia (Pesquisa de especialização) - Bolsa Capes. Itália, 1994.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BÜRGER, Peter. A obra de arte de vanguarda. In: **TEORIA da Vanguarda**. Rio de Janeiro: Cosacnaify: 2008. p. 117-162.

BUTLER, Judith. Inscrições corporais, subversões performativas. In: **PROBLEMAS de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Florianópolis: Civilização Brasileira, 2003. p. 185-201.

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación**: arte conceptualista latinoamericano. Montevideo: Casa editorial hum, 2008.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CANCLINI, Néstor G. **Arte y fronteras**: de La transgresión a La postautonomía. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71>>. Acesso em 28/07/2010.

CASANOVA, Marco Antonio. Desespero e tédio. In: LINS, Daniel; PELBART, Peter Pál (Org.). **Nietzsche e Deleuze** - bárbaros, civilizados. São Paulo: Annablume, 2004. p. 131-146.

CHAUÍ, Marilena. **Espinosa**: uma filosofia da liberdade. São Paulo: Moderna, 2005.

CIA BORELLI DE DANÇA. **Repertório**: folder do espetáculo Estado Independente. Disponível em: <<http://ciaborelledanca.blogspot.com/p/repertorio.html>>. Acesso em: 30/08/2011a.

\_\_\_\_\_. **Produto Perecível Laico**. Disponível em: <<http://ciaborelledanca.blogspot.com/2011/05/cia-borelli-estreia-produto-perecivel.html>>. Acesso em: 13/05/2011b.

\_\_\_\_\_. **Clássicos**: Socialismo, com inspiração em Che Guevara. Um grupo de militância artística política: depoimento. [10 de agosto de 2010a]. São Paulo: TV Cultura. Entrevista concedida ao Programa Clássicos.

\_\_\_\_\_. **Galeria de Cia Borelli**: O Processo. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/30602331@N03/page5/>>. Acesso em: 10/07/2010b.

\_\_\_\_\_. **Galeria de Cia Borelli**: Carne Santa. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/30602331@N03/page5/>>. Acesso em: 10/07/2010c.

\_\_\_\_\_. **Galeria de Cia Borelli**: Estado Independente. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/30602331@N03/page5/>>. Acesso em: 10/07/2010d.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CPFL Cultura. **Corpos Ilhados**. Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/site/?s=Vera+Sala>>. Acesso em 21/05/2011.

DA COSTA, José. Solos cariocas: subjetividade e políticas da cena. **Sala Preta** (USP), v. 7, p. 191-211, 2007.

DA COSTA, José. Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva. **Sala Preta** (USP), São Paulo, v. 4, p. 53-65, 2004.

CRUZ E SOUSA, João. **Poesias completas de Cruz e Sousa**. Florianópolis: Ediouro, 1997.

\_\_\_\_\_. **Poemas inéditos**. Florianópolis: Papa-Livro, 1996.

CURITIBAMANIA. **Pequenas Mortes.** Disponível em:  
<[http://cwbmania.blogspot.com/2010\\_07\\_01\\_archive.html](http://cwbmania.blogspot.com/2010_07_01_archive.html)>. Acesso em:  
15/12/2011.

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes:** emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Em busca de Espinosa:** prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

\_\_\_\_\_. **O mistério da consciência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAWKINS, Richard. A arrogância da interpretação a posteriori. In: **A GRANDE história da evolução:** na trilha dos nossos ancestrais. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 17-45.

\_\_\_\_\_. Introduction to the 30th anniversary edition. In: **THE SELFISH Gene.** New York: Oxford University Press, 2006. p. vii-xxiii.

\_\_\_\_\_. **O gene egoísta.** Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon:** lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. **Foucault.** São Paulo: Brasiliense, 2006a.

\_\_\_\_\_. O homem, uma existência duvidosa. In: **A ILHA deserta.** São Paulo: Iluminuras, 2006b.

\_\_\_\_\_. **Espinosa:** Filosofia Prática. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. **Bergsonismo.** São Paulo: 34, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Sobre o teatro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **O que é filosofia.** Rio de Janeiro: 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1995a. v.1.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1995b. v.3

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1997. v.4.

DENNETT, Daniel. **Tipos de mentes**: rumo a uma compreensão da consciência. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ESPINOSA, Baruch de. **Ética**: demonstrada à maneira dos geômetras. Trad. Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e Antônio Simões. São Paulo: Nova Cultural, 1997 (Os Pensadores).

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades do real. **Subtexto**, Belo Horizonte, v. 6, p. 37-48, 2009.

FERNANDES, Sílvia; RAMOS, Luiz Fernando. Diálogo da gaivota. **Sala Preta** (USP), v. 7, p. 225-228, 2007.

FERNANDO, Mauro. **Cia Borelli de Dança**: sonhos intranquilos. São Paulo: Secretaria de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 2009.

FERRACINI, Renato. **Fronteiras e Paradoxos**. Disponível em: <<http://www.renatoferracini.com/meuslivros>>. Acesso em: 20/05/2008a.

\_\_\_\_\_. **Micropercepção**. Disponível em: <<http://www.renatoferracini.com/meuslivros>>. Acesso em: 13/05/2008b.

\_\_\_\_\_. **Treinamento**. Disponível em: <<http://www.renatoferracini.com/meuslivros>>. Acesso em: 10/05/2008c.

\_\_\_\_\_. **Corpo subjéctil**. Disponível em: <<http://www.renatoferracini.com/meuslivros>>. Acesso em: 08/05/2008d.

\_\_\_\_\_. **LUME**: 20 anos em busca da organicidade. Disponível em: <<http://www.renatoferracini.com/meuslivros>>. Acesso em: 27/05/2008e.

\_\_\_\_\_. **O paradoxo da presença**. Disponível em: <<http://www.renatoferracini.com/meuslivros>>. Acesso em: 27/05/2008f.

\_\_\_\_\_. **Café com Queijo: Corpos em Criação.** São Paulo: HUCITEC/FAPESP/Petrobrás, 2006.

\_\_\_\_\_. Corpo cotidiano e o corpo subjétil: relações. In: ABRACE: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 3, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: IOESC, 2003. p. 85-88.

FESTIVAL MOVA-SE. **Produto Perecível Laico.** Disponível em: <<http://festivalmovase.blogspot.com/p/sinopses.html>>. Acesso em: 15/12/2011.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 4, p. 91-102, 2010.

\_\_\_\_\_. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção? **Interfaces Brasil/Canadá**, Rio Grande, n. 7, p. 55-69, 2007.

FIGUEIREDO, Valeska. **A experiência da arte com adolescentes do Projeto Aplysia:** grupo, corpo e dança. 2005. fls.193. Dissertação (Mestrado em Educação) - UFSC. Florianópolis, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **História da loucura.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir.** Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Cristiane Cavalcanti; CARMEIRO, Aurea. Um olhar de gênero na epidemia da AIDS: quebrando silêncios. In: FAZENDO GÊNERO, 9, **Anais eletrônicos...** Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278159296\\_ARQUIVO\\_TrabalhoCompleto.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278159296_ARQUIVO_TrabalhoCompleto.pdf)>. Acesso em 22/08/2011.

GADAMER, Hans-George. **Verdade e Método I.** Petrópolis: Vozes, 2004.

GIL, José. **Movimento total:** o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GLEIZER, Marcos A. **Espinosa e a Afetividade Humana.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. Tradução: Silvia Soter. **Lições de dança**, Rio de Janeiro, n.3, p. 11-35, 2001.

GOLDBERG, Rose Lee. **A Arte da Performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. Researching dance in the wild: brasilian experiences. In: **TDR: The Drama Review**. New York/Massachusetts: New York University and Massachusetts Institute of Technology, 2007. p. 140-155.

\_\_\_\_\_. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GRIFFITHS, P.E. Modularity, and the psychoevolutionary theory of emotion. In: LYCAN, William G. **Mind and Cognition**: an Anthology. Malden: Blackwell, 1999. p.516-529.

GROS, Frédéric. Situação do curso. In: **A HERMENÊUTICA do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HABERMAS, Jürgen. Arquitetura moderna e pós-moderna. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. **Um ponto cego no projeto estético de Jürgen Habermas**: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 115-124.

HALL, Stuart. **A identidade na cultura pós-moderna**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HANSEN, João Adolfo. Pós-moderno e Cultura. In: CHALHUB, Samira (Org.). **Pós-moderno e semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas**. São Paulo: Imago, 1994. p. 37-83.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**: Guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HEWITT, Andrew. **Social Choreography**: ideology as performance in dance and everyday movement. Durhan/London: Duke University Press, 2005.

HUTCHINS, Edward. Cultural Cognition. In: **COGNITION in the Wild**. London: The MIT Press, 1996. p. 353-374.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991. p. 15-80.

IMAGA, Shigemi. **Is art history globalizable?:** A critical commentary from a far eastern point of view. London/New York: Routledge, 2007.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo. São Paulo: Ática, 1996.

JOHNSON, Mark. **The meaning of the body:** aesthetic of human understanding. Chicago/London: The University of Chicago Press: 2007.

KAFKA, Franz. **Carta ao Pai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Processo**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

\_\_\_\_\_. **A metamorfose**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KATZ, Helena. **Vera Sala dissolve limites do corpo**. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81213891126.jpg>. Acesso em: 10/02/2011a.

\_\_\_\_\_. **Frestas e fragmentos de Vera Sala**. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11183947351.jpg>. Acesso em: 10/02/2011b.

\_\_\_\_\_. **Uma dança sem tempo nem espaço para se aquietar**. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,uma-danca-sem-tempo-nem-espaco-para-se-aquietar,758246,0.htm>. Acesso em: 15/08/2011c.

\_\_\_\_\_. **Todo corpo é corpomídia**. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=87>. Acesso em: 09/01/2010a.

\_\_\_\_\_. Emoções no labirinto invisível: criação combina vidro, ferro e som. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19/06/2010b, p. D15.

\_\_\_\_\_. **Gárgulas:** o corpo moldado pela desolação. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91273489443.jpg>. Acesso em: 16/05/2010c.

\_\_\_\_\_. **Estado Independente aponta um novo caminho da composição:** inspirada em Che Guevara, coreografia de Sandro Borelli agrega à questão estética um viés político. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21252074902.jpg>>. Acesso em: 12/09/2009a.

\_\_\_\_\_. **Sandro Borelli estreia espetáculo espiritual.** Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81218808409.jpg>>. Acesso em: 10/07/2009b.

\_\_\_\_\_. **Escuro e sombra, mas o corpo reluz.** Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51246890749.jpg>>. Acesso em: 10/07/2009c.

\_\_\_\_\_. **Em Carne Santa, Borelli prossegue invenção de vocabulário.** Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51206631272.jpg>>. Acesso em: 10/07/2009d.

\_\_\_\_\_. **Escrita coreográfica de sólida coerência.** Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81223478007.jpg>>. Acesso em: 19/06/2008a.

\_\_\_\_\_. **Carta ao Pai consolida trajetória autoral de Sandro Borelli.** Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41154522432.jpg>>. Acesso em: 19/06/2008b.

\_\_\_\_\_. **‘Jardim de Tântalo’ exhibe a maturidade de Borelli.** Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41162234827.jpg>>. Acesso em: 16/06/2008c.

\_\_\_\_\_. **Borelli faz da loucura o seu personagem.** Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51162236013.jpg>>. Acesso em: 16/06/2008d.

\_\_\_\_\_. **‘Ifá’ equivoca-se como arte de protesto.** Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81162234552.jpg>>. Acesso em: 10/08/2008e.

\_\_\_\_\_. **Um, dois, três:** a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da Comunicação. In: NORA, Sigrid (Org.). **Húmus**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004. v. 1. p. 11-19.

\_\_\_\_\_. A natureza cultural do corpo. In: **LIÇÕES de dança**. Rio de Janeiro: UNIVERcidade, 2001. n. 3, p. 77-102.

\_\_\_\_\_. LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas/São Paulo: Mercado das Letras/EDUC, 2003.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh**: the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999.

LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). **Nietzsche e Deleuze**: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEPECKI, André. **Exhausting dance**: performance and the politics of movement. New York: Routledge, 2006.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: 34, 1996.

LINS, Daniel; PELBART, Peter Pál (Org.). **Nietzsche e Deleuze** - bárbaros, civilizados. São Paulo: Annablume, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**: la suite. Bruxelles: Contredanse, 2004.

LYOTARD, Jean-François. A deslegitimação. In: **O PÓS-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 69-98.

MATURANA, Humberto. **A ontologia da realidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas**. Campinas: Papirus, 1989.

\_\_\_\_\_. A Dúvida de Cézanne. In. **MERLEAU-Ponty: vida e obra**. São Paulo: Abril Cultural, 1980a (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. O olho e o espírito. In. **MERLEAU-Ponty: vida e obra**. São Paulo: Abril Cultural, 1980b (Os Pensadores).

MONTEIRO, Mariana. **Noverre: cartas sobre a dança**. São Paulo: FAPESP, 1998.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). Cruz e Sousa. **Travessia - Revista de Literatura Brasileira do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFSC**, Florianópolis, Edição Especial, 1993.

NASH, Ronald A. Cognitive theories of emotion. In: LYCAN, William G. **Mind and Cognition: an Anthology**. Malden: Blackwell, 1999. p. 503-516.

NAVAS, Cássia; DIAS, Linneau. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich W. **A genealogia da moral**. São Paulo: Centauro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Além do bem e do mal**. São Paulo: WVC, 2001.

NÚCLEO VERA SALA. **Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis**. Disponível em: <<http://nucleoverasala.com.br/projetos/pequenos-fragmentos-de-mortes-invisiveis/>>. Acesso em: 15/12/2011a.

\_\_\_\_\_. **Estudos para Macabéa**. Disponível em: <<http://nucleoverasala.com.br/projetos/estudo-para-macabea/>>. Acesso em: 15/12/2011b.

\_\_\_\_\_. **Dobras**. Disponível em: <<http://nucleoverasala.com.br/projetos/dobras/>>. Acesso em: 15/12/2011c.

NUNES, Cassiano. Cruz e Sousa e o mito do poeta como herói moral. In: **Travessia - Revista de Literatura Brasileira do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFSC**, Florianópolis, p. 25-43, 1993.

NUNES, Sandra M. **As metáforas do corpomídia em cena: repensando as ações físicas no trabalho do ator**. 2006. fls.191. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - PUC/SP. São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Anelito Pereira de. **O clamor da letra: elementos de ontologia, mística e alteridade na obra de Cruz e Sousa**. 2006. fls.361. Tese (Doutorado em Letras) - USP/SP, São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Francisco de. **A era da indeterminação**. São Paulo: Boitempo, 2007.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉRES, Manolo M. **Che Guevara**: Contribuição ao pensamento revolucionário. São Paulo: Expressão Popular, 2001.

PÉLBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PINEL, Arletty; INGLESÍ, Elisabete. **O que é AIDS**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PINKER, Steven. O que há num nome. In: **DO QUE é feito o pensamento**: a língua como janela para a natureza humana. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 320-367.

\_\_\_\_\_. Natureza humana com rosto humano. In: **TÁBULA rasa**: a negação contemporânea da natureza humana. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 195-241.

PRIMO, Rosa. **A dança possível**: as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: Expressão, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. São Paulo S. A.: práticas estéticas, sociais e políticas em debate. In: **CONFERÊNCIA**: Situação #3 Estética e Política. São Paulo: SESC Belenzinho, 17 a 19 de abril de 2005. Disponível em <[http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias\\_new/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5](http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias_new/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5)>. Acesso em: 19/09/2011.

\_\_\_\_\_. **El espectador emancipado**. Pontevedra: Ellago, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Bellaterra, 2005a.

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: 34, 2005b.

RIZZOLATTI, Giacomo; SINIGAGLIA, Corrado. **Las neuronas espejo**: los mecanismos de La empatia emocional. Barcelona: Paidós, 2006.

ROBINSON, Daniel N. Rationalism vesus empirism in cognition. In: STERNBERG, Robert J. **The Nature of Cognition**.Cambridge: MIT Press, 1999. p. 79-110.

ROTUNDA. **Cia Borelli de Dança: O Processo.** Disponível em <[http://rotunda.zip.net/arch2007-12-30\\_2008-01-05.html](http://rotunda.zip.net/arch2007-12-30_2008-01-05.html)>. Acesso em: 10/07/2010.

RUSSO, Renato. **Múmia.** Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/renato-russo/1092682/>>. Acesso em: 15/04/2011a.

\_\_\_\_\_. **1977.** Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/renato-russo/424452/>>. Acesso em: 15/04/2011b.

SALA, Vera. **Um lugar entre errância e impermanência:** depoimento. [2010] Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2720&cd\\_materia=1442](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=1442)>. Acesso em: 18/07/2011.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação:** sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, W. **Imagem, Cognição, Semiótica, Mídia.** São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal:** das linhas globais a uma ecologia de saberes. Disponível em: <[http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para\\_alem\\_do\\_pensamento\\_abissal\\_RCC\\_S78.PDF](http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para_alem_do_pensamento_abissal_RCC_S78.PDF)>. Acesso em: 13/08/2008.

SANTOS, Solange de Jesus Borelli dos. **A dança do reino do improvável:** as interferências do acaso na ação coreográfica. 2004. fls. 100. Dissertação (Mestrado em Artes) - UNICAMP. Campinas, 2004.

SASPORTES, José. **Pensar a dança:** a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa de Moeda, 1983 (Coleção Arte e Artistas).

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SENNETT, Richard. **O Artífice.** Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2009.

\_\_\_\_\_. **Carne e pedra:** o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. **O declínio do homem público:** as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SESC. **Mostra SESC 2007:** Pequenas Mortes. Disponível em: <<http://mostrasesc.wordpress.com/2007/11/10/oito-por-um/>>. Acesso em: 19/09/2010.

SESI. **Panorama de Dança Sesi 2010:** Estudos para Macabéa. Disponível em: <[http://corporastreado.com/panoramasesi/vera\\_sala.htm](http://corporastreado.com/panoramasesi/vera_sala.htm)>. Acesso em: 30/11/2011a.

\_\_\_\_\_. **Panorama de Dança Sesi 2010:** Corpos Ilhados. Disponível em: <[http://corporastreado.com/panoramasesi/vera\\_sala.htm](http://corporastreado.com/panoramasesi/vera_sala.htm)>. Acesso em: 30/11/2011b.

SPANGHERO, Maíra. **As novas existências de Vera Sala.** Disponível em: <<http://idanca.net/lang/en-us/2007/08/21/as-novas-existencias-de-vera-sala/4788>>. Acesso em: 15/01/2010.

SETENTA. Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo:** dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade.** Salvador: EDUFBA, 2005.

SLOMAN, Steven A. Rational versus arational models of thought. In: STERNBERG, Robert J. **The Nature of Cognition.** Cambridge: MIT Press, 1999. p. 557-585

SLOTERDIJK, Peter. Depois da Modernidade. In: **A MOBILIZAÇÃO Infinita:** para uma crítica da cinética política. Relógio D'água: Lisboa, 2002a.

\_\_\_\_\_. **O desprezo das massas:** ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. São Paulo: Estação Liberdade, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Regras para o parque humano:** uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

\_\_\_\_\_. **No mesmo barco:** ensaio sobre a hiperpolítica. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

SLOTERDIJK, Peter. Part One: Sightings: Five preliminary reflections. In: **CRITIQUE of Cynical Reason.** Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1988. p. 3- 75.

SOARES, Marília Vieira. **Técnica energética:** fundamentos corporais de expressão e movimento criativo. 2000. fls.190. Tese (Doutorado em Educação) - UNICAMP. Campinas, 2000.

SOARES, Rosana de Lima. Estigmas da AIDS: em busca da cura. **Impulso - Revista de Ciências Sociais e Humanas**. Piracicaba, UNIMEP, v. 13, n. 32, p. 39-54, 2002. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp32art03.pdf>>. Acesso em: 22/08/2011.

STERNBERG, Robert J. A dialectical basis for understanding the study of cognition. In: **THE NATURE of Cognition**. Cambridge: MIT Press, 1999. p. 51-77.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain (Dir.). **História do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2008. v. 3.

TELES, Gilberto Mendonça. Ondula, ondeia, curioso e belo. **Travessia - revista de Literatura Brasileira do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFSC**, Florianópolis, p. 73-101, 1993.

TOMASELLO, Michael. Cultural cognition. In: **The CULTURAL origins of human cognition**. Cambridge/London: Harvard University Press, 1999. p.201-217.

VALCÁRCEL, Amelia. **Ética contra estética**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança**: e outros diálogos. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VILLA-LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. **Perfeição**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/legiao-urbana/46967>>. Acesso em: 15/04/2011a.

\_\_\_\_\_. **Teatro dos Vampiros**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/legiao-urbana/46983>>. Acesso em: 15/04/2011b.

\_\_\_\_\_. **Duas tribos**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/renato-russo/1092682>>. Acesso em: 15/04/2011c.

VILLA-LOBOS, Dado; RUSSO, Renato. **Os Anjos**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/renato-russo/74526>>. Acesso em: 15/04/2011.

ZIZEK, Slavoj. **Filósofo defende a transformação da ética a partir da biologia**. Disponível em: Folha On-line, 22/06/2003. <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u9421.shtml>>. Acesso em: 1888/02/2009.

\_\_\_\_\_. **Roda Viva**: depoimento. [02 de fevereiro de 2009]. São Paulo: TV Cultura. Entrevista concedida ao Programa Roda Viva.

\_\_\_\_\_. **A visão em paralaxe.** São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. De homo otarius a homo sacer. In: **BEM-VINDO ao deserto do real:** cinco ensaios sobre 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 103-132.

**APÊNDICE A – ENTREVISTA REALIZADA COM SANDRO BORELLI NO  
DIA 10/12/2010**

V.F. – Valeska Figueiredo

S.B. – Sandro Borelli

V.F. – Como se dá o seu percurso de criação, ou seja, como uma ideia inicial vai se transformando em dança?

*S.B. – Se transformam em dança ideias que eu comungo, ideias que eu acho importantes para mim e para o mundo.*

V.F. – Tu me contaste que, por exemplo, o trabalho *O Processo* foi impulsionado por uma coisa que te interessou naquele livro e que ficou um tempo amadurecendo até que, um dia, uma amiga tua te contou que tinha uma estátua[...]

*S.B. – É, mas isso foi depois do trabalho já muito rodado. Aí, um dia, uma amiga, acho que ela viajou, foi para lá, foi para Praga e até ficou num hotel onde era a seguradora, a empresa de seguros onde o Kafka trabalhou a vida toda. E ela ficou inclusive no mesmo corredor, na sala que virou um memorial, onde o Kafka trabalhava. Aí ela viu, andando por Praga, ela passou num parque lá, ela viu uma estátua do Kafka de algum artista que era ele, o Kafka, sem cabeça e acho que tinha alguém pendurado em cima dele. Eu achei incrível. Ela disse você viu essa estátua em algum lugar? Eu falei: “Eu não vi”. Eu fiquei maravilhado como as coisas, as ideias são tipo vírus, elas estão aí e as pessoas pensam tipo que a mesma coisa. As pessoas pensam a mesma coisa, mas nem todos realizam.*

V.F. – Vocês têm um jeito específico de fazer. Quando tu escolhes alguma coisa que te interessa, como isso vai se materializando até se transformar numa coreografia?

S.B. – *Os trabalhos que eu faço, que eu crio, têm muito a minha marca íntima, psicológica. Eu não sei bem dizer por que eu gosto muito de Kafka. Talvez, porque ele aborda questões psicológicas do ser humano e também questões sociais. O Estado que aprisiona, a religião que oprime e o cidadão. O cidadão não consegue se ver livre disso. Esta questão, no caso do Kafka, ele aponta[...], ele coloca[...] os personagens do Kafka é o anti-herói. Isso me deixa bastante fascinado. Tem uma palavra bastante legal, bastante importante que ele usa: desista. Significa muito para mim. Eu acho muito importante isso. A pessoa, o artista chegar em uma palavra apenas, e dizer uma coisa fantástica, uma visão de fundo absurda. E aí, eu me apaixono[...] É que é assim, é preciso se apaixonar para se envolver. Porque quando você se envolve, se apaixona intensamente pela questão da obra, você vai colhendo dados. Você se emociona, gera sensação, e sensação, se você quiser você canaliza para movimento.*

V.F. – *Você reconhece algum tipo de procedimento seu recorrente nessas criações? Algo que se repete no teu jeito de fazer?*

S. B. – *Eu acho que é tudo muito repetitivo. Como se virasse a página de um mesmo livro, do livro da minha história criativa. Então, sei lá, o dia em que eu parar de produzir[...] Então, os espetáculos e as pesquisas é como se fossem uma página de uma mesma história. Eu não vejo diferenças assim de uma abordagem, de um assunto para outro. Sempre é o mesmo universo. Eu acho extremamente importante, eu acho coerente, eu vejo coerência nisso. E eu acho que a arte, ela precisa[...] quer dizer, a minha arte, não vou dizer a arte porque senão eu vou ficar muito pretensioso, eu acho que a minha arte, ela precisa ter um cunho social político. Precisa de alguma forma contestar. Contestação. E Kafka aponta isso. Kafka no meu repertório mostra essa coerência e a obra do Renato Russo mostra essa coerência, Augusto dos Anjos também essa coerência[...], aí desemboca no Che Guevara.*

V.F. – Desses todos que você falou quais as principais questões que você vê como essa convergência? Essa coerência que tu falas são coisas que eles compartilham e tu compartilhas com eles, não é?

S.B. – *Sim. É um homem enfraquecido, um homem sem glamour. O homem inventou o glamour para ser mascarado, para criar alguma fantasia de si próprio. De todos os trabalhos o que tenta uma saída, uma ideologia para um mundo melhor é o Che. Fracassa no final, ele fracassa como os outros. Mas, o Augusto dos Anjos não aponta na obra dele essa possível transcendência. No Kafka tampouco. Agora o Renato Russo foi uma[...] fracassa também porque é uma preparação para o Che Guevara porque é um discurso social, socialista. Que de uma certa forma acaba fracassando também. O ser humano corrompe. Corrompeu este ideal do socialismo em outra coisa. Não que o socialismo virou outra coisa, mas quem comanda, quem pratica o socialismo[...] enfim, infelizmente.*

V.F. – Depois, eu vou voltar a estes dois trabalhos porque eu também vejo uma coisa muito[...] uma continuidade mesmo entre *Carne Santa* e *Estado Independente*. Me chamou muita atenção quando eu vi estes trabalhos[...] Depois, eu vou voltar a isso, mas, quando eu conversei contigo da primeira vez, você falou isso: Ah, os meus trabalhos são como se fossem um único espetáculo, vários atos de um mesmo trabalho. Aí, quando eu fiquei vendo, é claro que eu conseguia entender o que tu estavas falando, mas, nesses dois, parece mesmo que um começa onde o outro termina. Enfim, mas, depois, eu volto a isso. Bom, as coreografias são criadas por você. Como você elabora a coreografia com o elenco? Como é passado, como é trabalhado com eles?

S.B. – *Eu antes, há um tempo atrás, há alguns anos atrás, não é que eu tenha ficado sem paciência, mas antes, eu mostrava o movimento mais. E aí, não sei se é por causa da ansiedade, eu tenho mostrado menos os movimentos. Eu sintetizo os movimentos para eles para eles entenderem, e vou passando para eles, eu vou*

*sugerindo os movimentos. Mas, é lógico que precisa de uma parceria. Eu sugiro, eu imagino um movimento no meu corpo ou mesmo praticando, mas, quando vai para um outro corpo, cada um dança de um jeito. Todo mundo sabe dançar. E aí, vai receber de uma outra maneira. Aí, passa a haver este diálogo: eu crio um movimento, passo para eles, eles apresentam essa mesma ideia que eu dei para eles, mas já vem contaminada, eu recebo o que eles me passaram, às vezes, muitas vezes até melhor, aí eu passo de volta para eles, e aí fica esse troca-troca. Mas normalmente, 80/85% dos movimentos sou eu que sugiro, a fonte inicial, depois, vai virando outras coisas. Mas, o papel do intérprete é fundamental.*

V.F. – *É como se digerissem e transformassem?*

S.B. – *Exatamente. Eu preciso muito de intérprete que receba e me dê de volta. Às vezes, quando eu tenho um intérprete que só recebe, aí eu tenho dificuldade para criar.*

V.F. – *Quando tu escolhes um intérprete o que tu procuras?*

S.B. – *Como se movimenta. Como se movimenta e, claro, como ele argumenta. Ele tem que ter argumento do movimento dele e tem que ter um argumento interessante de mundo. Eu já tive elencos, é que a faixa etária vai ficando[...] é que a diferença vai se distanciando. Eu estou com um elenco bem jovem, como eu nunca tive. Então, às vezes, eu sinto dificuldade de chegar e abordar. Nas abordagens, às vezes, fica uma coisa meio[...] sabe, aquela coisa, aquele respeito errado, sabe? Aquela coisa de mestre, mas aquele mestre à antiga, sabe? Aquele tipo de mestre que o que você falar está certo. Então, eu já falei isso para eles várias vezes, que parece que vira um discurso, um monólogo. E em outros grupos, em outros elencos, isso não havia. Então, ultimamente, de uns dois anos para cá, eu tenho me sentido solitário nas criações. Mas, nada que me impeça de criar coisas. Foi quando a gente criou o Che. Eu estava com um elenco, foi o último*

*elenco que eu tive. Tanto é que a gente formou rodas de discussão sobre o socialismo, o comunismo tal, com o elenco.*

V.F. – Foi um elenco que permaneceu por um tempo longo, né?

S.B. – *Você viu na estreia?*

V.F. – Vi.

S.B. – *Mas, na estreia, o elenco que estreou já estreou mudado. Quando eu comecei a criar o Che Guevara, eu estava com o elenco antigo. Então[...] discussões muito legais assim. Depois, problemas assim de grupo, de relacionamento, profissional e pessoal, aí, meio que mudou. Então, quando você viu, lá no SESI, você viu já com algumas mudanças. E, depois, foi mudando. Foram entrando outras pessoas, hoje, eu estou com um elenco bem diferente. A pessoa mais experiente que sobrou é a Vanessa, minha mulher.*

V.F. – Você falou que te interessa o modo de se mover do intérprete. Eu queria te perguntar se tem alguma diretriz ou algum princípio que rege as tuas movimentações, que te faz olhar para um modo de se mover e te faz perceber que te interessa. Que modo de se mover te interessa?

S.B. – *Às vezes, na pessoa[...] o encanto[...] a técnica em si mesmo não me interessa. O que me encanta na pessoa é o jeito – isso é nato também - o jeito que a pessoa sai de um movimento e vai para o outro. E têm pessoas, pelo menos cada pessoa tem um olhar, eu vejo isso, eu me encanto por isso. E, às vezes, essa pessoa que eu me encanto vai para uma aula de balé, por exemplo, não consegue fazer, mas vai se movimentar e é encantador. Então, é essa particularidade. Por exemplo, quando, um exemplo assim claro, é o Roberto (Alencar). Ele não tem uma técnica forte de balé. Claro que ele melhorou, acho que a gente ficou trabalhando junto uns 10 anos[...] 96, 97, até[...] é, mais de 10 anos[...] mas o jeito dele se movimentar é muito único assim. Muito interessante. Então, eu vou por esse caminho. Às vezes, eu vejo pessoas em oficina, assim,*

*que eu me encanto sabe: “olha que interessante”. Mas claro que não é bem[...] agora, com esse elenco atual não é bem assim porque a dança está num momento bastante importante aqui em São Paulo, as demandas aumentaram, os fomentos, os editais e tal, então, está tendo uma, ainda bem, várias possibilidades dos bailarinos se encaixarem. Os bailarinos meio que saem ou vão para uma outra coisa, para ganhar[...] sabe. Então, virou uma estratégia minha trabalhar com gente mais jovem. Porque o bailarino chega numa hora na carreira que quer ganhar mais ou quer fazer outra coisa, não sei. E quando você trabalha com jovem não, ele vem com tudo. Tem o pró e o contra, né? Mas, a questão de movimento é isso. Nunca me chamou a atenção um bailarino ou bailarina que tem uma supertécnica de balé.*

V.F. – Eu te pergunto isso porque eu identifico nos teus trabalhos uma coisa bem específica do movimento, é que me parece que nada é o mais importante, nenhum movimento é mais importante que o outro. Um gesto é tão importante quanto um salto. As passagens são muito importantes. E isso eu acho interessante.

S.B. – *Sim, sim. É porque não é um balé, né? Um balé é assim, essa visão estética de mostrar o movimento. Eu procuro trabalhar o movimento fazendo parte de um texto, uma palavra ou[...] Inclusive, eu falo isso para eles: “Nada tem que se sobrepor. Tudo tem que ser trabalhado na mesma intensidade”. Eu já tive muitas oportunidades de, não no grupo, mas quando eu faço trabalhos fora do grupo, então, você chega num outro grupo com bailarinos “x”, que você não conhece, e aí, principalmente nas companhias grandes, aí, tem essa coisa meio que é do balé, essa coisa mais tradicional. Aí, eu olho a aula e vejo bailarinos bons tecnicamente para o balé, bailarinas e tal. Mas, quando vai[...] vai, e sai daquela roupa, e eu tento vestir a minha roupa, sabe, não consegue. Vários exemplos, vários momentos já aconteceu isso. De eu até achar[...] puxa, eu acho que vai dar certo, eu acho que vou conseguir, e não. O balé, ele, a técnica clássica, ele é[...] eu acho extremamente importante, mas ele, o bailarino, o intérprete corre um risco*

*muito grande de se aprisionar. De ser aprisionado ou se aprisionar, não sei, por isso. Se bem que, se aprisiona porque falta[...], por burrice. Não tem essa de: “Ai, eu não consigo entender”. Não sei, não sei, eu não tenho muita certeza sobre isso porque, às vezes, de tanto você treinar uma coisa você não consegue se desvencilhar daquilo.*

V.F. – E por que vocês trabalham com balé? O que tu achas importante no balé quando tu falas que o balé é uma técnica importante?

S.B. – *Ele organiza, ele tem um tipo de organização corporal que eu acho interessante. A técnica clássica também ela te dá uma[...] molda de certa forma o teu corpo de um modo interessante. Te propõe entender as questões de equilíbrio, a lateralidade, eu acho bastante importante, sabe, você perceber o seu pé, perceber as articulações. Mas, não pode virar burrice. Eu acho que ficar só nisso, eu acho bastante[...] bailarino que fica só fazendo aula de clássico fica muito limitado. Eu acho das técnicas, a que mais emburrece o intérprete é a clássica porque ela te propõe uma visão do passado, é museu, é uma coisa datada, a técnica clássica é datada. Daí, se o bailarino não tiver cabeça, discernimento, ele não vai conseguir dançar, ele vai reproduzir.*

V.F. – Engessa.

S.B. – *Engessa. E a técnica clássica reproduz, né? Ela reproduz. Os coreógrafos dos balés, ele reproduz porque se ele inventar uma coisa diferente, já não é balé clássico mais, sei lá, aí é neoclássico, talvez, não sei. Então, é aquilo sabe[...], é muito frustrante. E aí, as pessoas acabam indo, tendo essa relação com o espelho, com o corpo, das quantidades das piruetas, do tamanho dos saltos, e aí vai. E aí vira outra coisa, vira outra coisa. Só que enquanto você é jovem, legal. Só que o tempo vai passando, então, e aí você vai se engessando cada vez mais, e aí vem o outro mais jovem e você não vai conseguir fazer mais, e daí aquilo vai te*

*maltratar e, enfim é[...] Mas, como técnica, assim, é legal, mas tem que saber usar porque é muito perigosa.*

V.F. – Tem vários momentos no trabalho que todo mundo dança junto, eu que queria te perguntar o que, para ti, precisa ser comum para todos os corpos em cena?

S.B. – *Não entendi a pergunta.*

V.F. – Numa coreografia, o que tu achas que tem que estar em comum entre os corpos em cena? Eu dei um exemplo que em muitos trabalhos têm momentos de todo mundo junto, eu queria entender o que tu prezas neste “todo mundo junto” como algo que tem que estar em comum? E o que pode ser adaptado?

S.B. – *Olha, esse todo mundo junto eu, às vezes, acho importante porque o discurso fica mais contundente, como se fosse um corpo só, um corpo gigantesco que fala a mesma coisa e, depois, desmembra. Mas, é[...] eu procuro tomar muito cuidado para não virar coreografia de conjunto.*

V. F. – Na verdade, não era bem isso assim, porque eu identifico mesmo todo mundo junto nos teus trabalhos, não é questão de ser junto, eu acho bem interessante e bem claro essa coisa que tu falaste de todo mundo junto para fortalecer uma ideia[...] Mas eu percebo que têm coisas mesmo comuns, mas que não são iguais, são bem diferentes, embora estejam juntos. Aí, eu queria entender o que tu tentas priorizar dos corpos em comum e o que disso[...]

S.B. – *Tá, vamos ver se entendi a pergunta. É a ideia é, por exemplo, essa cena vai haver um conjunto, o que eu sempre falo: “Vocês procurem transitar mais ou menos no mesmo tempo, tá, o nosso tempo é daqui até aqui, então, vocês podem transitar aqui, nesse meio aqui”. Então, essa é a regra. Outra coisa que eu falo também para eles: “Vocês precisam fazer o movimento de acordo com as possibilidades de vocês. Também, eu não quero, não precisa mostrar que eu*

*tenho uma perna, que eu sou muito flexível porque vai passar do limite, aí vira um outro discurso, né. Mas, você também não vai usar uma perna lá embaixo também. Porque também vai dar um outro, também vira um outro discurso. Então, assim, vai ter uma média e vocês vão transitar nessa média aí”. Aí, talvez, dê essa sensação, essa aparência de[...] até uma vez já me falaram isso: “Quando eu vejo os seus conjuntos dá a impressão que é meio sujo, mas não é. Fica interessante porque não é aquela coisa marcada, mas a gente sabe que é uma massa que faz mais ou menos a mesma coisa”. É proposital, então, eu tomo muito cuidado com isso porque se ficar todo mundo idêntico, aí vira balé.*

V.F. – É, eu percebo que - eu vou falar o que eu percebo para ver se tem a ver - é que tem essa coisa do tempo e que tem um percurso, mas a forma que inicia o movimento, por onde inicia o movimento, qual alavanca, cada um desenvolve o seu.

S.B. – *É de cada um. Exatamente, é o que eu falo para eles, principalmente, agora, com este grupo que eles não entendem muito isso: “Vocês são intérpretes”. Senão, vai ficar uma coisa imposta por mim, o meu texto, sabe. Então, tudo bem, pode até ser o meu texto, mas vocês vão dizer da maneira de vocês, do jeito de vocês, como vocês quiserem. Claro, que estou aqui de fora, se passar do limite, se eu achar que está indo para um outro caminho, eu vou avisar. Eu aviso: “Ó, não”. “Mas, então, como é que é?” “Eu não sei, vai perguntar para mim?”. “Eu faria desse jeito”, eu falo, “mas não tem que fazer igual a mim. Tem que fazer dentro da ideia”.*

V.F. – Eu percebo também, vendo também as aulas – tanto a tua aula quanto os ensaios, não parece um jeito certo, assim “certo”, determinado de fazer as coisas, um único jeito, mas ao mesmo tempo, tem uma busca por uma estabilidade na tua movimentação.

S.B. – *Sim. Sim, é isso mesmo. E eu sempre achei muito importante também, que a preparação do bailarino, eu acho que tem que ser muito intensa, tem que ser muito física, sabe, também. E também muito intelectual. Então, tem que ser das duas maneiras. Também, não adianta só muito físico e o intelectual zero.*

V.F. – *Vocês ensaiam todos os dias, né? O que vocês buscam com esses ensaios diários?*

S.B. – *É a noção de grupo, vivenciar a vivência de grupo, de companhia, de grupo, de guerrilha, sei lá. Tem que[...] eu não acredito, mas aí é pessoal, eu não digo que[...] existem maneiras e maneiras dos grupos de se criar um trabalho, eu não consigo, desde quando o grupo surgiu, em 97, ele sempre trabalhou[...] ele sempre foi dessa forma. Eu não acredito em trabalhos pontuais, por exemplo, sabe, o coreógrafo vai trabalhar, vai criar alguma coisa, aí reúne os bailarinos, vai monta, termina aí, cada um para o seu canto, sabe. Eu, tanto é que eu montei um grupo, eu tive a ideia de montar um grupo porque eu tinha vontade de perpetuar essa vivência diária com bailarinos. De criar uma identidade mesmo. Até, na época, eu falava, quando o grupo surgiu: “A única maneira de conseguir criar uma assinatura e colocar num carimbo, eu acho que é dessa maneira, é um trabalho diário”. Talvez, porque a minha carreira como bailarino, eu trabalhei muito em companhia, essa coisa diária[...] diária[...] diária. Então, talvez, isso tenha ficado na minha cabeça e no meu corpo. Eu acho fundamental. Eu não teria tesão, sabe, de fazer um trabalho, tem o elenco, tanto é que, às vezes, quando eu sinto que[...] tem também o lado pessoal, né? Eu sou um pouco tirano também, então, assim, quando eu sinto que o bailarino não está mais comigo, dificilmente, ele volta. Só aconteceu uma vez com o Roberto, que eu abri uma exceção, aí ele voltou. Agora ele saiu, agora ele não volta mais. Por quê? Porque quando eu sinto que perde o elo[...] é igual casamento, sabe, ou sei lá, você separa de alguém quando você volta não vai ser mais a mesma coisa. Então, é grupo é grupo. Então, tá. Se você “Ah, saiu, ah tá[...] não!” E, às vezes, até a amizade fica um pouco estremecida*

*porque eu levo isso muito a ferro e fogo assim, e[...] O Che mesmo, né, agora lembrando de umas passagens dele, ele até falava isso para o pessoal do[...] que quem não estivesse com ele, quem não estivesse com a causa, ele dava a chance: “Sai agora, vai embora agora porque se eu perceber que você está fraquejando, está fraquejando nas suas convicções, então, você vai para o paredão”. Enfim[...]*

V.F. – Para ti, o que faz uma apresentação tua ser boa? Quando você fala: “Hoje foi bom!” Tu identificas?

S.B. – *Quando eu sinto que o intérprete está atento. Que ele está atento. E quando ele não está atento, ele vai errar, mesmo tecnicamente, ele vai errar. E se ele erra tecnicamente, ele, então, vai errar tecnicamente e vai errar também[...] quer dizer, tudo porque é uma pessoa que não está presente ali. Ele pode até acertar tudo. Eu acho que eu tenho um olhar bastante exato para perceber isso, nos meus trabalhos, é claro. Eu vejo as pessoas, às vezes, que eu sinto que nem concordam muito, mas eu falo: “Gente, vocês podem achar tudo, mas eu estou do lado de fora eu achei isso, concorda ou não, mas[...]” Eu até brinco: “Mas quem assina essa merda aqui sou eu”. Eu acho bem fácil perceber quando o bailarino, quando o intérprete está naquele dia ou não está.*

V.F. – Como você vê os deslizos, os desequilíbrios, as colisões e os lapsos na cena?

S.B. – *Quando o intérprete lida bem com isso, eu adoro. Entendeu, eu adoro. Eu percebi que ele, o intérprete, que não é aquilo, mas ele soube lidar. Às vezes, eu até peço para[...] fica, fica, faz assim agora. Agora, eu fico bastante decepcionado quando a pessoa entrega, entendeu? Entrega que errou. Aí, até falo: “Poxa vida, vocês têm que se autodirigir em cena, vocês são diretores quando vocês estão em cena. Então, é inadmissível você se perder. Vocês ensaiaram tanto”. Então, tem que usar às vezes esses erros. Esses possíveis erros são os acasos numa*

*criação. E o acaso numa criação é importantíssimo. É fundamental você ter a noção de[...] não noção, a esperteza de observar o acaso porque o acaso está aí o tempo todo, e, às vezes, a gente não percebe.*

V.F. – Às vezes nega, né?

S.B. – *Exatamente. Aí, às vezes: “Foi mal, né”. “Mas, como foi mal. Foi ótimo! Não vejo nenhum problema, foi melhor do que já era”. Agora quando entrega, aí, aí vira fragilidade.*

V.F. – Como vocês definem a estrutura dos ensaios? É porque vai apresentar, é porque[...] É que nos ensaios eu vi vários trabalhos diferentes e pensei: “Como eles organizam a estrutura?” O que vão ensaiar, como que vai ser, se vão pegar parte de grupo ou se vão pegar[...] se é definido por ti ou se é definido pelos intérpretes?

S.B. – *Às vezes, eu sou um pouco atrapalhado, não é que eu sou atrapalhado, é que eu tenho uma dinâmica diferente. É uma dinâmica que é meio atrapalhada, mas que dá certo. Eu gosto de perguntar para eles também: “O que vocês preferem? Vocês querem ensaiar o quê? Que parte? Onde está pegando mais?” “Ah, está aqui”. “Então tá, legal”. Porque, às vezes, eu sugiro umas coisas e eu vejo pela reação deles que não era bem aquilo que eles queriam fazer. Então daí, então tá, resolvam, o que é. Mas este ano, este ano que está acabando, foi bem diferente porque o grupo, ele completou acho que 93 apresentações esse ano, quase cem. E a gente fez assim: remontou 5 trabalhos, 6 trabalhos. Então, foi meio na loucura, tinha que remontar. Aí remontava, tinha outra coisa, aquele que tinha remontado ficou para trás, depois, lá na frente, tinha que pegar de volta este que havia sido remontado, tinha que remontar de novo. Foi muito assim. Agora quando a gente não está nesta dinâmica, por exemplo, no próximo ano, a gente vai entrar no[...] mais um Kafka que é a “Colônia Penal”. Aí, a rotina vai ser dura porque aí é só isso. Aí, é só isso. Pode até alguma remontagem ou outra, porque*

*a gente nunca sabe, aparece um convite e tal, a gente não pode negar, aí a gente pega, para, remonta e, depois, volta. Mas quando é época de criação é só aquilo. É só aquilo. Para martirizar mesmo.*

V.F. – Eu queria te perguntar quanto a esta questão do repertório, justamente isso. Vocês usualmente remontam e apresentam antigos trabalhos. E eu queria saber qual o interesse nisso, por que os teus trabalhos estão sempre vivos durante vários anos?

S.B. – *Então, tem gente que não gosta de remontar. Tem alguns coreógrafos que acham que não é legal, enfim, eu já ouvi essa fala. Eu acho superimportante remontar porque é importante o grupo estar mostrando o seu repertório, é estratégico também. Mostrando: “Olha gente, este trabalho de mil novecentos e não sei quanto. Agora esse, 2001”. Eu acho que demonstra maturidade do grupo enquanto pesquisa. Eu gosto bastante. E geralmente quando a gente remonta, eu tenho essa sensação de um trabalho antigo, geralmente eu consigo melhorar o trabalho. Eu até[...] eu tomo muito cuidado, eu não gosto de mexer, porque senão não é remontagem. Você ficar atualizando, então, perde. Que é legal a história mesmo. Um trabalho de 1999, vou remontar agora, se eu começar a mexer, então, não é remontagem. É outra coisa. Você está criando outra coisa em cima do que já foi criado. Então, eu só mudo quando, assim, aquilo é muito ruim. Quando: “Poxa, como eu fui fazer uma coisa dessa”. Aí, eu dou uma mudadinha assim, mas vai do jeito que era. Eu acho legal. É uma passagem na história. Eu era daquele jeito, pensava daquele jeito. Um trabalho que eu menos mexi, eu acho que eu não mexi nada[...] quer dizer, eu quase não mexo nos trabalhos, como eu te falei. Mas, um que eu não mexi mesmo em nada é “Bent”. Que do jeito que foi, ele continuou. Claro que às vezes eu preciso mexer para adaptar para o espaço e tal, né. Porque que nem, a gente fez o Bent esse ano, o ano passado, na Galeria Olido, eu tive que adaptar algumas coisas. Então, ficou diferente. Mas, é muito[...]*

*eu gosto demais de remontar trabalho. Me dá uma[...] eu começo a lembrar da época, de como eu era, das pessoas que estavam comigo na época e tal.*

V.F. – Da preparação física de vocês, eu vejo que tem duas coisas: as aulas de balé clássico e a tua aula. Eu queria saber, por que tu escolheste estas duas coisas juntas?

S.B. – *O que? A aula de...*

V.F. – A aula de balé e a tua aula, ou a da Vanessa (Macedo), também, que tem uma linha muito parecida. Por que tu escolheste juntar estas duas coisas?

S.B. – *Para quebrar[...] como eu acho importante o clássico, a técnica clássica, mas é importante quebrar com ela. Então, eu insiro outras maneiras, outros pensamentos. Então, a Vanessa, ela dá uma aula muito boa. O Lourenço (Homem) está dando aula para a gente agora. Não é uma aula de balé clássico, mas é uma aula de técnica clássica, mas é contemporânea.*

V.F. – Conheço.

S.B. – *Você já viu a aula dele?*

V.F. – Já vi.

S.B. – *Então, ele está com a gente agora. E quando eu dou aula, eu procuro quebrar. Aí, eu faço, a aula que eu dou é totalmente[...] ela é mais física. Quase uma preparação corporal. A Vanessa é mais aula de dança contemporânea. E eu, as aulas que eu dou é mais o lado da experimentação com o elenco. Então, às vezes: “Ah, sei lá, vamos subir escada meia hora, subir e descer a escada. Fica aí”. Só para, enfim, sacar a reação das pessoas. “Então, eu estou com o relógio”. Só que eu não falo quanto tempo. Então, eles começam a ficar aflitos porque é duro. Aí, eu gosto de fazer junto também. Tem dias que eu comecei[...] quando eu estava muito assim (sacudiu a cabeça), aí, eu não vou falar nada hoje eu quero ver a primeira pessoa que vai desistir. Enquanto alguém não desistir eu não paro. Alguém tem que desistir, passar por este momento.*

V.F. – Kafkaniano.

S.B. – *É. E aí eu fico mais um pouco e parou. É, uma coisa meio Kafka mesmo. É mais, então, entra mais no campo criativo, né, sabe, de ficar testando, testando, testando, testando. Tem vezes, também, que as pessoas vão parando e eu falo: “Olha, quem não aguentar vai parando”. Eu fui e só ficou mais um comigo. Mas aí, então, as aulas vão mais para esse lado. Essa história de escada, ela surgiu sabe aonde? Quando eu estava criando a “Metamorfose”, em 2001, 2000, “Metamorfose” foi em 2000[...] não me lembro mais.*

V.F. – Não sei, eu vi em 2002, mas não sei.

S.B. – *2002, foi. Foi em 2002. A gente tinha um estúdio em Pinheiros, no Largo da Batata. Sabe a igreja? Quase em frente. Tem a frente da igreja, o lado de trás. Ficava bem de frente para a igreja, assim. No segundo andar, na esquina ali. Então, tinha uma escadaria e a gente[...] Nossa, como eu martirizava com as pessoas na época. E ficava essa coisa de Kafka.*

V.F. – Eu percebo no trabalho de grupo que a noção de autonomia parece estar presente, talvez, até por isso tu falaste que eles meio que decidem as coisas no ensaio, também o jeito de fazer, tem o tempo[...] Eu queria saber como tu vê isso, a noção de autonomia?

S.B. – *Você acha o quê?*

V.F. – Eu acho que a noção de autonomia está presente no jeito do grupo de se organizar. Tem uma coisa como tu falas que é tirana, e tem uma coisa que é ao mesmo tempo, é também autônoma porque eles decidem se vão fazer a parte de grupo, se vão treinar isso, cada um decide o que está precisando[...]

S.B. – *Sabe o que acontece, eles não acreditam muito nessa autonomia que eu dou para eles. Eu também nem acredito muito nisso. É que, às vezes, eu falo para eles assim: “Vocês querem assim? Então legal, então tá. Mas eu quero ver então, mas eu quero ver. Se é assim, então, está legal”. Por exemplo, se vai viajar e tal, então: “Vamos fazer a aula tal”. Aí eu sinto que ah[...] nem todo mundo né? Mais a[...], nesse elenco, mais a Vanessa que questiona. É mais experiente e tal. Do*

*elenco antigo que as pessoas questionavam mais, as pessoas mais assim e tal. Eu era bem claro: “Tudo bem. Beleza. Não tem problema nenhum, mas eu quero resultado. É isso, então tá”. É uma autonomia que eles falavam, tanto é que quando duas pessoas saíram do grupo, desse antigo, eles falaram exatamente isso: “É, você fala de socialismo, uma coisa de grupo e tal, mas você não é isso”. Eu não respondi.*

V.F. – Parece que algumas coisas, por isso eu pedi para falar, é que parece que algumas coisas abrem essa possibilidade, quando tu dizes que não tem um jeito de fazer, tem um tempo e a pessoa que vai resolver. Isso aí fortalece a singularidade e o jeito de resolver problemas. A aula que tu dás também é meio assim. Tu não vais lá e mostra nada. O que é bem diferente do balé clássico, que tem um jeito, pois dá a possibilidade da pessoa de resolver aquela questão do jeito dela. Mas, por outro lado, também tem essa outra coisa que tu faleste.

S.B. – *Eu acho que talvez eu dou autonomia, mas em cima das minhas regras. É uma autonomia vigiada. Então, o que seria uma autonomia vigiada? Então, é um pouco mentiroso. Não é uma autonomia “Ah, tá. Ok, vocês decidem e pronto”. É uma autonomia que oprime.*

V.F. – Não autônoma.

S.B. – *Exatamente. É como se fosse um Estado que parece que é democrático. Parece. Mas, é por causa da minha personalidade também. Mas, se eu vejo que está dando, se eles embarcarem na minha, se eu sentir cumplicidade, daí tudo bem. Mas, quando[...] é que eu não estou sendo muito sincero[...] é que precisa, é até certo ponto, até certo ponto. É, às vezes, eu já falei isso “Ah, que tal isso?” “Que tal isso nada, então, assina vocês. Não, é do meu jeito. É do meu jeito”. Teve viagens, que agora esse ano, que eu não fui, que não deu para eu ir, e que eles foram. Aí, eu fiz uma tabelinha de horário e aí, depois, eu fiquei sabendo que alteraram a tabela, ao invés de uma aula “X”, fizeram uma outra aula. E eu não gostei.*

V.F. – Por que você não gostou?

S.B. – *Porque assim, pô, eu pensei, sentei, pensei, falei para vocês antes da viagem e vocês mudaram. Mas, por quê? Por que vocês mudaram? Eu preciso sentir confiança. Então tá, é possível isso? Por que vocês não me avisaram? Que me ligassem? Enfim, mas é que[...] aquele dia eu falei isso, entendeu? Porque já estava com alguma coisa já que eu já estava assim, aí eu peguei e falei. Principalmente, viagem, como o grupo viajou muito esse ano aí, é perigoso. Uma outra coisa também que eu falo muito para eles é que gente não pode ser um grupo ótimo, o grupo tem [...] as pessoas, o público acha que é um ótimo grupo, mas isso é muito pouco. Está cheio de grupos ótimos. Cheio não, mas tem muita gente boa. E é um grupo independente. Então, quer dizer, que um grupo independente é uma organização que deveria ser de guerrilha, tipo guerrilha. Tem que ser cada um tem que ser ótimo, fantástico, excepcional naquilo que faz. Porque senão a gente não sabe, está fadado no próximo edital ou no próximo[...] é lógico que não vai conseguir. E aí? E aí? “Vocês nunca me cobraram publicamente uma ótima coreografia, mas vocês estão aqui muito porque vocês acham que eu seja um ótimo criador. Porque senão vocês poderiam até estar aqui para ganhar uma grana, um cachê e tal. Mas, também por causa disso. Eu me sinto cobrado por vocês e pelo público de estar sempre criando algo interessante, entendeu? É por isso. Então, vou cobrar de vocês sim. E tem outra, é dinheiro público”. Também tem isso, né? É dinheiro público, então, esse dinheiro que vocês estão recebendo não é dinheiro da minha herança, da minha família, porque eu sou um cara milionário que estou pagando vocês. Não, é dinheiro público. Então, o buraco é bem mais embaixo. É bem complicado. Então, assim: “Moçada, sabe. É, ó. Parou para pensar, vem o bonde e passa por cima”.*

V.F. – Mas quando tu falas ótimo, está relacionado à questão de cumprir as obrigações? O que significa?

S.B. – *Um grupo ótimo? Como assim?*

V.F. – *É, eles serem ótimos enquanto intérpretes?*

S.B. – *Não, enquanto intérpretes, porque eu acredito que o grande intérprete, o grande bailarino, o grande ator, ele não é grande, é fantástico porque nasceu com aquilo, porque tem talento só. É através do trabalho, né. Eu acredito muito nisso, naquela famosa frase que todo mundo conhece e é até careta, como é que é: 5% de talento e 95 de trabalho. Uma coisa mais ou menos isso. Eu acho que é isso mesmo porque a gente não falou agora há pouco que todo mundo tem as mesmas ideias, mas poucos conseguem materializar. Todo mundo é criativo, saber como organizar é, materializar essa criatividade é que é o X da questão. Enfim, eu aí[...] eu corro muito, corro muito. Por exemplo, hoje, eu tenho essa estrutura aqui, está sempre por um fio. Sempre por um fio. Tanto é, olha, a gente parou agora início de novembro, no dia 21 de novembro, fez a última apresentação, como a gente fez muito, então, vamos parar e a gente volta dia 8, dia 10 de janeiro. E os projetos sou eu que estou fazendo. A Vanessa que tem me ajudado, mas ela foi para Natal, e entendeu? Então, tem essa coisa assim, “Ah tá, sou bailarino”. “Então, tá legal, você é bailarino, então tá”. Eu dou essa abertura, mas assim é uma abertura comandada e quando eu sinto que não é, aí meu lado autoritário[...] Eu sou bem autoritário.*

V.F. – *Eu queria perguntar umas coisas sobre o “Estado Independente”, me chamou bastante atenção o jeito que tu organizaste os corpos, ordena os corpos no espaço, assim. Eu queria te perguntar como que tu pensaste isso coreograficamente porque eu achei diferente dos outros trabalhos.*

S.B. – *Sei. A história do Che é[...] Bom, é preciso numa criação, eu acho para mim é[...] eu preciso de um de uma grande ideia para a cena, para o espetáculo. Sabe aquela assim, puta é isso. Um elemento que vá mudar tudo. E aí, estudando o Che, eu estava pesquisando, não sei o que, e aí eu angustiado, puxa vida, mas e aí? Tu estás estudando e tal, mas eu não tenho ainda a grande ideia. Isso me*

*angustia demais. Aí, um belo dia surgiu a grande ideia. Sabe qual foi? O lampião. Pô, eu fiquei tão feliz com aquilo, puxa vida é isso. Quer dizer, lampião, caminho, é um signo muito forte. E quando[...] e logo, tudo a ver com a proposta social humanista do Che. Tudo a ver. A coisa de grupo, de mobilização, de movimento, de massa e tal. Aí surgiu aquele grupo que ficava transitando e saía, fracionava, depois, voltava para o grupo. E também, a coisa do momento da dança que a dança está passando também. Eu estou muito envolvido com estas mobilizações da classe que é preciso. O artista não pode ficar só dentro do estúdio criando. Ele está fadado ao[...] ele vai desaparecer. Não existe mais o[...] não é mais assim: “Ah, tá, eu sou só criador”. Ou então, aquela famosa frase também, muita gente diz: “Ah, bailarino não precisa falar”. É antigo isso. Mas, sabe que eu já vi numa entrega e prêmio no (Teatro) Municipal do APCA, um bailarino, um coreógrafo que ganhou um prêmio, de Brasília, ele subiu para receber o prêmio, pegou o microfone, estava nervoso e falou: “Ai gente, é que eu sou da dança, eu não consigo falar”. Eu fiquei tão envergonhado. Ah, mas por que eu estou falando isso? Ah, do Che Guevara. Aí isso, aí o lampião foi, ah, me salvei. Consegui me salvar de mais uma. Porque é difícil você conseguir uma ideia que te convença. Isso não significa que vá convencer todo mundo. Você pode errar. Mas, tem que te convencer naquele momento. Quando eu tive a ideia do lampião, aí abriu, abriu o caminho.*

V.F. – E a pesquisa dos duos[...] tem outra coisa, os duos, a pesquisa de movimento é bem específica. É diferente.

S.B. – *A gente foi para[...] já que você viu na estreia lá no início, a ideia era essa organização de guerrilha. Toda guerrilha é uma organização paramilitar. Os guerrilheiros muito concentrados, muito bem treinados, não pode haver fragilidade, são todos muito[...] todo guerrilheiro é muito traiçoeiro, ele é perspicaz, ele é muito[...] ele não é espalhafatoso. Isso tudo foi muito falado, sabe. Eu falava assim: “O principal personagem deste espetáculo é o lampião, o segundo*

*personagem principal é o grupo. Então, assim, vocês vão precisar fazer este grupo, não pode haver floreio nenhum, nada, é tudo muito seco, sabe. Cada um do seu jeito, com seu entendimento, mas é assim! Ta ta! Teve gente que viu no SESI e veio falar[...] nem gosto, eu não perguntei, quando você pergunta, tudo bem, mas sem eu perguntar. Mas, gente próxima e tal, e que achou o espetáculo muito, não abria as portas, era tudo muito rígido, muito ta ta. É, eu falei: “Eu também achei, sabe”. Mas, poxa, se a gente foi assim foi porque a gente entendeu que a obra do cara[...] - “Eu sinto falta de uma coisa mais amorosa e tal.- “Eu acho que você que tem razão”.*

V.F. – E os duos? Os duos têm uma coisa da[...] de cada um eu vejo uma coisa diferente.

S.B. – *Mas, eles são secos também, né?*

V.F. – São, são.

S.B. – *Eu acho que só o último, da gravidez lá é que não.*

V. F. – Mas, eles são muito[...] eu até fico quando eu vou tentar falar ou escrever dos duos, eu falo que eles são encarregados porque eles são um encarregamento que se carrega do outro, quem carrega também está sendo carregado[...]

S.B. – *Ah, eu me lembrei, tá, legal, legal. É que a ideia dos duos é essa coisa de ajuda, um ajuda o outro. O fundamental do socialismo, do social do socialismo é[...] eu não vou[...] é[...] tem que ir junto. Eu não posso ser mais do que você. Senão, não é. Certo? Então, se eu ganho, eu vou dividir com você. E se você ganha, você divide comigo. A gente tem que ganhar junto. Então, e foi essa a ideia. Então, quando um fragilizava, o outro ia lá e ajudava. E essa coisa do (aperto de mãos), é um símbolo forte. É um símbolo não do comunismo, mas é um símbolo de união, né. Geralmente, os sindicatos dos trabalhadores têm uma coisa que, geralmente, vai por este caminho aqui, né. Então, foi por isso.*

V.F. – É bem a imagem dos duos mesmo.

S.B. – *Exatamente. E o final é o aborto. É o fracasso. Não deu certo. Mas, a gente ainda vai morrer disso. O capitalismo ainda vai matar todo mundo.*

V.F. – *Como foi a elaboração da trilha?*

S.B. – *A trilha, por exemplo, é, eu estava com o Gustavo (Domingues), aí ele começou a apresentar umas coisas, quer dizer, aí eu sugeri umas coisas para ele e tal, ele fazia[...] é a coisa também da grande ideia, né. O Gustavo é muito bom, é muito sensível. A gente está junto desde 2002, é sempre ele que faz as trilhas. Ele vinha, trazia e eu: “Está legal Gustavo, estou gostando, mas tem algo que[...]” Puxa vida, descobri, “Bolero de Ravel”, ta ta ta ta, a caixa. Porque tinha a ver com a ideia, a gente já estava criando já o espetáculo, a coreografia. Já tinha o lampião, já tinha movimento já criado. A ideia do grupo. Puxa vida, é a caixa. “Você tem como tirar? Só pegar a caixa?” “Tenho”. “Puxa, cara, eu acho que é isso”. Tem um outro momento também que[...] aí, eu não sei se foi ideia minha ou dele.*

V.F. – *Sintonia. Nem sabe de onde veio a ideia.*

S.B. – *É, exato. Porque ele é muito criativo, ele é muito criativo. Ele trabalha em propaganda, então, ele também é[...] Os índios, têm os gritos e tal dos ianomâmis. Ele veio com isso e eu adorei. Eu disse: “Puxa vida, tem tudo a ver, índio. Terra. O nosso aqui da América”. E eu achei genial. Eu acho que foi ele que teve a ideia. E eu para ele: “Cara, genial”. E aí, casou, aproximou. Eu gosto demais da trilha. Demais. A coisa da caixa. Ah, eu me lembro, inicialmente, não foi assim, a ideia da caixa foi a primeira coisa que me veio. Tanto é que eu queria só a caixa. Gustavo, faz assim: “Só a caixa”. Aí, ele: “Tá, mas só a caixa e eu vou criar o quê? Então, por que você me convidou?” Aí eu: “Tá, então, deixa a caixa como base e aí vai na sua”. E aí ele foi criando, foi isso. A caixa dá o[...] não sei, me deixa armado, não sei, me dá essa sensação de domínio, de invasão, de atitude.*

V.F. – Eu tenho a sensação de algo que vai se completar, que está para acontecer. Porque parece que está sempre em suspense. Que vai[...]

S.B. – *E depois não acontece, né? E, no final, acaba não acontecendo nada.*

V.F. – Eu tinha uma leitura, eu não sabia que era um aborto. Eu lia de outro jeito. Para mim era justamente o que você propôs no trabalho todo. Está todo tempo um ajudando o outro. Como um precisa do outro para compartilhar. Este momento eu vejo como um nascimento e não como um aborto.

S.B. – *É mesmo? Olha só. Eu, no final, me dá uma certa tristeza assim.*

V.F. – Eu vou olhar, agora, tentando ver isso, vou ver o que acontece.

S.B. – *Porque tem aquele sangue, né, a placenta, as entranhas, que é o pano, sai aquele corpo ali e a possibilidade vai embora, e todos vão para o chão. Enfim, mas eu acho que a tua viagem é tão importante quanto a minha, é até mais importante do que a minha. A imagem, o que o observador observa é muito mais poderoso do que quem criou.*

V.F. – Foi o trabalho todo construindo isso, essa coisa de compartilhar, essa coisa da ideia de grupo, de coletivo, de multidão e aí, no final, um se engravida do outro, se entranha, se acopla e nasce.

S.B. – *Algumas pessoas também pensaram isso. Foram por esse caminho. Mas, outras também foram pela coisa do aborto, mas é que eu estou te falando o bastidor da ideia, o rastro de sangue que fica. Eu vou começar a ver também com esse olhar que você falou.*

V.F. – E eu vou tentar ver com o teu.

S.B. – *Eu não tinha pensado nisso. Mas eu vou dar uma olhada.*

V.F. – Eu queria te perguntar também sobre a questão do figurino. Se teve alguma coisa assim[...]

S.B. – *O figurino, sempre quando chega no figurino, o elenco dá risada porque sempre é a mesma coisa. Eles falam assim: “Tá, a gente já sabe o que vai ser,*

*uma calça com aquela cor assim para ninguém reparar, uma camiseta também, a gente já sabe já".*

V.F. – *Daquela cor assim como? Para ninguém reparar o quê?*

S.B. – *Por exemplo, cinza escuro. Tom pastel.*

V.F. – *Para não aparecer muito[...]*

S.B. – *Exatamente, para não se destacar. Entendeu? Eu não gosto de figurino que parece ser montado. Uma coisa[...] eu não gosto. Tanto é que eu nem[...] eu só trabalhei com figurinista uma vez, lá no início do grupo. Não, teve em Diadema, aí eu trabalhei com uma figurinista. Mas, depois, nunca mais. Por aí. Põe uma coisa assim, põe uma coisa assado. Mesmo cenografia. Tem o Guilherme, ele já trabalhou comigo e ele até ia, inicialmente ele ia fazer o Che. Mas, aí, ele também chegou com umas ideias de revestir o chão com não sei o que e tal. Aí, eu falei: "O Guilherme, não adianta você chegar aqui 20 dias da estreia e ficar jogando coisas. Acho legal, pensa, você não participou da pesquisa, então, pensa, tal, dá uma pesquisada e depois você me fala. Aí, lá na frente a gente pega e acrescenta esse cenário". Mas, aí, ficou por isso mesmo. Eu gosto muito da caixa preta. E elemento cênico, não, aí eu acho legal porque vira símbolo. Quando surgiu esse lampião, cenário não precisa. E aqui ficou legal (no Kasulo), a gente fez aqui porque aí virou sombras na parede. E esse lampião. Enfim, caixa preta já era um puta de um cenário.*

V.F. – *Os teus trabalhos têm uma iluminação bem particular, com sombras, com as penumbras[...] O que tu queres provocar?*

S.B. – *São as profundezas. Eu não vejo nenhum trabalho meu com muita luz. E outra, quando você propõe um trabalho escuro, você obriga o espectador a olhar de uma outra maneira. Às vezes, eu ouço assim: "Eu fui ver o trabalho tal, mas eu achei a luz muito escura". Eu falo assim: "Mas gente, que falta de generosidade.*

*Como assim muito escuro? Porque você não olhou. Por que você quer ver tão claro? Por quê? Quem odeia são os fotógrafos, né. Porque quando vai fotografar para imprensa e tal, tem que fazer especial para eles. Porque no espetáculo não pega nada. E o Che é o espetáculo mais escuro, de todos é o mais escuro.*

V.F. – A última questão tem a ver com *Carne Santa* e *Estado Independente*, eu percebi uma relação entre eles que é, por exemplo, a questão da faixa que termina num e no outro começa, aquela coisa do tapar e destapar os olhos bem recorrente, e os duos repletos desses que eu chamo de encarregamentos, que é um pouco diferente, mas mantêm uma[...] Mas, eu também identifico bastante diferença, desde a maneira de se conectar estes signos, a movimentação, e os assuntos que são diferentes. Gostaria te pedir para falar um pouquinho dessas divergências e dessas convergências. Tanto ao que se refere à pesquisa corporal”, quanto à composição da cena.

S. B. – *Estes dias, como eu estou muito aqui, eu tenho no meu laptop um show do Renato Russo no Rio de Janeiro e é impressionante, toda a carreira dele, sempre no show, no intervalo de uma música para outra, ele sempre alertando o público, o povo para as causas sociais. Um artista muito importante. Bom, eu estou falando isso porque é claro que ele viveu numa época diferente. O que você me perguntou?*

V.F. – Eu te perguntei sobre as convergências e as divergências desses trabalhos.

S.B. – *Total. Não tem divergência nenhuma. Eu sinto só que é um jeito[...] claro, é um discurso universal, mas mais focado no Brasil nos anos 70, no militarismo o Carne Santa. Tem aquele duo dos homens, até a ideia[...] sabe qual? Aquele que comanda e vai comandado. Eu até apelidei o duo de DOI-CODI. Que tem o opressor que comanda o oprimido: faz desse jeito que é assim que eu quero que você faça. Então, não tem divergência não. É o primeiro ato desse assunto social, socialista. O primeiro ato é focado mais no Brasil e é um pouco[...] eu peguei um pouco essa época, eu era garoto, mas eu vivi o militarismo, eu não entendia nada*

*é claro, mas é presente, eu estive presente neste momento da ditadura. Eu me lembro quando[...] ultimamente eu estou lendo o Mariguela, é um que eu quero tentar fazer também. Eu me lembro, eu era bem garoto, eu via na televisão: “Tal terrorista, não sei o que não sei o que não sei o que”. Terrorista! E o meu pai falava: “Olha só esses terroristas!” E aí eu fui crescendo com a coisa do terror. Terrorista era coisa do mal. E na verdade não, eram heróis. Eu me lembro muito, eu não sei, era o Mariguela, deve ter sido, deu no Jornal Nacional: “Foi morto o grande terrorista tal, tal, tal, tal”. E aí meu pai: “Bem feito, ainda bem!” Eu acho que foi ele. E eu fui crescendo com isso. De uma certa forma, eu estive presente nas questões que o Renato aborda. Os anos 80 também. Todo mundo fala que os anos 80 foi o vácuo, a geração perdida. Eu fiz parte dessa geração. O Renato Russo, se ele tivesse vivo hoje, ele estaria com o que, uns 50 e alguma coisa 52, por aí. Eu tenho quase a idade dele. Só que ele muito mais[...] quando ele já falava essas coisas, eu era um imbecil. Eu era um bailarino do Balé da Cidade. Não, não era ainda. Mas, anos 70, 75, quando a coisa estava pegando fogo mesmo, eu morava em Santo André e era totalmente alienado. Eu era um adolescente imbecil. Não que os de hoje não sejam, continuam sendo. Talvez até mais os adolescentes de hoje em dia do que[...] Eu acho totalmente sem causa nenhuma. Então, as questões do Renato Russo é uma coisa mais íntima. E as causas do Che uma coisa mais continental. Se bem que quando ele morreu[...] a Revolução Cubana foi quando eu nasci. Eu estava nascendo. Mas, eu não fiquei tão próximo disso. Eu não me lembro de ouvir Che Guevara. Eu me lembro de ouvir “terroristas mortos aqui no Brasil”. Eu me lembro quando, eu era bem pequeno quando, até a Dilma fazia parte da gangue que sequestrou aquele embaixador americano[...] eu acho que ela fazia parte. O Gabeira também. Eu me lembro, eu era garoto e lembro. E na Globo estava: “Os terroristas tal”. Então, a coisa [...] e o Che eu não lembro. Então, é a única diferença. A luta revolucionária do Che Guevara eu não tenho na memória. Mas, o assunto que o Renato aborda*

*na obra e na poesia dele, que questiona, eu sinto que eu fiz parte disso. Então, é bastante[...] não há divergência nenhuma nisso, é uma questão de tempo só.*

V.F. – Eu acho que a palavra divergência não cabe aqui, eu tinha escrito distinção. Na verdade o que eu vejo nos dois trabalhos, pode ser que esteja equivocado, mas no *Carne Santa* tem uma[...] como se tivesse uma problematização da possibilidade dessa coletividade porque as relações parecem que estão sempre meio impedidas.

S.B. – *Sabe de uma coisa que tem no Carne Santa também que eu estou me lembrando agora é essa questão de[...] O Carne Santa é um espetáculo gay. Então, talvez, a única diferença: que toca nesse assunto da sexualidade. E na obra de Che Guevara esse assunto não é importante. Esse assunto não tem relevância nenhuma para ele. É uma questão de luta política mesmo e pronto, de ir contra o capitalismo, contra o grande satã que ele falava – os Estados Unidos e tal. Quando a gente remontou o Carne Santa, não sei, há uns 3 anos atrás, precisou remontar, o espetáculo ficou mais gay ainda. Uma coisa meio assumidamente espetáculo gay. E também, o Renato (Russo) falava muito isso, ele tinha um discurso de liberação sexual bastante intenso. Ele assumia, ele foi um artista assumido. Por exemplo, o Cazuza nunca assumiu, o Cazuza foi assumir depois já quase morrendo. Eu me lembro do Cazuza numa entrevista com a Marília Gabriela. E ele nega, ele escorrega. E o Renato não, ele era escancarado. Mas, eu adoro o Cazuza também. Principalmente depois, quando ele[...] o início dele[...] quando ele deixa a poesia dele ficar universal. No início era uma coisa mais carioca, com questões do Rio de Janeiro. Era legal, eu gostava, eu cantava e tal. Mas, quando ele começa a deixar universal tem coisas geniais. Um puta de um poeta fantástico. Os dois da mesma geração.*

V.F. – Por que na trilha do *Carne Santa* você juntou ópera, The Doors e Legião Urbana?

S.B. – *Do Legião tem só um trechinho, né? Bom, uma porque ele gostava muito de ópera, e a ópera, ela é sensível, ela é muito sofisticada. Aliás, essa trilha não é do Gustavo, fui eu quem inventei. Eu não lembro porque a gente não trabalhou nessa época junto, eu não lembro mais. São óperas, enfim, eu não sou um profundo conhecedor de óperas, mas essas aí[...] dá vontade de chorar. E eu sei que ele adorava ópera. Tem um momento daquele filme “Califórnia”, não, aquele com o Tom Hanks[...] Lembra daquele filme[...] Mas, lembra do filme? Que ele morre, que ele tem Aids[...] Lembra do filme que ele está com um soro na casa dele e ele coloca uma ópera e começa a chorar. Ele começa a dançar com esse negócio. A cena é genial. Eu me lembrei muito dessa cena. Nem é a mesma ópera, eu nem lembrava que ópera que era, eu lembrei da cena, e ele com Aids e o Renato (Russo) com Aids também. E o que significou Aids para o país. A mudança de costume[...] Mudou o pensamento de uma geração, de um país. Sei lá, de mundo, enfim. Foi também por isso que eu resolvi colocar algumas óperas. O The Doors, é que é tudo muito pessoal, eu adoro a música. É a música que fala[...] é o fim, né? Ele fala do fim, do fim, do fim, o tempo todo. Uma hora ele fala que quer matar a mãe dele: “quero matar o meu pai e a minha mãe; desejo matá-los”. E aí o final que, puxa vida, eu estou falando do cara, da pesquisa dele, eu preciso[...] no início eu falei que eu não posso fazer o Renato Russo usando a trilha do cara, eu vou destruir o espetáculo. Eu vou destruir e o povo vai me destruir. Mas, também pô, tem que entrar algo dele. E aí, aquela música “Angra”. Vou colocar o início da música e quando ele for entrar, quando entrar a voz dele eu vou calar. Eu gosto da trilha também. Não é uma trilha elaborada. Não é uma trilha de um cara que trabalhe, de um músico. É uma trilha bem simples.*

V.F. – *Achei interessante quando tu colocas algo tão erudito com coisas tão atuais, eu acho que criou esta lacuna como nos anos 80. Como aquilo que tu tinhas falado. Eu achei que tinha a ver esta trilha com esta lacuna.*

S.B. – *Está vendo como as suas observações são mais interessantes do que de quem cria. Tem um momento na trilha que eu uso uma música da trilha do filme “Lavoura Arcaica”. Mas, para não ficar, para não ter problema com quem criou, eu inverti. Eu inverti a música e aí ficou por isso mesmo. É um momento que fica repetindo. Na verdade, não é uma música, é um som, ele repete 3 vezes a mesma coisa. É um momento deste filme aí.*

## APÊNDICE B - ENTREVISTA REALIZADA COM VERA SALA NO DIA

25/07/2011

V.F – Valeska Figueiredo

V.S. – Vera Sala

V.F. – Como se dá o seu processo de criação, ou seja, como uma inquietação se transforma numa ideia e numa dança?

V.S. – *É bem simples (risos). É bem difícil. Bom, as inquietações são[...] eu acho que sem inquietação, sem questões, você não é mobilizado a criar. Eu acho que isso é o primeiro pulso. O que é que te instiga, o que é que te mobiliza. Coisas que estão no mundo no seu dia-a-dia. Eu acho que é um universo de coisas que você vai reconhecendo de que maneira aquilo te mobiliza para colocar no mundo como uma discussão, como um outro olhar sobre aquilo, como uma nova perspectiva de olhar para essas coisas. O que é mais difícil para o artista é esse lugar onde estão as questões e como que você, no caso da gente que lida com o corpo, como que se dá fisicalidade a elas. Para mim, foi um caminho de fisicalidade mesmo, de pensar que tipo de organização de corpo, que tipo de corpo é esse, que qualidade de corpo tem a ver, que corpo discute essas questões. Eu acho que isso foi perpassando por toda[...] desde que eu comecei a criar. E agora, eu acho que estas questões são muito semelhantes, elas vão mudando de lugar. Eu acho que a cada trabalho a gente vai olhando para esse conjunto de coisas de uma outra maneira, vai achando outra forma de encontrar isso como discussão. Você traz mais informação para aquilo ou se você vai trazendo mais complexidade para algumas coisas. Mas, é sempre um acessar este lugar com instruções que são de fisicalidade.*

V.F. – Você reconhece algum tipo de procedimento seu recorrente nisso?

V.S. – *Sim, sim. Não sei se eu me atendo no agora ou se[...] Por exemplo, nessa última fase desses trabalhos que eu estou fazendo, que é onde eu estou agora, é pensar nesse corpo errático. Então, as trajetórias não se completam, elas são aleatórias. Então, tem uma incompletude. Tem um[...] é imprevisível, no sentido de que você acessa de uma determinada maneira, você não sabe[...] não tem um desfecho que você espera. Então, é trabalhar com essa multiplicidade de vetores no corpo simultaneamente e trajetórias erráticas. Então, esta é uma das maneiras, que é onde eu estou agora, de pensar esse corpo, ver os desdobramentos que tem nessa instrução. Seria assim a mais básica, e depois você ir descobrindo outros[...] a partir disso, outras texturas que podem trazer esta instrução, essa fisicalidade. Por exemplo, a coisa do peso do corpo, então, é um corpo que se move pela inibição da ação muscular em algumas partes do corpo. Então, isso muda quando você pensa em não fazer uma ação muscular, mas em inibir algumas ações. Isso dá essa qualidade de ser errático e as trajetórias aleatórias.*

V.F. – *As espirais também[...]*

V.S. – *As espirais, eu acho que são[...] como elas não têm um ponto fixo, então, é um lugar interessante para entender e acessar esse lugar também. Porque você não tem dentro e fora, nem tem começo, meio e fim. Na espiral esses pontos fixos se alteram o tempo inteiro. Diferente de você pensar numa alavanca.*

V.F. – *É interessante ver que esses vetores que tu falas, e agora é mais claro que é inibida a força muscular, que esses vetores de alguma forma eles têm direção, mas eles não têm explosão. Eles são bem articulares.*

V.S. – *É, é. É quase como um desabar constante.*

V.F. – *Como se dá a criação compartilhada entre você e o Hideki Matsuka até chegar ao corpo-instalação?*

V.S. – *Então, ele entrou em 2006, 2007. Foi a instalação que a gente fez dessa ocupação no SESC Paulista.*

V.F. – *Tá, que é o primeiro procedimento do corpo-instalação?*

V.S. – *É, que é o primeiro dessa série do Pequenas Mortes e é o primeiro trabalho que eu fiz com o Hideki. Porque a hora que[...] eu vinha já do Impermanências e de um outro trabalho anterior também que tinham já essa ideia da instalação, mas quando eu fui para a Paulista e chamei o Hideki, o que mudou desse trajeto, que são essas instalações, é como se esse corpo se expandisse numa qualidade de espacialidade. Então, é como se ele vazasse para a constituição de um espaço. Então, já não era mais, por exemplo, como é Impermanências aquele arame e o corpo ali dentro, mas é vazar de tal forma para que o público entrasse nesse espaço que transbordou. E que aí foram esses trabalhos todos: o Pequenas Mortes lá na Paulista, o outro que era das chapas, esse Pequenos Fragmentos, dentro do labirinto, é tudo nessa investigação do que que é transbordar o corpo numa constituição de uma espacialidade. Aonde você traz para dentro para fazer uma outra qualidade de percepção, ativar uma outra vivência disso, uma outra qualidade de experimentação. E aí o Hideki entrou nesse momento. Eu tinha ido também para Berlin, e tem o Museu do Holocausto, do arquiteto Peter Eisenman, não sei se você conhece. Esse museu trouxe muitas reflexões pela arquitetura dele, que é um museu que você anda e boa parte dele - você não vai ver fotos de campos de concentração, até tem lá uma parte que tem - ele trouxe na arquitetura, ele é feito todo no chão, tem pequenas inclinações que são invisíveis para o olho, você anda e você desequilibra lá dentro, você vê frestas e você não sabe onde você está, tem um jardim também que você anda e você vai caindo. O jeito que ele é construído dá uma instabilidade no corpo o tempo inteiro. Então, você não sabe onde você está. Você entra numa sala que tem um pé direito enorme, você vai para um cantinho e você só vê uma luz lá em cima. Então, ele trouxe toda[...] o que ele fez: ele deu um outro olhar para a discussão do holocausto. É isso aí um*

*pouco do que eu estava falando de como a gente trabalha. Quando você toma consciência de alguma coisa, como você vai dando fisicalidade a ela é trazer uma nova perspectiva para as coisas, uma perspectiva diferente de olhar para as coisas. Eu acho que essa arquitetura do Peter faz isso quando ele traz a discussão do holocausto numa ideia de arquitetura.*

V.F. – *Aí, tu trouxeste essa ideia[...]*

V.S. – *É, eu vi com o Hideki que isso tem super a ver com o que está me interessando agora, que é vazar esse lugar, onde é o corpo mais estreito com esse ambiente. E como transbordar isso para um outro lugar? Aí, foi a experiência da ocupação do SESC Paulista. A gente vem trabalhando isso.*

V.F. – *Aí, o teu trabalho de estudo corporal dos estados foi concomitante ou você fez, aí ficou pronto, aí você testou?*

V.S. – *Com o Hideki?*

V.F. – *Sim.*

V.S. – *Não, esse primeiro era uma residência lá no SESC Paulista. Então, lógico, o trabalho de corpo, eu sempre entrei na sala buscando essas fisicalidades que trouxessem essas questões que me interessam que esse corpo que é essa potência de vida, mas também potência de morte, dissolução de fronteiras, de vida/morte, animado/inanimado. Sempre me interessou buscar diferentes formas, não sei nem se é diferentes, mas de como estar sempre pensando este corpo, e que outras informações ele podia estar produzindo. E aí, quando a gente se encontrou lá na Paulista, acho que a gente ficou lá foram 2 meses, não é que foi um projeto que estava pronto antes, tanto é que ele foi pensado para aquele espaço, aquele trabalho não existe sem aquele espaço. O fato dele habitar aquele andar do SESC Paulista que tinha aquelas janelas todas de vidro para a cidade, aqueles cacos de vidro que ficavam lá, aquela cidade que assistia a sala lá dentro, então, aquela relação daquele espaço com a cidade. Aquele trabalho daquele jeito*

*não pode ser levado para outro lugar. Então, foi uma ocupação mesmo de um espaço, que a gente ficou lá pensando o que fazer, e foi mudando, a gente foi fazendo um pouco outras coisas. Por exemplo: algumas estruturas que estão hoje no labirinto, elas começaram a surgir lá. Aquelas estruturas do labirinto só que eram 4 e, no labirinto, viraram 30. Mas, elas começaram a surgir lá, dentro dessa estrutura.*

V.F. – Eu queria te perguntar como que é feita a trilha sonora, como é construída?

V.S. – *Bom, eu vou falar também dessa trilogia. Tem o Daniel (Kairoz), que a gente já estava meio que começando a fazer algumas coisas juntos, aí eu chamei com a ideia de uma instalação sonora. Eu queria um som também que fosse se modificando. Esse próprio no SESC Paulista tinha 8 caixas espalhadas em lugares diferentes, então, o som às vezes estava num lugar e você só escutava quando passava naquele local, às vezes, ele ocupava e tomava tudo. Então, era um som que ficava com várias texturas e lugares diferentes. Depois, também no outro trabalho, que é este das chapas que é Pequenas Mortes, também teve uma época, depois, a gente teve que gravar o CD por falta de condição de fazer ao vivo, mas a primeira vez que eu fiz, o Daniel fazia ao vivo, ia remixando os sons, a gente pôs um microfone na rua, tinha um microfone interno dentro do espaço lá que eu estava no SESC de Pinheiros e que ficava captando. Tinha uma época que tinha uma goteira ali e captava a gota d'água, pegava conversa da rua que entrava ali, e ele ia tentando ali na hora, mixando com um pouco das coisas que a gente já tinha fomentado. Tinham umas caixas de som que elas eram ligadas num volume muito baixo, que elas só trepidavam pelo espaço. Você não escutava o som, mas você sentia o som, ele trepidava o chão. Aí, foram se dando algumas experiências assim deste som também, dessa instalação sonora também se ampliando e alterando o espaço. E é difícil de fazer também porque nem sempre dá de fazer porque é custoso, porque é cheio de coisas de produção para fazer.*

V.F. – Eu ia te perguntar isso: tu consegues trabalhar antes da instalação com estes elementos ou é no próprio, a coisa se faz fazendo?

V.S. – *Não, não. A coisa se faz fazendo.*

V.F. – Qual a razão de tu teres decidido trabalhar com outros criadores-intérpretes?

V.S. – *Depois desses dois trabalhos, que foi o Pequenas Mortes lá na Paulista e o Procedimento 2, nossa (!), eu quis saborear e ter mais pessoas à medida que como esse corpo transbordou para o espaço tinha que transbordar em outros corpos. Foi nesse lugar também, dessa expansão e desse corpo para outro lugar, dessa necessidade desse trabalho, primeiro com o meu corpo de estar no espaço, das qualidades espaciais de estar em outros corpos. Acho que foi por aí. Primeiro, eu comecei a trabalhar com três pessoas, e este ano com seis.*

V.F. – Como vem se dando isso, a reverberação disso com o teu trabalho?

V.S. – *É um outro lugar de pensar essa[...] como você propor, como você dá uma instrução e você não tem muito controle de como ela vai, como aquele outro corpo vai reorganizar. Mas, isso é o que é o interessante. Ver como estas instruções geram coisas muito similares e diferentes também. Que é um lugar que eu não sei para onde vai e nem me preocupo muito nesse momento. Acho que é viver assim esta experiência a cada dia. Tem horas que eu falo: “Nossa, e agora?” Mas é fazendo, olhando e sacando: “Ai, nossa, aqui!” É viver isso mesmo, nesse dia-a-dia de vir, de fazer, e que vai abrindo um outro lugar, que você vai[...] às vezes é mais difícil, às vezes a coisa rola, porque demora também para esses corpos terem alguma autonomia porque não é coreografado, no sentido de fazer assim ou assado, mas são qualidades de movimentos, são instruções abertas que cada corpo vai tentar resolver de uma maneira diferente, então, tem um tempo para eles encontrarem isso no corpo e fazerem as suas próprias conexões. Eu não sei para onde vai, no momento estamos aqui assim.*

V.F. – Tu consegues identificar alguma coisa nesse grupo que se constitui como algo comum que vem nesse trabalho?

V.S. – *Em que sentido?*

V.F. – Quando tu falaste assim: “Tem algumas coisas que eu percebo que ficam muito similares, e algumas coisas que parecem mais as especificidades de cada um”.

V.S. – *É por causa de cada corpo que é de um jeito.*

V.F. – Sim, e até o próprio convívio do grupo, é claro. Então, eu queria te perguntar se tu consegues identificar alguma coisa que seja esse comum.

V.S. – *Sim, sim. Eu acho que é esse corpo[...] (gesto com as mãos que desenhava sinuosidades) Eu acho que isso foi exaustivamente trabalhado, disso que eu te falei: dessa errância, desses procedimentos, desses trajetos aleatórios, dessa percepção de como é que anula algumas ações musculares e só permanecem outras, e essa variação deste anular que dá o movimento, quer dizer, isto eles estão, alguns mais outros menos, acessando e eu acho que dá para reconhecer uma qualidade, uma discussão de corpo única com a especificidade de cada corpo, que uns são mais assim, e outros mais assado. Mas, dá para perceber um lugar que é esse corpo que está me interessando.*

V.F. – Vocês ensaiam quase todos os dias, né?

V.S. – *É, quatro vezes por semana.*

V.F. – A minha pergunta é: o que vocês buscam com isso? Por que vocês ensaiam?

V.S. – *Porque este tipo de trabalho você tem que viver ele. Não é ensaio para ficar melhor, para aperfeiçoar, é ensaio para reconhecer[...] Sabe, é como se você estivesse num lugar que tivesse muitas dobras e reentrâncias, e você tem que passar por elas várias vezes, e o caminho vai ficando outro. É até para perder algumas coisas e achar outras. É mais nesse sentido. Então, é[...] não importa o*

*que você perdeu ou o que você encontrou porque você vai perder dali um tempo e vai se encontrar num outro lugar. Então, é mais um exercício de viver neste lugar, de como aprender a lidar com ele. De como aprender a fazer isso com ele: a gente desapega. Então, a gente foi, viu o que está surgindo agora. A cada momento, a gente vê o que é que ficou, porque lógico que coisas ficam, e o que é que precisou ser modificado e abandonado. E eu acho que é esse exercício de estar todo dia abrindo outras conexões com esse fazer. É um corpo que tem que lidar[...] tem que resolver problemas a todo momento. O exercício é ficar apto em resolução de problemas, sejam eles quais forem, dentro do que a gente está fazendo. Não tanto em ter que fazer movimento mais bonitinho, mas é ter habilidade de reconhecer, de resolver problemas, de conseguir este lugar que perde coisas e que ganha outras.*

V.F. – E esses encontros, eles têm uma estrutura, vocês funcionam desse jeito que vocês ensaiaram hoje ou é muito variável?

V.S. – *No começo, eu dava desde uma introdução: exercícios para reconhecer esse lugar. Aí, depois de um tempo, cada um que vai meio que criando as suas próprias estratégias de conseguir acionar o corpo num primeiro momento. Aí, tem dias que eu proponho mais coisas, tem dias que eles ficam com as coisas que eles estão descobrindo ali, fazendo, fazendo, que eu nem olho. Deixo eles lá se debatendo com os seus problemas. (risos) Porque eu acho que precisa desse tempo de se perder um pouco, desse tempo de ficar ali perdido, que não está perdido, mas está produzindo um outro lugar. Então, não tem, não é um ensaio assim que a gente executa coisas, mas que vai vivenciando coisas. E às vezes, a gente descobre algum lugar e vai investir nele e vai fazendo. De vez em quando, um desmancha aquele e fica mais aberto, e cada um vai meio que buscar quais são as suas dificuldades. “Ai, meio que eu não estou entendendo isso”. Vai lá e fica. Então, é meio a deriva, que nem o corpo.*

V.F. – E como é que foi surgindo o pano, a mesa[...]

V.S. – *Foi nesse[...] nesse fazer. Porque é isso que eu te falo, este exercício de estar[...] por exemplo, este sonzinho foi inclusive num dia que eu não estava no ensaio porque eu estava fazendo uma outra coisa de produção para cá, e o pessoal ficou trabalhando sozinho, e eles estavam, todos eles são jovens, têm os seus MP4, MP não sei o quê, e começaram a usar no corpo. Aí eu falei: “Nossa gente, isso é muito legal! Vamos investir nisso”. Então, é por isso que eu falo, é você viver esse lugar, esse diariamente, para você reconhecer o que tem pertinência nele, o que potencializa esse lugar, o que despotencializa, porque ele não está pronto nunca e nem vai ficar pronto.*

V.F. – Eu queria te perguntar uma coisa meio sobre a relação de vocês enquanto grupo, se vocês têm alguma estrutura de funcionamento interno? Por exemplo, tem a Dora como produtora e tal, se os papéis estão definidos, se com os meninos que entraram agora, se eles têm algum[...]

V.S. – *Sim, tem a Dora que é produtora, o Hideki, agora, eu estou trabalhando com o Felipe que vai fazer o som e tal. Mas, as pessoas vão pegando algumas coisas para elas. Por exemplo, a Gabi (Gabriela Nora) e a Rúbia (Braga) querem fazer a parte de uma produção mais interna, vão fazer. A outra, às vezes, fala: “Ai, vou procurar uns textos e não sei o quê”. Então, eles têm uma autonomia de às vezes fazer coisas, que é muito legal. Outro dia eu não estava e eles ficaram discutindo o que seria legal pôr num site, a gente vai fazer um site. E eu delego mesmo, eu falo: “Gente, eu não tenho ideia do que é um site porque eu não uso. Vocês que são jovens que lidam com isso, eu acho que vocês podem fazer mais”. É claro que tem uma pessoa que sabe fazer e que vai trazer, mas o que seria legal postar[...] Algumas coisas que você vai delegando e você vai vendo que aquela pessoa tem mais interesse nisso e você vai, sabe. E eu acho interessante o grupo ter essa dinâmica de ir pegando para si algumas coisas para fazer. Do tipo: ai, encontra um texto, traz um texto para ler. Não sei, um dia desses eles*

*trouxeram, não sei se foi a Claudinha que trouxe um texto do Peter (Pal Pelbart), maravilhoso, que tinha tudo a ver com o que a gente estava discutindo. Então, eu acho superinteressante que o trabalho não acaba aqui. As pessoas ficam ligadas de reconhecer outras coisas que são extensões daqui. De ter essa[...] de ter um pouco essa autonomia, sabe. Outro dia o Felipe, que começou a trabalhar agora com a gente, ele falou: “Eu fico assim porque, às vezes, eu trabalho com pessoas que falam muito, falam tudo o que eu devo fazer, e você é o oposto, não fala nada”. Aí eu falo: “É Felipe, é assim, eu não sei bem o que eu quero, até eu saber”.*

V.F. – Como é que vocês tomam as decisões quando é uma questão assim, por exemplo, de escolha de lugar para apresentar?

V.S. – *Aí, tem que pesar se aquilo vai[...] se o trabalho cabe lá no sentido de se não vai despotencializar totalmente a ideia do trabalho.*

V.F. – Mas, isso é uma coisa que chega a passar numa discussão com o grupo todo ou é uma discussão que fica mais, sei lá, na produção?

V.S. – *Aí depende, depende, depende, depende. Porque, às vezes, eles sugeriram o espaço e a gente: “Nossa! Superlegal!” Às vezes, a Dora: “Olha, a gente conseguiu o SESC não sei onde, vamos lá ver o espaço”. Aí, todo mundo vai ver. Então, depende. Depende da urgência: “Ah, a gente vai precisar fazer porque tem que terminar o fomento”. Então, é assim. O grupo não é um coletivo onde todo mundo cria e decide. Eu acho que tem assim um estímulo para todo mundo ter autonomia e eu sou superaberta para eles trazerem coisas, mas eu já coloquei claro: “Gente, isso daqui é uma pesquisa que eu estou desenvolvendo há 20 anos, eu estou compartilhando ela com vocês. Não é uma coisa que amanhã ou depois vai falar assim: “Ai, eu acho que tem que fazer assim e ir para um outro lugar”. Entendeu? Se a pessoa me traz uma coisa que seja pertinente, ótimo. Como eles trouxeram a coisa do MP4, que é bárbaro; a Joana começou a fazer o que ela estava fazendo em cima da mesa, e agora a gente já está pensando em*

*outros relevos[...] Então, é essa autonomia de propor as coisas, mas tem uma direção, e eu não tenho problema nenhum com isso. Não é um coletivo, onde fica todo mundo esperando: “Ah, o que você acha?”. Nesse sentido, não. Embora, eu acho que tem um estímulo para eles criarem, terem a sua autonomia de buscar como é que eles se colocam aqui dentro.*

V.F. – Eu vou te fazer algumas perguntas sobre alguns trabalhos que são aqueles que eu vou falar mais na tese. Primeiro, eu gostaria de te perguntar de *Macabéa* como que o livro virou dança?

V.S. – *Bom, eu não sei se o livro virou dança. Na verdade foram[...] eu acho que nessa, do lugar que eu já vinha antes, ler “A Hora da Estrela” abriu outras reflexões sobre aquelas que eu já trazia, que é este lugar desta precariedade do corpo. O jeito como a Clarice (Lispector) traz essa indistinção de fronteira de vida e morte. Então, tinham questões que eu já vinha trabalhando e que estão colocadas de um jeito muito peculiar com a Clarice, que me instigou bastante assim, nesse sentido de buscar outras possibilidades da fisicalidade naquilo que tem tanto o lugar de onde eu já vinha como aquilo que eu encontrei. O que me interessou daquilo foi exatamente essa perda de limites entre o corpo e o que está fora, essa dissolução de morte e vida, essa precariedade, esse esgarçamento de tempo. Então, isso me interessou. Não era narrar todas aquelas sobreposições de narrativas que têm. Então, foi de novo esse exercício de construir uma fisicalidade que potencializasse estas questões todas. E aí, foi isso.*

V.F. – Além destas questões que tu apontaste, é interessante ver em *Macabéa*, para mim, vendo de fora e vendo o vídeo, algumas coisas que aparecem nas “*Macabéas*” – na *Macabéa* da Clarice e na tua *Macabéa* – a coisa da presentificação, de estar a coisa presente. Alguns[...] a borboleta branca, o radinho[...] Eu queria te perguntar, é uma pergunta mais prática mesmo, o que tem na composição da trilha? De[...] o som do rádio, e aí tem música, o que é?

V.S. – *Tem, tem. Junto, sobrepostas simultaneamente ao som do rádio são umas valsinhas. São valsas.*

V.F. – Tu vês mais alguma coisa em comum entre as “Macabéas”?

V.S. – *Não sei, é difícil de dizer assim. Porque este radinho, por exemplo, ele tem a ver com a Macabéa que a Clarice fala, embora eu trouxe um outro lugar para ele. Mas, eu acho que o mais importante foram essas coisas que eu falei. Porque aí tem algumas semelhanças, por exemplo, quando você fala da borboleta branca, eu nem pensei muito na borboleta branca.*

V.F. – Ela fala várias vezes do vestido branco, e tu falaste uma vez que tu nem te lembras de onde veio o vestido branco, mas, talvez, o jeito que a Macabéa cria um ambiente[...]

V.S. – *Que me trouxe aquela sensação com o vestido enorme. É um vestido branco muito grande no corpo, assim, essa inadequação de não se perceber no mundo do seu tamanho, de não ter ideia de onde é que está o seu próprio limite. Então, aquele vestido branco grande foi um pouco por aí.*

V.F. – Eu não acho que há uma narração daquilo[...]

V.S. – *Mas, com certeza. Às vezes, eu acho que têm coisas que você nem imagina, você nem se dá muito conta que você pegou dali, e aquilo ficou, e foi gerando fluxo de outras imagens, e chegou nisso. Com certeza.*

V.F. – E dos *Corpos Ilhados*, o figurino foi criado por ti também, né?

V.S. – *Também. Tinha outro que foi roubado.*

V.F. – Não é aquele que eu vi?

V.S. – *Lembra bastante, mas não é.*

V.F. – E como é que foi o processo do *Corpos Ilhados*? Tu me contaste uma vez que partiu de uma estória[...]

V.S. – *Nunca é partiu, nunca é ponto de partida nessas[...] porque eu acho que o que veio da Clarice, do Estudo para Macabéa, já vinha de antes, até de outras literaturas, que eu acho que eu já comentei com você da Cecília Meireles. Eu acho que o Corpos Ilhados, talvez, tenha um desdobramento em outra direção do que estava na Macabéa. Eu sinto que tanto a Macabéa como em Corpos Ilhados foram passagem para um outro lugar, a Macabéa foi a passagem de um lugar que eu estava para outro. O Corpos Ilhados foi a passagem também para um outro lugar que veio dar nas instalações, e que tinha uma reflexão maior de uma ação em entender aquilo que o corpo produz, pensando nessa variação de espaços corporais, em como é que esta ativação de algumas ações também modificam, trazem, que tipo de modificação isso traz. Então, ele já tinha uma estrutura que podia se repetir muito no tempo. A Macabéa tem desfechos ainda internos. Corpos Ilhados, cada novo recorte daquele podia ser só aquilo ‘a de eterno’, se transformando e trazendo outras informações, perdendo coisas[...] Então, cada pedaço ali podia ser muito distendido. [...] O que me[...] o que já estava um pouco na Macabéa, de pensar essa perda de limites do corpo, quando eu falo dessa história que trouxe um[...] eu acho que são histórias que assim, é como se fosse a faísca em cima das coisas que já estão lá, que é desse corpo queimado dentro de uma instituição, de um menino que não foi reclamado, deste desaparecimento, desse despertencimento de qualquer coisa. O corpo levado a objetificação, essa perda da humanidade, ali levado a uma potência extrema. E não é só pensar aquilo, mas em todas as nuances disso, no dia-a-dia que a gente vive, aquilo não está lá, mas, está na gente, na maneira como nós estamos no mundo. É isso que me interessa. Não era só o que estava lá, mas como é que uma reflexão sobre aquilo te faz olhar para o mundo de uma outra maneira. Aí, pensando nisso, o que eu fui buscar enquanto uma fisicalidade era um tipo de movimento - quase que não é possível - mas imageticamente, é um tipo de qualidade que o corpo tem como se você fosse agindo de fora.*

V.F. – Agindo de fora[...]

V.S. – *É, algo agindo sobre o corpo. Algo age sobre ele, lógico que não tinha nada, eu estava ali sozinha, mas que tipo de impulsos que traz, que deflagra um tipo de ação no corpo que vem assim do nada. Então, não tem uma causa e efeito, mas é um movimento que faz “pluft”. E aí, eu fiquei um tempão assim, tentando pensar como era isso no corpo. Naquele começo, por exemplo, que o corpo cai, vai, se levanta[...] O final também, que agora ele é pouco, mas ele era muito mais, como se fosse trabalhando estes espasmos no corpo, estes impulsos, quase que espasmos que levam o corpo para um outro lugar, que não importa muito para onde.*

V.F. – Eu tenho impressão que depois nos teus outros trabalhos foi pego uma coisa dessas e burilada nos corpo-instalações.

V.S. – *Sim, sim. Olhando, refazendo hoje o Corpos Ilhados, eu nem sei mais o que ele é, só sei o que ele é hoje, foi interessante olhar e reconhecer. Ele é muito fácil para mim, hoje, porque estes 10 anos, de 2001 até 2011, aquele Corpos Ilhados ficou reverberando no corpo.*

V.F. – Tu consegues, talvez, seja difícil de responder esta questão, mas tu consegues identificar o que daquele, se tu conseguir lembrar ainda o suficiente, ainda fez sentido quando tu recriaste? E o que se perdeu, ou que tu abandonaste, ou que tu transformaste?

V.S. – *Eu não sei se eu sei a exata dimensão disso, mas[...] é impossível saber exatamente o que é, mas, por exemplo, hoje, eu sinto que o meu corpo domina muito mais aquilo e abriu outros espaços daquele que estava lá atrás. Então, mesmo mantendo algumas estruturas, aquele começo dele[...] têm coisas que desapareceram, que sumiu do meu corpo. Têm coisas que não foram[...] que não teve essa reverberação. Por exemplo, aquele primeiro momento de ficar pendurada, que vai e volta, que vai e volta, e que vai desarticulando, me lembro*

*que era muito difícil de fazer aquilo. Hoje é muito fácil, fácil assim, nesse sentido de que o corpo acessou outros caminhos para trazer aquilo durante este tempo, porque foi para outros lugares. Mas, eu acho que esta desarticulação tem a ver bastante com coisas que eu faço hoje. Todo um trabalho de apoios que eu tinha lá, em cima dessa desarticulação também. Embora, com outras qualidades, tanto as musculares, com outras percepções, também acho que estão bastante presentes. E têm coisas que neste Corpos Ilhados de agora que não existia, que é o corpo meu de agora que vai trabalhando esta deriva, mas que cabia perfeitamente ali. Aquela hora que eu caminho de costas. Aquilo antes era um salto alto, que eu começava andando um pouco de costas em cima do salto, o corpo meio que desequilibrava em cima daquele salto, que eu nem lembro muito bem, eu teria que pôr o salto para ver. Mas, eu não tive vontade de pegar aquele salto porque aquilo parece que não tinha mais sentido, que parece que aquela precariedade no corpo em cima do salto, que eu precisava do salto na época para trazer aquela precariedade de equilíbrio, trabalhando agora de uma outra maneira, eu trouxe aquele desequilíbrio, aquela precariedade do estar de pé. Então, eu acho que é por isso que uma das coisas que eu não voltei foi para o sapato de salto, eu não tive vontade de voltar. E que eu trouxe algo que é o que eu estou fazendo agora.*

V.F. – Eu estava aqui no dia em que tu foste refazer e, depois, eu estava lá no SESC, numa conversa contigo em que tu falaste que tu colocaste a música e dançou. Naquele dia, eu pensei que tu tinhas visto o vídeo antes, eu fiquei impressionada. Eu queria te perguntar como é que foi isso, porque foi só do que tinha ficado, né?

V.S. – Só, eu não vi vídeo, não.

V.F. – E como é que foi esse primeiro dia, foi voltando?

V.S. – Foi[...] tiveram coisas que não vieram, mas que sei que foram muito diferentes, mas, apareceram de outra maneira, e que a cada vez que eu refaço,

*agora no início do ano eu fiz lá no Belém (SESC Belenzinho) e teve um pedaço que mudou bastante. Aquele pedaço que eu fico lá no fundo em pé, logo depois que eu venho do chão, foi muito diferente do que eu fiz lá no SESI, toda a construção dele. Ah, mais diferente do que no Belém foi fazer em Campinas. De Campinas foi também[...] vieram muitas coisas. Então, cada vez que eu venho, que eu faço, vêm outros lugares, dentro daquilo, lógico, que você já conhece, alguns acionamentos vão mudando.*

V.F. – O figurino também foi feito por ti? É um vestido preto com várias camadas[...]

V.S. – *É um vestido preto. Então, esse figurino, ele foi roubado o original de dez anos atrás, aí eu[...] é um vestido que na verdade não tem camada, é um vestido meio, ele é balonê, assim, que tem um volume de tecido dentro.*

V.F. – E finalizando agora com *Pequenas Mortes*. Eu estou com uma pequena dúvida sobre o nome, eu nunca sei se é *Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes* ou *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis*.

V.S. – *São dois nomes diferentes porque aquele da Paulista lá era Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes.*

V.F. – Este era o procedimento 1.

V.S. – *É. E aí o procedimento 2 era só Pequenas Mortes. E o Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis é o do labirinto, que é o terceiro.*

V.F. – É uma trilogia?

V.S. – *É, porque tem coisas que eu continuei daquele do espaço da Paulista, virou uma coisa mais pocket aquelas chapas, aquilo que estava lá inicial das torres virou labirinto. Então, são coisas ali como se eu fosse olhar de um outro lugar aquela mesma coisa.*

V.F. – E continua sendo a faísca do teu incêndio, nos três, parte daquele mesmo[...]

V.S. – *Não, não, aquilo não.*

V.F. – *Foram mudando as questões?*

V.S. – *Não sei. Aquilo foi mais assim, nessa fisicalidade da[...] de pensar essa fisicalidade dos Corpos Ilhados.*

V.F. – *Não, não, eu estou falando do Museu do Holocausto.*

V.S. – *Ah, do Holocausto. É que a questão não é o holocausto, é o jeito de pensar o ambiente. Como é que o labirinto, pensando nesse corpo errático que não tem começo nem fim, é[...] aquele labirinto tinha esse lugar de você se perder lá dentro, de você não saber se aquilo que você estava vendo seria um corpo lá, e mesmo lá, aonde está, aonde era o que era o que importava.*

V.F. – *O que eu quis dizer é que, não é sobre o holocausto, mas sobre aquele espaço que te instabiliza.*

V.S. – *É, eu não sei muito para onde vai esse, talvez, continue isso, mas eu não sei. Têm várias[...] de alguma maneira isso me interessa sim, eu continuo trabalhando isso no corpo, têm algumas coisas que a gente quer testar, um chão cheio de placas de metal que não deslizam uma placa na outra, dificultando de você ficar em pé, têm esses corpos pendurados que eu não sei como a gente vai resolver.*

V.F. – *Continua te interessando construir esse ambiente no trabalho?*

V.S. – *Sim. Embora, eu, talvez, por exemplo, quando eu faço esse trabalho com o Wellington, que é uma coisa seca assim, eu gosto desse lugar. Isso também me deu um lugar que é só corpo de novo, e que eu gosto também. E ao mesmo tempo, quando a gente entrou numa crise, aonde que fica esse lugar, aonde[...] porque esse trabalho, ele funciona mais assim, sabe. Ser visto assim, aonde põe? Não é no palco. Aí, a gente teve que fazer lá em São Bernardo por causa do PROAC. Era um palco do Teatro Municipal de São Bernardo. Aí, depois chorava. Não, não funcionou porque, sabe, despotencializa tudo porque é esse lugar de vocês estarem ali quase dentro do lugar que a gente está fazendo isso. Sem nada,*

*não tem luzinha bacana, não tem nada, é o oposto da instalação. Não tem nada. Às vezes, que lugar é esse, que não é mais espetáculo, não é nada. O que é isso?*

V.F. – Eu ia te perguntar justamente isso, porque no ano passado, naquela amostra, quando tu mostraste o processo de vocês no CED (Centro de Estudos em Dança), tu falaste que tu estás sentindo a necessidade de criar outros formatos. O corpo-instalação foi um outro formato em relação ao que tu vinhas fazendo. Eu queria saber que necessidades são essas que têm surgido, que estão apontando também para outras[...]

V.S. – *Eu acho que foi essa coisa de estar só no corpo de novo, mas de uma outra maneira. Eu não sei também o que é, por que eu estou adorando fazer isso. Porque foi assim, a gente chamou eles para um projeto que eu propus para eles e a gente falou: “Nossa, o que a gente podia fazer[...]” Quando eu acabei o trabalho aqui no ano passado do grupo, aí me deu uma coisa assim: “Ai, onde que eu estou? Eu quero entender onde eu estou, o que é que sobrou, o que é que tem no meu corpo agora. O que é que está mais potente?” Aí, eu propus para o Wellington da gente fazer um e mandar para o PROAC, no sentido de um provocar o outro nesse lugar, de olhar para a trajetória de cada um. Ele ia me provocar no meu trabalho, e eu no dele. Um ia estar olhando o outro e ajudando a trazer coisas. Aí, a gente começou a fazer, eu retomei o lugar que eu estava, que era esse de trabalhar esse corpo, aí ele começou a experimentar também, ele foi se contaminando com esse corpo, a aí um belo dia, a gente foi achando que ia ser junto o trabalho porque tinham algumas coisas que um dia, eu vendo ele fazer isso, eu disse: “Nossa, imagine[...]” Me veio a imagem de um túnel sem fim, e aí dentro perdido, não tem saída. Você está eternamente indo e voltando, ou só está indo ou só está voltando. Não importa. Não tem lugar para ir, você só vai e não tem lugar. É o vazio total. Aí, quando eu falei isso: “Nossa, eu vejo um túnel assim”. Ele estava lendo o Beckett, “O despovoador”, e que é esse lugar assim. É um tubo enorme com muitas pessoas e que eles ficam repetindo algumas ações ‘a*

*de eterno', uns ficam subindo e descendo a escada, outro fica[...] Ele disse: "Nossa eu estou lendo "O Despovoador", que é esse lugar". Porque a gente estava trabalhando assim[...] Aí, a gente começou a pensar nesse corredor. Porque a gente viu que fazer isso solto no espaço assim ficava meio[...] eu não sei. É esquisito assim. Não que isso não seja esquisito também. Dentro da nossa lógica esquisita, a gente achou que assim funcionava melhor (risos). Aí, a gente foi trabalhando isso. No começo a gente fazia 10 minutos e quase morria. A gente já chegou a ficar 50 minutos. Aí, a gente ficou fazendo isso, e parece que depois disso não tem mais lugar nenhum para ir. E, às vezes, eu tenho essa sensação. Em todos os sentidos, porque este corpo não tem lugar nenhum para ir, e nós também não temos lugar nenhum para ir. Acho que neste momento da vida não tem lugar nenhum para ir. E quando eu perdi a minha neta parece que a única coisa que tem sentido é eu fazer isso, nada mais faz sentido. É este corpo no vazio total querendo ir para algum lugar e não tendo mais lugar para ir.*

V.F. – Ele tem uma coisa mais rápida, mas, ao mesmo tempo, mantém esse cansaço, essa fragilidade.

V.S. – É, é, é. Tem essa potência e ao mesmo tempo essa fragilidade. E me vem muito também da imagem que eu estava trabalhando e eu trouxe para o pessoal, que eu estava trabalhando, que é o do Cai Guo Qiang, daqueles lobos. Aquela matilha desvairada que não vai para lugar nenhum, só se estoura no vidro lá na frente. Então, é um lugar, e o Wellington também fala que não tem mais, para mim também não tem mais para onde ir (risos). Daqui a 10 anos, está ali os dois velhinhos assim (risos). É muito o lugar que eu estava fazendo, e aí o Wellington juntou com o lugar dele, ele também resolveu de uma outra maneira no corpo dele, e acho que é isso que é interessante, é parecido e é diferente. E de vez em quando eu falo: "Ai, eu queria só ficar fazendo isso, eu não queria nem agora ter que dar conta de fazer tudo isso".

V.F. – É a última pergunta. Eu estava lendo uma entrevista que tu deste para o Itaú Cultural, onde tu falaste que tu te interessas pelas questões relacionadas às relações de poder. Eu acho que, de alguma forma, tu já respondeste[...] mas, como tu buscas desenvolver isso na tua fisicalidade?

V.S. – *Eu acho que estas situações de poder afetam o corpo, a resistência da gente, como é que é quando você se depara com este mundo. O seu corpo reage, seu corpo percebe, como e de que jeito. E também, o que é que ele é produzido para também não perceber, para se alienar. Que tipo de[...] dessas relações de poder criam um tipo de corpo. Eu acho que o Peter (Pal Pelbart) fala muito bem disso, quando ele fala que o corpo precisa ter a fragilidade para se deixar afetar e a força para ser afetado. E que um corpo extremamente rígido, forte, musculoso e não sei o que, ele perde essa capacidade de se afetar. E eu acho que essas situações de poder criam esses corpos que perdem a possibilidade de se afetar com as coisas. Quando você produz uma série de coisas alienantes mesmo, você se aliena do próprio corpo. Quando você tem uma ideia de beleza, essa é uma ideia de poder também, que eu acho que perpassa por todas as estruturas de poder um jeito de como um corpo é visto, como o corpo é sentido, como ele é percebido. Eu acho que é isso que dá para trazer pensando na dança, que trabalha exatamente essa[...] ela dá fisicalidade a essas questões.*