

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITOS HUMANOS

ELIS REGINA DOS SANTOS COSTA

**DANÇA E DIREITOS HUMANOS:
recriando os contornos do mundo**

Recife
2017

ELIS REGINA DOS SANTOS COSTA

**DANÇA E DIREITOS HUMANOS:
recriando os contornos do mundo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestra em Direitos Humanos, em 31/08/2017.

Área de concentração: Fundamentos dos Direitos Humanos.

Orientador: Profº. Dr. Sandro Cozza Sayão

Coorientadora: Profª. Drª. Francini Barros Pontes

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

C837d Costa, Elis Regina dos Santos
Dança e direitos humanos: recriando os contornos do mundo / Elis Regina dos Santos Costa. – Recife, 2017.
147 f.: il., fig.

Orientador: Sandro Cozza Sayão.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos, 2018.

Inclui referências, anexos e apêndice.

1. Arte. 2. Dança. 3. Direitos Humanos. I. Sayão, Sandro Cozza (Orientador). II. Título.

341.48 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-149)

ELIS REGINA DOS SANTOS COSTA

DANÇA E DIREITOS HUMANOS: recriando os contornos do mundo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestra em Direitos Humanos, em 31/08/2017.

Aprovada em: 31/08/2017

BANCA EXAMINADORA

Profº. Drº. Sandro Cozza Sayão (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profª. Drª. Maria José de Matos Luna (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Profª. Drª. Roberta Ramos Marques (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Para Luizinho e Malu, meus pequenos grandes mestres.

AGRADECIMENTOS

Eu comecei a dançar aos sete anos de idade. Hoje com trinta e três, somo vinte seis anos de uma vida que não se sabe fora da arte. A dança me levou à quase todos (se não a todos) os lugares que meu corpo-pensamento conseguiu alcançar, inclusive a este que resulta nesta pesquisa, me ensinando esta existência. Dançando me inauguro gente todos os dias e aprendo, de pôr-do-sol a pôr-do-sol, que viver está longe, muito longe de ser um feito solitário. Por isso, tanto pelo que sou quanto pelo que se tornou este trabalho, e pelo que ele me tornou (porque é assim que se trama a trama de ser), há muitas pessoas a se agradecer.

É preciso agradecer à Maria Lucy, minha mãe, aquela que com o que é me deu a mim mesma, soprando sobre mim sua própria alma. Aquela onde estreei e que observa da forma mais bonita que eu conheço todos os movimentos que eu já propus: desde respirar a dançar pelo mundo a fora. Matéria primordial, é a espectadora mais assídua que eu jamais tive, no palco ou na escrita dessa dissertação, que ela nutriu com silêncios, compreensão e delícias culinárias prontinhas “pra que eu não me preocupasse com outras coisas”. Foi esta mulher que me permitiu sonhar mais alto do que diziam ser possível, o que me fez compreender que não há sonho meu que não me caiba.

É preciso agradecer ao Adautino, meu pai, o primeiro homem que eu vi chorar. Na altura eu tinha oito anos e subia pela primeira vez num palco. Ali, meu pai me ensinou que tudo a arte pode, mesmo quando as barreiras parecem intransponíveis. Dali em diante, junto com minha mãe, ele passou a travar batalhas impiedosas com ele mesmo e com o mundo para que eu, sua primeira e única filha mulher, pudesse ser cada vez mais o que sou – condição primordial pra que qualquer pessoa viva com integridade. Foi ele quem me fez enxergar que as palavras que aqui se reúnem também são suas, me comprometendo comigo mesma a ser muito mais criteriosa e dedicada com esta escrita.

É preciso agradecer aos Felipe e João, meus irmãos, por balançarem minhas certezas sem nunca terem abalado as suas crenças em mim. Pela paciência diante dos meus prazos e rotina. Pela honesta e fraterna alegria diante deste momento na minha vida.

É preciso agradecer a minhas cunhadas. À Thaís, pela insistência em viver. À

Kathy, pela vida que multiplica e que me aquece por dentro quando Luiz Gabriel, meu sobrinho, me beija ou quando Maria Luiza, minha sobrinha, derrama seu olhar potente sobre mim. A vida pujante que de vocês duas floresce me ajuda a olhar e ver o verdadeiro tamanho que as coisas têm.

É preciso agradecer a todos os mestres da dança com os quais cruzei, pelos caminhos da sensibilidade que me foram ofertados e que me conduziram a esta imensidão de intensidades que é viver a arte. Em especial à Marisa Queiroga, indiscutivelmente o instrumento fundamental no desenho de minha história como artista da dança. Marisa foi uma fortaleza firme que atenuou tudo que tinha força de me imobilizar, sendo o primeiro “sim” dentre os muitos “sins” que a dança me disse.

É preciso agradecer à Renata Vieira, uma das primeiras incentivadoras dessa minha jornada acadêmica. Além de sua torcida e impulso inicial, ela me disponibilizou as ferramentas necessárias para tocar esse barco da escrita a um porto seguro. Agradeço também à Micheline Torres e Carmem Lucia Bley Martins, pela generosidade e carinho enviados pelos correios em forma de alguns dos livros que permitiram esta pesquisa.

É preciso agradecer à Anamaria Carneiro e ao doutor Roberto Fisher, pela saúde que me permitiu concluir este caminho. Pelas portas e janelas abertas de minha consciência e sensibilidade. Por terem me permitido chorar e, ainda chorando, costurar minhas entranhas diante de seus olhos e ouvidos, fazendo as minhas células dançarem, permitindo que o fluxo da Existência acontecesse e me alarga-se. Pela coerência em suas ações, pelo afeto e compromisso desconcertantes comigo e com o meu bem-estar nesta escrita, qualquer palavra é pequena.

É preciso agradecer ao Programa de Pós-graduação em Direitos Humanos (PPGDH/UFPE), a todo o seu corpo docente e funcionários, por ter sido a via do encontro que eu vislumbrei entre a dança e os direitos humanos, pela confiança nesta pesquisa, pela guerrilha que representa sua existência neste país golpeado, pela compreensão diante dos meus percalços e pela solicitude de sempre.

É preciso agradecer ao professor Dr. Sandro Sayão e à professora Dra. Francini Barros, respectivamente, pela orientação e coorientação, pela companhia nesta travessia, pelos apontamentos, pela beleza vislumbrada nesta proposta. Agradeço cada observação, palavra acalentadora e sugestão de leitura que me abriram portas e me conduziram, sobretudo, a um descortinar do mundo, dando

sentido real a todo esse processo para além do título que ele me promete. Isso me vale mais. Muito obrigada mesmo.

É preciso agradecer aos meus colegas de turma pelo compartilhamento de tantos aprendizados e experiências, de angústias e alegrias, pelo espaço acolhedor que conseguimos construir mesmo diante das cobranças e burocracias institucionais. Agradeço em especial à minha estimada “aliança rebelde”, camaradas que extrapolaram as paredes das salas de aula, inundando minha vida de afeto e esperança na humanidade: à sagacidade de Ana, à doçura de Arrais, à valentia de Bruninho, à prestimosidade de Denise, à tenacidade de Fabi, à gentileza de Fernanda, à ousadia de Juba, à simplicidade de Rafa e ao comprometimento de Marie. Todos e todas enormes, muito maiores que um adjetivo, ainda que amigo. A Bruninho e à Nanda, duplico minha gratidão porque continuam. Neste rizoma pulsante de sentir em que nos tornamos, a perda de qualquer um de nós é a nossa própria perda. Obrigada por não se perderem e assim me reluzirem.

É preciso agradecer também à equipe do Acervo RecorDança: Ailce, Ju, Lilica, Roberta, Valéria e Taína. Gratidão a esse conjunto de mulheres admiráveis, pelos ensinamentos no trabalho com pesquisa, pelo estímulo e compreensão inesgotáveis, pela admiração partilhada e respeito comovente em cada fase minha nesta pesquisa.

É preciso agradecer à Cia. Etc., casa minha e de meus sonhos. Espaço do meu desejo, minha política e resistência, onde as ideias que eu ponho pra dançar nessa dissertação ganham corpo e pulsão. Ao Filipe Marcena agradeço pela força terna nos últimos e definitivos momentos desse trajeto. E em especial, agradeço a Marcelo Sena, amigo querido e cúmplice nos meus planos de remodelar os contornos do mundo dançando, para que todos e todas caibam nele assim como são. Obrigada por esse tanto, Ma, nesses cinco anos de trabalho juntos. Obrigada por todo apoio e contribuição a este trabalho.

Por fim, é preciso agradecer a Jair Rocha. Meu parceiro na vida, meu pensamento-chão. Terra firme e fértil adubando minhas raízes delirantes, abrindo-se em casa para o nascimento desta dissertação. Leitor assíduo das mais variadas versões destes capítulos, o maior entusiasta das novas ideias que me povoaram quando demorava em leituras, companhia das madrugadas perdidas entre livros e textos, meu revisor, meu colo, o melhor amigo das palavras que moram aqui, meu amor.

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - Me ajuda a olhar! (GALEANO, 2008, p. 15)

RESUMO

A arte atua no corpo vibrátil, artifício que dá a todos nós, seres humanos, a capacidade de vibrar perante as forças do mundo, fazendo com que a textura de nossa sensibilidade encontre-se em constante estado de mudança. Esta percepção do mundo como campo de forças que nos movem e se presentificam na forma de sensações foi historicamente repreendida por uma política identitária que domina até hoje as subjetividades. A dança aparece nesta pesquisa como uma ação capaz de atrapalhar o crescente anestesiamiento de nossa sensibilidade, em decorrência de tal política identitária, que vem provocando um gradativo esvaziamento de nossos processos vitais. Dando a ver o que é do campo do invisível através da experiência estética com a obra, a dança dá acesso ao “há” prévio do humano sendo obra, mundo e subjetividade numa só plataforma, o corpo. Ou seja, a dança oferece ao ser humano o contato com sua vulnerabilidade, sua força de criação, sua capacidade de ser e de se reinventar. Em suma: a sua condição de ser humano, a afirmação da sua vida. Ao nos referimos aos direitos humanos, não reportamos exatamente a uma declaração adotada no século passado. Antes, apontamos para o que ampara esta recomendação sem força vinculante, que é o asserto da vida. E é justo neste local onde os direitos humanos e a dança se encontram, onde esta se associa àqueles. Nesta pesquisa, poderemos observar esse encontro e suas singularidades através do diálogo com os espetáculos *O Lago dos Cisnes* (a versão de Rudolf Nureyev), *Like an Idiot* (de Cristina Moura) e *Os Superficiais* (da Cia. Etc.).

Palavras-chave: Arte. Dança. Direitos Humanos.

ABSTRACT

Art acts in the vibrating body, the artifice that gives all of us human beings the capacity to vibrate before the forces of the world, so that the texture of our sensibilities finds itself in a state of constant shifting. This perception of the world as a field of forces that move us and present themselves in the shape of sensations has been historically reprimanded by an identity politics that dominates subjectivities still today. Dance appears in this research as an act which is capable of disturbing the growing anesthetization of our sensibilities, as a result of the aforementioned identity politics, that has been provoking a gradual deflation of our vital processes. Giving an image to what is from the invisible field through the aesthetic experience of the art piece, Dance gives access to the previous “being” of the human as art work, world and subjectivity in one platform, the body. In other words, Dance offers to the human being a contact with its vulnerability, its power of creation, its capacity of being and reinventing itself. In a nutshell, its human condition, affirmation of its own life. When we address Human Rights, we don't exactly report to a declaration adopted in the past century. Rather, we point to what supports this recommendation with no biding force, which is life assertion. And it's right on this spot where Human Rights and Dance meet, where this one associates to those ones. In this research, we can observe this encounter and its singularities through the dialogue with the spectacles *Swan Lake* (the Rudolf Nureyev version), *Like an Idiot* (by Cristina Moura) and *Os Superficiais* (by Cia. Etc.).

Key-words: Art. Dance. Human Rights.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 QUESTÕES SOBRE A DANÇA	16
2.1 <i>O LAGO DOS CISNES</i> : UM ENCONTRO SINGULAR COM A REALIDADE	23
2.1.1 Corpos dóceis	30
2.2 DANÇA CONTEMPORÂNEA: MOVIMENTO PARA A <i>DES-ONTOLOGIA</i> DA DANÇA	35
2.2.1 Uma pergunta em aberto	42
2.2.2 Performatividade	46
2.2.2.1 Autoria (outro tipo de sujeito – o sujeito compartilhado).....	48
2.2.2.2 Novas formas de organização (outro jeito de estar no mundo)	49
2.2.2.3 Outro tipo de sociedade (comum)	50
2.2.2.4 Outro tipo de dança (interessada nas singularidades coletivas)	53
3 ARTE É POLÍTICA	55
3.1 A ESTÉTICA COMO ÉTICA.....	56
3.2 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO UM FATOR DE CONHECIMENTO DO MUNDO	62
3.3 O CORPO VIBRÁTIL COMO ESPAÇO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	66
3.4 O MODO DE PRODUÇÃO DE UMA OBRA COMO RESISTÊNCIA.....	72
3.5 A ÉTICA COMO MODO DE EXISTÊNCIA.....	76
4 ANÁLISE DO ESPETÁCULO OS SUPERFICIAIS, DA CIA. ETC.	82
4.1 SOBRE A CIA. ETC.	82
4.2 SOBRE OS SUPERFICIAIS.....	86
4.3 PARA ALÉM DA SUPERFÍCIE	90
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS.....	124
APÊNDICE – DEPOIMENTOS ESPONTÂNEOS DO PÚBLICO SOBRE O ESPETÁCULO OS SUPERFICIAIS NAS REDES SOCIAIS	127
ANEXO A - DVD COM CÓPIA DE REGISTRO DO ESPETÁCULO <i>LIKE AN IDIOT</i>, DE CRISTINA MOURA (2003).....	140
ANEXO B - DVD COM CÓPIA DE REGISTRO DO ESPETÁCULO OS <i>SUPERFICIAIS</i>, DA CIA. ETC. (2015)	141
ANEXO C - PROGRAMA DO ESPETÁCULO OS SUPERFICIAIS.....	142
ANEXO D - LETRA DA MÚSICA <i>TUDO</i>, DE FLAVIO TRIS	143
ANEXO E - <i>SELFIES</i> TIRADAS NO FIM DO ESPETÁCULO OS SUPERFICIAIS	144

1 INTRODUÇÃO

Constituída por uma análise teórica, esta pesquisa tem como objeto de estudo as aproximações possíveis entre as várias configurações de dança e os direitos humanos. Nosso intuito é verificar se, no exercício desta arte e no modo como ela é experienciada pelo artista e pelo público, é possível associar-se aos direitos humanos, no sentido em que eles se alçam: o da afirmação da vida.

Os objetivos que norteiam esta dissertação consistem em: a) elencar aspectos da dança que evidenciam o seu caráter mobilizador de vida, de potência de vida; b) investigar em que sentido diz-se política a arte, levantando possíveis relações entre a estética e a ética, reflexões sobre o modo de produção e sobre a experiência estética; c) sondar algumas abordagens de dança elencando características suas que apontem como tais abordagens podem ser coautoras num processo de reconfiguração dos contornos do mundo, aproximando-se dos Direitos Humanos; d) verificar em que medida a dança, mais especificamente a dança contemporânea, pode contribuir com uma progressiva mudança no *status quo* vigente, apontando outras possibilidades de existências através da experiência dos corpos envolvidos no acontecimento estético; e) verificar se práticas como estas também podem ser encontradas na cena artística pernambucana.

Mediante um levantamento sobre os fundamentais aspectos das danças apresentadas, este trabalho se debruçará de forma mais contundente sobre a dança contemporânea, buscando contextualizá-la como uma prática política na medida em que ela desloca o sentido do político, tornando-se uma complexa relação de força, entre o mundo, o objeto da arte e as subjetividades envolvidas, resistente à politização. Porque a dança só é no corpo, que é um atravessamento da arte e da vida mesmo num tempo que é interseção de vida e arte, isso tudo elencado só será possível de ser observado mediante a sua concretização em obra. Por isso aqui recorreremos aos espetáculos *O Lago dos Cisnes* (na versão de Rudolf Nureyev), *Like an Idiot* (de Cristina Moura/RJ) e *Os Superficiais* (da Cia. Etc./PE).

Relacionar os direitos humanos à dança parece-nos algo de extrema relevância hoje em dia pela maneira como se apresenta o tempo presente: atravessado por tantos conflitos, guerras civis, situações de violência, intolerâncias de todas as espécies, degradações humanas inimagináveis, nas mais diversas

localidades do mundo. Diante disto, é de se considerar válida, urgente e necessária toda e qualquer tentativa de devolver aos homens e mulheres o sentido de suas existências, o substrato vital que tudo movimenta e que se encontra em processo de esvaziamento em nossa sociedade. Elencar, quiçá, modos possíveis de sensibilização através da própria experiência estética com uma obra de arte (este ato que nos acomete em nossa dimensão vibrátil), pode nos devolver o contato com o que somos, sem licenças ou consentimentos. O significa dizer que a arte devolver-nos a pulsão vital, a asserção da vida, matéria das significações que alçam os direitos humanos.

A dança está entre os conteúdos trabalhados pela educação física como uma abordagem que agrega um conjunto de conhecimentos e habilidades corporais tendo como foco o movimento. No entanto, é sabido que desde a década de 1970 ela é reconhecida pelo Ministério da Educação como uma área específica, cujo curso superior, inclusive, tem diretrizes próprias (STRAZZACAPPA, 2003). Seja, contudo, na sua dimensão mais filiada à arte, seja no campo da educação física, a dança alcança significados vastos, numa direção que não necessariamente tem como foco a promoção da saúde, bem-estar ou o acúmulo de habilidades corpóreas.

Para Klauss Vianna, por exemplo, dançar é mover-se com ritmo, melodia e harmonia, mas é também um modo de existir, um ato de integração com a vida. Nesse sentido, a dança para Vianna é compreendida como “um caminho de autoconhecimento, de comunhão com o mundo e de expressão do mundo” (VIANNA, 2008, p. 18). A abordagem de Klauss Vianna não exclui o cuidado e o respeito com o corpo, mas esse cuidado e respeito estão em função da descoberta ou redescoberta do corpo próprio.

Outra interessante perspectiva da dança é partilhada conosco por Helena Katz. Em *Um; Dois; Três. A dança é o pensamento do corpo* (2005), Katz fala da dança como “precipícios da luz aos quais não se escapa quando dança” (p. 236). Ela aborda uma íntima relação entre o ser e o fazer, propondo que o sujeito elabore o seu fazer a partir de sua relação com o mundo, sendo o corpo a interface disso.

Já Isabel Marques olha a dança a partir do ponto de vista da linguagem. Para ela, a dança é uma expressão artística passível de leitura e uma das várias formas possíveis de se ler o mundo. Marques, que é pesquisadora, coreógrafa, bailarina, e professora de dança, atenta para o fato do ato de ler ser uma construção

social “que nos assegura a possibilidade de interpretar as interpretações, repensar os contextos, transformar os caminhos” (MARQUES, 2010, p. 32).

Marques, Katz e Vianna apresentam compreensões de dança que partem de diferentes pontos de vista: da educação, da filosofia/comunicação e das terapias somáticas, respectivamente. No entanto, todos os pensamentos apresentados aqui estão em consonância, e corroboram com a ideia de dança a que este trabalho se alia: aquela que a enxerga como um lugar capaz de fazer a cultura extrapolar a obviedade que a toma, uma saída do esgotamento, um caminho de subversão porque é resistência no/com/para o corpo (que é vida encarnada). Mas o alcance da dança que se pretende dar a esta pesquisa vai além da perspectiva da cultura, compreendendo a dança e a arte como propagadoras de outra possibilidade de vida, subvertendo o sentido mesmo de vida, do humano, da realidade, tateando elementos mais viscerais de nosso encontro com o mundo, nos convidando a todos, mediante a experiência estética que proporciona, a caminhar para além do que é conhecido.

Ela, a dança, faz agitar o âmago de nossa presença no tempo, o que proporciona ao pensamento movimentos outros, para além da razão, para além das regras e valores racionalmente elaborados. Sem ignorar a existência de características, na prática de certos tipos de dança, que podem corroborar com uma adequação, um disciplinamento, uma formatação dos movimentos do corpo (e aqui precisamos ter cautela para não fazermos deduções anacrônicas e precipitadas quanto às verdadeiras intenções dessas configurações de dança), a dança sobre a qual esta pesquisa se dedica a refletir é uma expressão desadequadora, que desinstala e liberta. Essencialmente pelo seu fato arte, mais do que e sobre qualquer condução de suas práticas, ou apresentações das formas de ser dança, pois não se pode perder de vista de que o fator estético é relacional e preenchido de intencionalidade.

Tendo em vista tudo que foi enunciado, o problema desta pesquisa assim se apresenta: em que medida a arte, logo a dança, permite a compreensão e reforço do sentido de direitos humanos como uma ética de afirmação da vida?

Como hipótese desta pesquisa, está a da dança como uma prática artística que se coaduna com a perspectiva de uma existência alinhada aos direitos humanos, que compreendemos como um horizonte desenhado por uma ética de

afirmação da vida sem prerrogativas, sem meandros, sem condições ou formulações de qualquer natureza.

O presente trabalho também não tem a intenção de apoiar-se em um único referencial teórico. Múltiplas referências são utilizadas, tendo em vista que esta pesquisa se propõe a analisar um objeto – a dança – que é igualmente múltiplo. Estes referenciais se encontram distribuídos das três partes que compõem este estudo: dois capítulos teóricos e um de análise.

No primeiro deles nos dedicaremos a compreender algumas questões de dança pertinentes aos objetivos desta pesquisa, a partir de um passeio pelos espetáculos *O Lago dos Cisnes* e *Like an Idiot*. Neste capítulo serão encontrados aspectos que apontam a dança como caminho de acesso a uma dimensão sensível do homem, a uma religação com o sentido da vida. Entendo o sentido da vida como solo vibrátil do viver humano. Para tanto, utilizamos autores como Laurence Louppe, Thereza Rocha, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida, Suely Rolnik, entre outros.

O segundo capítulo será sobre o entendimento de arte como política e em que consiste essa afirmação, com a qual iremos nos ocupar a partir da leitura de Walter Benjamin, Olinto Pegoraro, novamente Rolnik, etc.

Por fim, no terceiro e último capítulo desta reflexão, buscaremos costurar as discussões levantadas a partir da análise do espetáculo pernambucano *Os Superficiais*, da Cia. Etc., em busca da confirmação de nossa hipótese. Além de trazer os autores já utilizados para este diálogo, aqui introduziremos novas referências, a fim de enriquecer ainda mais este debate. Serão convidados a conversa, então, os filósofos Arthur Danto e Marcia Tiburi.

2 QUESTÕES SOBRE A DANÇA

Esta pesquisa investiga as relações entre a dança e os direitos humanos. A intenção é analisar em que esta prática artística coaduna-se com a perspectiva de sentido desde o qual se erguem os direitos humanos.

A abordagem de dança aqui extrapola os limites do lazer, do entretenimento, da atividade física, do símbolo cultural, do aspecto da tradição de um povo – essas suas definições mais conhecidas e propagadas, como se possível fosse apartá-las de seu aspecto artístico. Neste trabalho, dançar assume então um sentido que ultrapassa os sentidos evidentes e superficiais e se refugia num contexto muito mais fundamental referido a nossa presença no mundo.

Desde o início da revolução industrial inaugurou-se o tempo que insiste em nos acompanhar até os dias de hoje. Um período de mal estar político próprio do capitalismo financeiro que irrompeu em nossa realidade com mais força neste final do século XX, agindo sob nossos processos de subjetivação e trazendo ao nosso convívio uma singular crise de sentido de nossas referências de mundo que atravessa nossos corpos como “flechas certeiras” e “cortantes”, atingindo em cheio o tecido de nossa sensibilidade, especialmente no que tange o lugar do outro e o propósito da força de criação. “É o desassossego da crise que desencadeia o trabalho do pensamento – processo de criação que pode ser expresso sob forma verbal, seja ela teórica ou literária, mas também sob forma plástica, musical, cinematográfica, etc. ou simplesmente existencial” (ROLNIK, 2011, p. 29). Seja como for, pensamos porque a vida que se apresenta se quer outra, criamos por ansiarmos devires que abriguem a mutação sensível latente no mapa de sentido vigente.

Um dos problemas visados pelas práticas artísticas na política de subjetivação em curso tem sido a anestesia da vulnerabilidade ao outro – anestesia tanto mais nefasta quando este outro é representado como hierarquicamente inferior no mapa estabelecido, por sua condição econômica, social, racial ou outra qualquer. É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simples objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade. Ora, ser vulnerável depende da ativação de uma capacidade específica do sensível, a qual esteve recalcada por muitos séculos, mantendo-se ativa apenas em certas tradições filosóficas e poéticas. (ROLNIK, 2011, p. 30).

Em *O olho e o espírito* (2014), o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty aponta a partir da fenomenologia, acessos para a ativação de tal capacidade específica do sensível, sinalizando o espaço dessa vulnerabilidade que se busca. De encontro à ciência clássica, Merleau-Ponty provoca-nos a olhar para o ser enquanto ser e não enquanto objeto, independente de suas determinações particulares, sugerindo a existência de um “há” prévio do humano: uma dimensão intocável, intraduzível, que reside sob nossos atos, sob tudo o que a ciência clássica diz ser capaz de nos definir. Seria então este “algo” que nos faz a todos os seres para além de nossa raça ou espécie, um conjunto de outros corpos, corpos que nos percorrem, que percorremos e com os quais percorremos um único ser, o corpo mesmo que somos, agora.

É então neste corpo, neste espaço da vulnerabilidade que se busca, que reside então o sentido bruto: este local caloroso e sagrado onde a arte frequenta. Este ponto de fusão, de *religere*, onde a arte é em si, onde a vida é em si, onde o corpo, “trançado de visão e movimento” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 15), é um si.

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, ao que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, quem tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 15).

Neste campo, admite-se o mundo em suspenso. Em outras palavras, sob este enfoque, entre as bordas da arte um fim outro não é perseguido que não o fim da arte em si. Um fim outro não é preciso ou querido. O artista ocupa-se de uma urgência maior que qualquer outra, que é a de cogitar o mundo e extrair dele obras que não firmam qualquer compromisso com o proceder deste mundo (seja com sua mudança, seja com a sua perpetuação). A arte é na arte. O que não significa dizer que esta não fira o tecido do mundo, dado que o corpo, este grande paradoxo, está também entre as coisas e, ao produzir uma obra, oferece ao olhar um momento de repensar as relações constitutivas das coisas.

A especificidade da arte enquanto modo de produção de pensamento é que na ação artística, as transformações de textura sensível encarnam-se, apresentando-se ao vivo. Daí o poder de contágio e de transformação de que é potencialmente portadora tal ação: é o mundo o que ela põe em obra, reconfigurando sua paisagem. Não há então porque estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que se operam na atualidade. (ROLNIK, 2011, p. 29).

O mundo é uma extensão do corpo, é constituído do mesmo preenchimento, daquilo mesmo que reveste o corpo internamente. Essas antíteses nos servem para compreendermos que a visão é aprendida ou se dá no meio das coisas. Pesquisas recentes na neurociência, inclusive, já se rendem a este entendimento, indicando a existência de uma dupla capacidade dos nossos órgãos do sentido, uma cortical e outra subcortical (ROLNIK, 2011, p. 30). Não nos dedicaremos aqui, no entanto, ao pensamento operatório que interessa a ciência, preferindo nos afinar às críticas já supracitadas de Merleau-Ponty consagrando o conhecimento que antes advém do sutil fato do encontro do homem com o mundo. Se por alguns momentos neste trabalho nos referirmos a este conhecimento sistematizado não será para legitimar qualquer questão trazida, mas para apontar um interesse deste campo às questões relativas às nossas texturas sensíveis, mesmo que este interesse ainda seja mínimo.

Na primeira capacidade dos nossos órgãos do sentido, a cortical, opera-se o mapa das representações vigentes, a paisagem estável das coisas, aliada ao tempo, à história, à linguagem. Esta capacidade reflete a percepção, o modo como alcançamos as formas do mundo e atribuímos a elas sentido, a partir, claro, dos nossos conceitos. Aqui, observam-se com clareza os limites das subjetividades e do objeto, que preservam uma relação de exterioridade entre si.

Já capacidade subcortical do sensível, a segunda de nossos órgãos do sentido elucidada acima, desvincula-se da história, da linguagem, e nos consente o mundo no seu estado de campo de forças que nos atravessam e ocupam-se de nossos corpos em forma de sensações. Nesta dimensão, que Suely Rolnik chama de “corpo vibrátil” (2014), como nos aprofundaremos mais adiante nesta pesquisa, caem as fronteiras entre as subjetividades e o objeto, ou seja, tudo o que separa o corpo do mundo, posto que o outro “é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos” (ROLNIK, 2011, p. 30).

Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal, já que se trata de modos de apreensão da realidade que obedecem a lógicas totalmente distintas, especialmente em seu ritmo e sua temporalidade, irredutíveis uma à outra. A tensão deste paradoxo é o que mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que as sensações que vão se incorporando à nossa textura sensível operam mutações que desestabilizam nossas referências, provocando colapsos de sentido e, conseqüentemente, crises em nossa subjetividade. Neste processo, integramos em nosso corpo os signos que o mundo nos acena e, através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais. Nesta operação se restabelece um mapa de referências compartilhado, já com novos contornos. Movidos por este paradoxo e o malestar que ele provoca, somos continuamente forçados a pensar/criar. O exercício do pensamento/criação tem, portanto, um poder de interferência na realidade e de participação na orientação de seu destino, constituindo assim um instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva. (ROLNIK, 2011, p. 31).

Em outras palavras, todo o corpo tem este artifício de vibrar às forças do mundo, fazendo com que este nosso aspecto, a textura de nossa sensibilidade, encontre-se em constante estado de mudança, de forma distinta a aparente estabilidade do campo das representações por onde passeia nossa capacidade cortical. Esta percepção do mundo como campo de forças que nos movem e se presentificam em nós na forma de sensações foi historicamente repreendida por uma política identitária que dominava as subjetividades, atendendo a uma demanda instaurada pós-guerra com o fordismo¹ e o “american way of life”². Esta política de subjetivação distanciou-nos da concepção do imaginário como um esquema da vida encarnado, exposto no corpo, delegando a ele a ideia menor de um decalque desta vida, uma mera cópia. Esta política de subjetivação distanciou-nos de um aspecto constituinte de nós mesmos, este lugar de calor aderente, empurrando-nos para um estado de entorpecimento de nossa condição, posto que “só na medida em que anestesiamos nossa vulnerabilidade é que podemos manter uma imagem estável de nós mesmos e do outro, ou seja, nossas supostas identidades” (ROLNIK, 2011, p. 31).

Foram os movimentos culturais (ou de contracultura) das décadas de 1960/70 nos Estados Unidos que colocaram em xeque o modelo de subjetivação em vigor, arrastando consigo todo modo de vida burguês quando inauguram uma “subjetividade flexível”. A partir de então se passa a se preocupar com modos de

¹ Idealizado por Henry Ford em 1913, trata-se de um sistema de produção e gestão que se apoia na produção em massa, um procedimento industrial baseado nas linhas de montagem.

² “*American way of life*” ou estilo de vida americano foi uma forma que os Estados Unidos encontraram para propagar a ideia de uma felicidade relacionada ao consumo de produtos industrializados (comida enlatada, eletrodomésticos, carros, etc.). Valendo-se da crise europeia pós-guerra, os americanos exportaram este aspecto de sua cultura em meios como publicidade no cinema, música, literatura, etc.

sinalizar as problemáticas de seu tempo, indicações do corpo vibrátil afetado pela alteridade do mundo.

Pode-se dizer que a criação destes novos territórios diz respeito à vida pública, no sentido forte: a construção coletiva da realidade movida pelas tensões que desestabilizam as cartografias em uso, tal como estas tensões afetam singularmente o corpo de cada um e a partir desses afetos se expressam. [...] Mas há nisso tudo um “porém”, nem um pouco negligenciável: hoje, o destino mais comum desta flexibilidade subjetiva e da liberdade de criação que a acompanha não é a invenção de formas de expressividade movida por uma escuta das sensações que assinalam os efeitos da existência do outro em nosso corpo vibrátil. O que nos guia na criação de territórios em nossa flexibilidade pós-fordista é uma identificação quase hipnótica com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa. Ora, ao oferecerem territórios já prontos para as subjetividades fragilizadas por desterritorialização, tais imagens tendem a sedar seu desassossego, contribuindo assim para a surdez de seu corpo vibrátil e, portanto, a uma invulnerabilidade aos afetos de seu tempo que nele se manifestam. [...] Esta espécie de alucinação tem sua origem na recusa da vulnerabilidade ao outro e das turbulências desterritorializadoras que provoca; e também no menosprezo pela fragilidade que decorre necessariamente desta experiência. No entanto, esta fragilidade nos é essencial pois indica a crise de um certo diagrama sensível, de seus modos de expressão e suas cartografias de sentido. Ao menosprezar a fragilidade esta deixa de convocar o desejo de criação; ao contrário, ela passa a provocar um sentimento de humilhação e vergonha, cuja consequência é o bloqueio do processo vital. (ROLNIK, 2011, p. 32-33).

Tendo em vista o explanado, a dança, como prática artística que se realiza no corpo e que lida com a efemeridade como condição, apresenta suas peculiaridades neste processo de recuperar o contato com nossas texturas sensíveis e como elas se conectam, se contagiam, remodelando a paisagem do mundo. Tratando da relação pintor e pintura, Merleau-Ponty (2014), em suas análises, afirma ser este artista, num movimento natural, capaz de interceptar as sensações no mundo com o seu corpo e transportar pra suas telas o sentido, o tocado, o percebido. Nenhuma ciência ou palavra de ordem, segundo o autor, podem mediar esta ação de refletir o mundo que se dá estritamente entre o artista e sua obra no ato mesmo de pintar, no caso. É o corpo do pintor, este cruzamento de visão e movimento, o próprio mundo que pinta, e a pintura o próprio pintor. A partir do que capturou seu olho, afetado pelo encontro com o mundo, este artista devolve ao mundo um dado visível dele mesmo com os traços de suas mãos, ou seja, o quadro “dá existência visível ao que a visão profana crê invisível” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 18).

A dança, por sua vez, não se manifesta em outro meio que não o corpo.

Pode-se dizer, tal como sugere Merleau-Ponty sobre o corpo do pintor, também o corpo do dançarino é o mundo que ele dança, e a dança que ele executa, que nele acontece, o próprio dançarino. Uma particularidade, no entanto, deve-se ao fato do ato de dançar não produzir nenhum objeto ou dado de existência desvinculada ao próprio ato de dançar: a dança é o mundo, o artista e a obra, simultaneamente, numa única e exclusiva plataforma que é o corpo mesmo do artista. Na dança, a obra sempre está sujeita a concessão do artista para acontecer, num tempo específico de vida no mundo em que, sendo obra, tal artista continua sendo mundo e a subjetividade que dialoga com ele. A obra na dança não inaugura um objeto, ela é um acontecimento no corpo do artista que existe, enquanto ele existe – e esta é uma condição. Trata-se do acirramento da condição do corpo, que conta-se entre as coisas do mundo e ao mesmo tempo “não está na ignorância de si, não é cego para si, ele irradia de um si” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 15).

Dançar então insufla uma religação com sentido da vida de modo veemente, uma vez que tem como argumento o corpo onde esta vida acontece, onde a vida é, onde a vida se afirma. A dança é e só é no corpo, tal como a vida. Ambas têm fim em si. Mas aquela primeira, assim como o corpo, está inserida no tecido do mundo e pode feri-lo, quando feri-lo mostrar-se preciso para que a vida seja mantida.

Aquilo sensibilizado pela colisão com o mundo, na dança, estende-se do olho (que era no caso do pintor) pra todo o corpo, onde a obra está em todas as suas fases. A textura sensível liga-se à carne, esta carne-mundo. Como toda obra de arte, também a dança só se completa enquanto arte em estado de interlocução, quando se dá o encontro com outras subjetividades. Diferente da pintura, então, a dança pressupõe presença: a de quem dança e a de quem aprecia a dança, circunstâncias da arte. Subtende a assembleia entre uma carne-mundo-obra e outras carnes-mundo, no espaço de um instante, uma afluência de corpos no agora.

Tratando-se então de corpo comovido – o do bailarino – aberto, trama sensível, entrelaçamento entre subjetividade, mundo e obra, podemos imaginar que este corpo, dada a sua natureza, é também ocupado pelas problemáticas do presente. Atravessado pelo mundo e pelo outro, além de pela subjetividade que o constitui, o corpo que dança é também agente, atravessando as subjetividades interlocutoras com o movimento que extraí do mundo, propondo um diálogo entre nossos campos de força, entre as nossas sensações, por uma ética de afirmação da vida.

É claro que as práticas artísticas – por sua própria natureza de expressão das problemáticas do presente tal como atravessam o corpo do artista – dificilmente poderiam permanecer indiferentes a este movimento. Pelo contrário, é exatamente por esta razão que estas questões emergem na arte desde o início dos anos 1990, como mencionado no início. Com diferentes procedimentos, tais estratégias vêm realizando um êxodo do campo minado que se situa entre as figuras opostas e complementares de subjetividade-luxo e subjetividade-lixo, campo onde se confinam os destinos humanos no mundo do capitalismo globalizado. Neste êxodo vão se criando outras espécies de mundo. (ROLNIK, 2011, p. 34).

Assim, em estado de arte, o corpo do artista da dança pode ser compreendido como a eminência de devires possíveis. Transitável às urgências do outro que nos acontece em nossa dimensão vibrátil, o corpo do bailarino é também percebido pelos demais nas sensações provocadas pela sua presença, pelos movimentos do mundo que transmuta em dança. E é assim que a dança exerce sua potência política na nossa sociedade: encarnando as alterações do sensível e assim agindo na redefinição dos contornos do mundo.

É válido reforçar que ao falarmos sobre dança nas reflexões presentes nesta pesquisa não se pretende reforçar uma compreensão equivocada, como mediadora para um dado fim outro que não a própria dança. Seja em suas abordagens mais clássicas ou no seu viés contemporâneo (que dialoga de forma mais direta com as questões pertinentes ao nosso tempo), buscamos mostrar como ela pode se unir aos direitos humanos no sentido de facilitar a compreensão e difusão deste conceito, partindo da compreensão preliminar da experiência estética em si como algo eminentemente político, o que difere da ideia, por exemplo, da arte ser utilizada como meio para política. O que se pretende aqui é elencar as possibilidades de se pensar e reinventar um mundo mais justo a partir do encontro com a arte, da experiência com sua potência enquanto expressão estética, independente da temática abordada.

Para discorrer mais apropriadamente sobre o assunto, do modo como acreditamos que se realiza essa operação, partimos para o movimento primordial deste ato: o encontro com a arte que implica, necessariamente, com o encontro com a obra.

O que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja a obra, só o podemos experienciar a partir da essência da arte. Qualquer um nota com facilidade que nos movemos em círculos. O senso comum exige que se evite este círculo, porque constitui uma violação da lógica. Pensa-se que

se pode colher o que seja a arte através de uma observação comparativa das obras de arte existentes a partir destas. Mas como poderemos estar certos de que são, de facto, obras de arte que pomos como fundamento para uma tal contemplação, se não sabemos antecipadamente o que é a arte? Mas a essência da arte, tal como não pode alcançar-se através da colecção de predicados das obras de arte existentes, também não o pode ser através de uma dedução a partir de conceitos superiores, pois também essa dedução tem previamente em foco aquelas determinações que têm de ser suficientes para nos apresentar como tal o que de antemão tomamos como obra de arte. O coleccionar obras entre o que existe, bem como a dedução a partir de princípios, mostram-se, neste caso, igualmente impossíveis e aquele que os pratica engana-se a si próprio. Portanto, temos de percorrer o círculo. O que não é nem um expediente ante a dificuldade, nem uma imperfeição. Seguir este caminho é que é a força, e permanecer nele constitui a festa do pensamento [...]. (HEIDEGGER, 2005, p. 12).

Tendo em vista o elucidado é que nesta pesquisa percorreremos o círculo acenado por Heidegger. Em outras palavras, nossas reflexões sobre as possíveis relações existentes entre dança e direitos humanos, e em que se sustentam estas relações, partirão da observância de alguns espetáculos, de origem e temporalidades diversas. Já neste primeiro capítulo, os argumentos deste trabalho serão urdidos ao lado de *O Lago dos Cisnes* e *Like an Idiot*.

2.1 O LAGO DOS CISNES: UM ENCONTRO SINGULAR COM A REALIDADE

Modo de ser dança de grande difusão no Ocidente, o balé clássico é reconhecido na atualidade, principalmente, por prezar pela presença de uma movimentação constante, ampla e diversificada, codificada numa metodologia. Trata-se de uma prática rigorosa (imbricando-se muitas vezes, inclusive, com a prática esportiva) que objetiva, sobretudo, o virtuosismo físico das suas execuções, um corpo modelado, treinado, apto, útil, aspectos que remetem, inclusive, a cultura do século XVIII.

Dentre o vasto repertório que a dança clássica reúne desde sua gênese na Itália renascentista do século XV, uma de suas referências mais encenadas na história até os dias de hoje é a obra *O Lago dos Cisnes*, espetáculo que escolhemos, dada a sua “popularidade”, para iniciarmos nesta pesquisa as reflexões sobre o sentido fundamental da dança a que nos referimos. Balé dramático dividido em quatro atos, *O Lago dos Cisnes* fez sua estreia no tradicional Teatro Bolshoi em

Moscou ainda no fim do século XIX (1877), contando com a composição do russo Piotr I. Tchaikovsky e com o libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer. A obra em questão teve versões coreográficas espalhadas pelo mundo, sendo uma das mais famosas delas a gravada em 1964³, com interpretação do Ballet da Ópera Estadual de Viena e com Rudolf Nureyev no papel do príncipe Siegfried, artista que também assina a coreografia.

A trama presente na obra conta a história do príncipe Siegfried. Era dia de seu aniversário e sua mãe, a Rainha, resolve lhe presentear com uma besta (arma de caça, espécie de arco) durante a grandiosa celebração que acontece no castelo. Na oportunidade, ela pede ao filho que escolha uma noiva entre as convidadas no dia seguinte a festa. Já mais tarde, terminada a comemoração, o príncipe vê um grupo de cisnes brancos passar pela janela e, enfeitiçado, decide sair para caçar. No entanto, as aves que pôde observar eram na verdade a princesa Odette e seu séquito, que foram enfeitiçadas pelo mago Rothbart. O feitiço consistia em transformá-las em cisnes permanentemente, só recobrando a aparência humana à noite, até que a princesa fosse liberta por um homem que a amasse. Siegfried, então apaixonado por Odette, promete quebrar o tal feitiço do mago. Ocorre que, de volta à corte da Rainha, Siegfried depara-se com um nobre e sua filha. Nesta moça o príncipe acredita reconhecer a princesa Odette e proclama a todos que é ela a sua escolhida para esposa. Mas o nobre cavalheiro é na verdade o mago Rothbart e a jovem sua filha Odile, que numa dança enfeitiçara o príncipe Siegfried fazendo-o quebrar sua promessa a Odette. Esta, ao saber do ocorrido, amarga sua má sorte e é consolada pelos demais cisnes. No entanto, no quarto e último ato desta obra, Siegfried retorna ao lago, explica à princesa todo o mal entendido, como fora enganado por Rothbart e Odile, e ambos renovam seus votos de amor. O mago, inconformado, ainda tenta matar Odette, mas o príncipe o impede cortando suas asas, o que o faz perder seus poderes. Então, Siegfried casa com Odette.

Todo este enredo acima contado encontra-se presente no libreto de Begitchev e Geltzer, antecedendo também, no caso do vídeo de 1964 da Ópera Estadual de Viena, cada um dos quatro atos do espetáculo. Ou seja: em geral, há uma preocupação com um anúncio anterior ao próprio acontecimento cênico que prepara o público, mais até, que ilustra, legenda o que ainda será visto. Essa informação torna-se importante para a compreensão do enredo, já que sem elas a

³ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wLgO0QR9aQw>>. Acesso: Setembro de 2016.

história possivelmente não seria completamente compreendida pelo público, possibilitando interpretações diversas. Isso porque a interpretação de cisnes por seres humanos é simbólica, o que sem nenhuma informação prévia poderia levar a inimagináveis possibilidades. De todo modo, a ausência destes dados não seria capaz de impossibilitar a experiência com a obra.

Na verdade, inúmeras são as ressalvas que poderíamos levantar quanto às práticas que acompanham criações como esta, sustentadas pela tradição clássica. Mas fazê-las hoje poderia nos levar a cair no erro do anacronismo, já que usaríamos para tanto parâmetros da contemporaneidade, lentes do que desejamos ver no nosso tempo, não considerando os desejos que norteavam o tempo em que tal obra fora criada. E mais: estaríamos incorrendo numa ideia hierárquica que se opõe ao propósito mesmo desta pesquisa, que é a de vislumbrar a arte como uma ação política em sua completude, que corrobora com os direitos humanos. Preferimos, então, partir por outros caminhos que têm como norteador o princípio da horizontalidade da relação, possibilitando o descortinar da potência política que toda obra de arte carrega porque é arte, de forma agregadora e que permita a existência de um espaço plural de convivência entre as diversas práticas. Por isso dar lugar aqui, mesmo estando nós no século XXI, a *O Lago dos Cisnes*.

Neste trabalho, um elevado número de artistas encontra-se em cena, dançando em solos, *pas de deux*,⁴ *pas de trois*⁵ e outras combinações numéricas de bailarinos; ou compondo um homogêneo corpo de baile, numa ideia de corpo único composto por muitos corpos similares; ou ainda em *mise en scène*⁶ de brindes, conversas, construindo as ambientações da festa de aniversário, de um castelo, corpos compondo cenário.

Quanto à caracterização, o que se pode observar habitualmente nas montagens de *O Lago dos Cisnes*, ao menos na assinada por Rudolf Nureyev que aqui tomamos como modelo, e que encontra equivalências nos mais diversos balés de repertório, é uma preocupação com a suntuosidade, seja nos figurinos distintos, seja nas maquiagens carregadas, seja nos cenários grandiosos e rebuscados, seja numa iluminação requintada. A utilização exclusiva da sapatilha de ponta por mulheres, assim como de tipos de vestes que caracterizam o balé clássico, como os

⁴ Podemos traduzir como “passo de dois”. Tradicionalmente refere-se ao momento em que um bailarino e uma bailarina dançam juntos. Hoje em dia, no entanto, as combinações de gênero não são rigorosamente consideradas nesta denominação.

⁵ Como denominamos o momento quando três bailarinos dançam juntos.

⁶ Refere-se ao jogo de cena.

tutus (saías curtas e estruturadas), demonstra uma valorização da tradição nessa caracterização dos personagens. A alegoria ocupa um espaço maior que a verossimilhança, construindo atmosferas fantásticas.

Quanto aos movimentos realizados pelos corpos em cena, parte-se de uma preocupação central com a exatidão das execuções e a virtuosidade. Solistas, corpo de baile e figurantes são organizados e reorganizados no palco, esmerando-se no intuito de diversificar desenhos espaciais. Assim, filas horizontais são seguidas de filas verticais, círculos, diagonais, meio-círculos e assim por diante. As posições e passos decodificados, exaustivamente executados e repetidos nas aulas (em geral diárias) e ensaios da técnica clássica são combinados dentro de um campo de possibilidade diverso. Há uma relação clara entre a dança e a música que acompanha a cena, esta última determinando o tempo do movimento executado e precisando as intenções desejadas pelos corpos que dançam, principalmente através da movimentação realizada nos membros e tronco (são comuns rostos neutros, olhares isentos). São observáveis combinações de *développés*, *arabesques*, *pas de valse*, *changements*, *pirouettes*, *grand jeté*, *temps levé*, *promenades*⁷ e diversos *por de bras*⁸, entre outros passos decodificados. Não necessariamente tem-se acesso a informações relevantes quanto ao enredo da obra observando a maioria dessas movimentações, executadas com sincronicidade e precisão, mas elas de certo servem a construções imagéticas de grande impacto (no que diz respeito ao belo) que provocam arrebatamentos no público presente. Arranjos coreográficos bem familiares nos balés de repertório também podem ser percebidos em *O Lago dos Cisnes*, como é o caso dos *grand pas de deux*⁹: primeiro, uma bailarina demonstra suas habilidades com pernas altas e ágeis trocadilhos de pernas; em seguida, em outro trecho musical mais vibrante, um bailarino dança com uma movimentação que busca explorar mais a força e o vigor, etc. Esse tipo de arranjo, que leva em consideração o gênero da pessoa que dança, as habilidades corporais associadas a seu gênero, e a música como condutora para a execução de determinado tipo de passos, é algo que constitui estruturalmente os espetáculos e criações nos balés clássicos. Criações que costumam, pelo menos em seus repertórios, apresentar argumentos fantásticos, com presença de fadas, sílfides,

⁷ Esses são alguns nomes de passos de balé. Eles são tradicionalmente ensinados na língua francesa, mesmo no Brasil, não importando tanto suas traduções, mas a movimentação a que eles denominam.

⁸ Combinações de movimentos de braços.

⁹ Como denominamos um *Pas de Deux* completo em sua estrutura, com todos os momentos, entradas e saídas de que é composto tradicionalmente.

animais encantados, personagens da alta nobreza, seres inumanos, distantes ou inexistentes no mundo real, mas que constituem a nossa “realidade” enquanto criações humanas, partícipes de nossa cultura. “Em geral os balés românticos apresentavam um primeiro ato com cenas em palácios, aldeias e ambientes reais, seguido de dois outros, denominados de ballet blanc (balé branco), em ambientes com características etéreas, reinos de sombras, lagos encantados, todos em ambientações fantasiosas” (SILVA, 2005, p. 94).

Gozando da autonomia da arte, a dança clássica, mesmo isenta de qualquer intencionalidade engajada, como é o caso de *O Lago dos Cisnes*, provoca-nos um êxtase capaz de nos fazer experienciar algo outro que não a rotina que nos aliena. Diante do belo a que se compromete, alcançado em *O Lago dos Cisnes* através da simetria, da homogeneidade e virtuosismo das movimentações executadas que se avolumam no palco, além da música de presença forte em harmonia como os demais elementos de cena grandiosos, a dança clássica provoca a abertura da não obviedade, uma pausa no tempo-espço da vida, uma fenda no cotidiano que nos usurpa a capacidade de pensar e agir por nós mesmos. E assim, mergulhado num esquecimento da vida banalizada, nos devolve o agora, a possibilidade de vivificar o que fora, pelo alheamento, tornado extraordinário.

Tal suspensão do cotidiano, típica da arte, é por si uma experiência potente na constituição das subjetividades, logo, uma experiência política, uma vez que possibilita a criação de outras aberturas, outras possibilidades de existência, uma fuga a opacidade do mundo. Um mundo escrito sob a égide da ciência e de seu pensamento operatório que Merleau-Ponty sugere estar em harmonia com o estado de sono em que vive o homem. Este artificialismo absoluto, continua o autor, precisa ser questionado – e a dança é um caminho efetivo para isto.

É preciso que o pensamento da ciência – pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas este corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. É preciso que com meu corpo despertem os *corpos associados*, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um único ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia... Ora a arte, e especialmente a pintura, abeberam-se nesse lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer

saber. São mesmo as únicas a fazê-lo com toda a inocência. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 12).

A dança, neste primeiro momento representada por *O Lago dos Cisnes*, revela-se então como um espectro do mundo das coisas, um enigma que dá a ver o invisível, que antecede a própria razão. “Ora, um espectro é algo que se vê sem ver e que não se vê ao ver, a figura espectral é uma forma que hesita de maneira inteiramente indecidível entre o visível e o invisível” (DERRIDA, 2012, p. 67-68). Diante da dança que acontece somos desterritorializados, convidados à experiência de uma “cegueira” que nem se relaciona com a privação da visão, nem poderia ser compreendida como um ponto de vista, mas antes com a revelação do verso das coisas postas, que produz um rasgo no mundo e nos permite enxergar o outro lado, o lugar para onde o invisível escapa, a essência, sabendo que chamamos de essência o que uma coisa é como é (HEIDEGGER, 2005, p. 11).

O ponto de vista é a perspectiva, isto é, a visão do olhar que, ao pôr em perspectiva, seleciona. Falar de perspectivismo é dizer que sempre vemos as coisas, que sempre interpretamos as coisas de certo ponto de vista, segundo um interesse, recortando um esquema de visão organizado, hierarquizado, um esquema sempre seletivo que, conseqüentemente, deve tanto ao engeçecimento quanto à visão. A perspectiva deve ficar cega a tudo que está excluído da perspectiva; para ver em perspectiva, é preciso negligenciar, é preciso ficar cego a todo o resto; o que acontece o tempo todo. Um ser finito só pode ver em perspectiva e, portanto, de maneira seletiva, excludente, enquadrada, no interior de uma moldura, de uma borda que exclui. Conseqüentemente, deve-se cercar o visível posto em perspectiva com toda uma zona de engeçecimento. A perspectiva é cega tanto quanto vidente. Desse “ponto de vista” também, uma certa cegueira é a condição da organização do campo do visível. (DERRIDA, 2012, p. 73).

O que a arte possibilita não é outra perspectiva, já que vimos que perspectiva predispõe uma negligência. Dançar é zelar pela vida, não admitindo nenhuma desatenção ao processo vital do ser. Ou seja, a dança desterritorializa e acolhe o desassossego provocado pela perda dos territórios, não anestesiando a dor ou a angústia que esta crise de referências, esta vulnerabilidade que é um estado de alargamento da alma pode vir a ocasionar, assim como a alegria. É através deste processo que a dança nos põe em relação com nosso tecido sensível, trançado a tantos outros tecidos sensíveis de outros tantos, e se faz caminho para o contato com nosso ser como se é, nossa força de criação de tudo, independente da temática, do modo de produção ou abordagem da obra – aspectos do campo visível.

Os desenhistas, os pintores não dão a ver “alguma coisa”, sobretudo os grandes; eles dão a ver a visibilidade, o que é uma coisa completamente diferente, absolutamente irredutível ao visível, que permanece invisível. Quando se fica sem ar diante de um desenho ou de uma pintura, é porque não se vê nada; que se vê essencialmente não é o que se vê, mas, imediatamente, a visibilidade. E, portanto, o invisível. (DERRIDA, 2012, p. 82).

Ainda assim, vale um olhar crítico sobre esta abordagem de dança, a clássica, especialmente diante do fato desta ainda ser realizada de forma tão difundida nos dias atuais. Filho do século XV, determinado por outro entendimento do mundo e da arte, pelas compreensões possíveis até então (simbólicas, sociais e fisiológicas) do corpo, por outros padrões, por outras medidas, outros princípios, o balé clássico na atualidade, se não realizado de forma aguda e atenta ao conhecimento disponível hoje e a seus parâmetros, pode servir a uma ideia oposta a aqui levantada. Ou seja, sua atividade hoje em dia, se não atualizada, se não realizada de forma criteriosa, pode, mesmo não deixando de servir como ponte para uma vulnerabilidade aos afetos, enfatizar paradoxalmente o seu oposto, auxiliando por outro lado a manutenção de um indesejado estado atual das coisas.

É de fácil dedução, mesmo àqueles sem qualquer familiaridade com a técnica clássica, que os profissionais da dança em cena em *O Lago dos Cisnes*, por exemplo, exercitaram e repetiram exaustiva e rigorosamente aquela movimentação na sua sala de ensaio até conseguir reproduzi-la em cena de uma forma bem próxima a considerada perfeita aos olhos de seu coreógrafo. Além de indicar um precedente de rigor, repetição e exaustão, pode-se assinalar também que se trata de um trabalho realizado por profissionais dedicados, esforçados, talentosos e extremamente disciplinados. É justamente sobre essa última designação que nos debruçaremos a partir de agora, de modo a demonstrar como a seu exercício desatento nos dias de hoje podem caber ressalvas. Chamamos atenção ao fato, mais uma vez, de que trataremos aqui da sua prática nos dias de hoje, se realizada sem qualquer preocupação contextualizadora, sem qualquer olhar mais crítico, baseada numa metodologia que sugere cópia e repetição do movimento. Ainda que esta seja uma ação eficiente para se alcançar o belo, sua realização na atualidade solicita outra atenção, uma diferenciada às questões que tangenciam o nosso tempo.

2.1.1 Corpos dóceis

Em seu livro *Ensino de dança hoje: textos e contextos* (2007), Isabel Marques sugere que na abordagem do balé clássico hoje (aquela que replica estruturas semelhantes aos séculos passados, sem considerações críticas) “não raramente é reestruturada a hierarquia no mundo da dança, reforçando-se o eurocentrismo e o etnocentrismo em relação àquilo que pode ser considerado 'boa dança'” (MARQUES, 2007, p. 67-68). Para Marques, a prática do balé nesses termos é sobretudo uma tentativa de “estabilizar o instável, periodicizar o efêmero, reger o indeterminado, unificar o múltiplo” (MARQUES, 2007, p. 68). E ainda sobre a execução sem reflexão da técnica clássica (que bem poderia ser aplicada a outras variedades de dança também baseadas na cópia e repetição de movimentos), sem sua contextualização, isenta de um diálogo com as questões atuais, Marques continua:

A exigência de uma “execução perfeita e silenciosa” carrega valores e significados que vão muito além da produção artística, acentuando o caráter autoritário e tradicional dessa prática artística que é também eminentemente educacional. A voz e o corpo do intérprete que não são ouvidos, ou que são desconsiderados nesse tipo de processo de criação, quase sempre geram, criam e perpetuam os “corpos dóceis” de Michel Foucault (1991): acrílicos, passivos, incapazes de compreender, reagir, transformar e criticar a sociedade, são corpos cravados de dominação e poderes surdo-mudos. Conseqüentemente, não são poucos os dançarinos isolados e submissos em seus pequenos mundos, sem ação político-social, como se fosse possível no mundo de hoje passar ao largo das demandas sociais, culturais e políticas. (MARQUES, 2007, p. 106).

É bem verdade que a arte possui uma dimensão pedagógica inerente a sua natureza, ainda que esta não deva jamais ser priorizada em detrimento do fator estético, correndo-se o risco da obra tornar-se um mero meio, um recurso didático. Segundo Camarotti,

O que cabe a arte ensinar é aquilo que está na re-presentação da vida que ela propicia, sem dirigismos, sem reducionismos. Não se deve, portanto, como lembra Brecht, torná-la “um mercado abastecedor de moral”, mas fazer com que esse elemento moral seja transformado em algo agradável, que possa ser motivo de satisfação para os sentidos. (CAMAROTTI, 1999,

p. 29).

A arte então, seguindo a acepção de Camarotti, aproxima-se das reflexões freirianas: ocupa-se da musculatura interna, estrutural, é apontada como via de libertação e autonomia do ser, de sua redenção. “Na arte, mais importante do que ver é tornar visível” (KLEE, 1990, p. 452). Portanto, seu propósito é fazer com que, independente da temática abordada na obra, mulheres e homens desencubram a realidade, tornando-a perceptível, passível de problematização e, portanto, um dado mutável. “Por esse motivo é que em sistemas repressores, absolutistas e autoritários [...], pode-se observar, como parte fundamental de suas estratégias de salvaguarda, a tentativa de fazer calar ou domesticar a arte, os artistas” (CAMAROTTI, 1999, p. 24).

Por mais que este fato não contribua diretamente com a construção de uma resposta à pergunta desta pesquisa, ele é aqui colocado para elucidar que a arte toca o estabelecido e fixado como verdade no mundo abrindo outras possibilidades de existência, sendo ela própria (a arte) a prática dessa existência outra. Daí a sua capacidade de se apropriar da realidade e transmutá-la: porque possibilita a sua apreensão de modo mais instrumentalizado e prazeroso. Porém, tal como qualquer outro processo humano, não atua necessariamente no intuito de libertar, de transformar, podendo ser utilizada também para oprimir e manter uma realidade, para promoção da padronização dos indivíduos.

Apesar dessas características e do mesmo modo que pode acontecer com tudo que se encontra na esfera do humano, é possível encontrar situações em que a arte seja utilizada com a finalidade de oprimir e não de libertar; para manter e não para transformar, servindo a sistemas centrados no domínio de oligarquias. Contudo, quando exercida dessa maneira, a atividade artística só tenderá à estagnação, à padronização, fazendo com que os elementos expressivos e estéticos que lhe são inerentes percam a primazia que lhes cabe na obra de arte, acabando por imprimir a esses produtos a mera condição de libelo ideológico, de instrumento de ação panfletária. (CAMAROTTI, 1999, p. 25).

Neste sentido é que aqui buscamos, seguindo sugestão de Marques já supracitada, reconhecer semelhanças entre o que pode ser observado nos corpos dos bailarinos que praticam de forma acrítica a técnica clássica, e o conceito de corpos dóceis utilizado por Foucault em seu *Vigiar e Punir* (1999), que surge a partir da observação e reflexão sobre os corpos de soldados.

[...] os princípios da criação coreográfica do balé clássico estavam ancorados na combinação de passos do vocabulário que vinha desenvolvendo-se lentamente durante quatro séculos, um período portanto bastante longo. Os coreógrafos trabalhavam individualmente, sem a participação criativa dos dançarinos, num processo relativamente simples de fazer combinar os passos em variações que acompanhassem a música de forma literal. A mímica fazia parte essencial da montagem dos balés, uma vez que era um sustentáculo imprescindível para a compreensão do enredo, ao lado dos libretos explicativos que eram feitos pelos escritores ou coreógrafos. Os coreógrafos desenvolveram seus estilos dentro das escolas russa (Vaganova), francesa (Petipa-Ivanov), italiana (Cechetti), dinamarquesa (Bournoville), inglesa (Royal) e mais recentemente americana (Balachine). O vocabulário de passos, posições, direções e expressões continuam sempre semelhantes com pouquíssimas variações entre as escolas. (SILVA, 2005, p. 94).

No início da terceira parte de *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1999), Michel Foucault se dedica a discorrer sobre a disciplina e a constituição dos corpos, associados no seu livro à função do soldado. Ainda que não tenha sinalizado nada neste sentido, observamos que as reflexões empreendidas neste estudo de Foucault apontam equivalências nos métodos de treinamentos corporais dos bailarinos clássicos, assim como nos processos de preparação dos corpos que se dedicam às danças tradicionais, às maneiras de dança pop mais recentes, enfim, àquelas que se baseiam na cópia e repetição de movimentos como método sem diálogo com os parâmetros da contemporaneidade.

O autor localiza no tempo quando tais corporeidades começaram a ser fabricadas: em meados do século XVIII, justo quando o projeto iluminista exigia rigor técnico, um ideal clássico, individualismo, virtuosidade, treinamento, obediência, aptidão. Neste período o corpo foi descoberto, enfim, como objeto e alvo de poder, o caminho para o automatismo dos hábitos via coação calculada de cada uma de suas partes, algo modelável, manipulável, treinável, obediente, com a finalidade de torná-lo, todo ele, o corpo, algo – ou melhor, alguém – incessantemente disponível e dócil. Para tornar esta noção mais palpável, Foucault remete-se ao registro técnico-político da obra “O Homem-máquina”, para refletir a cerca dos processos de controle e correção do corpo, seja nos regulamentos militares, escolares ou hospitalares.

“O Homem-máquina” de La Mettrie é ao mesmo tempo uma redução materialista da alma e uma teoria geral do adestramento, no centro dos quais reina a noção de “docilidade” que une ao corpo analisável o corpo manipulável. É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. (FOUCAULT, 1999, p. 118).

A ideia que Foucault destaca na sua investigação sobre o corpo, passa pela compreensão do mesmo como um espaço de conflito e combate histórico-social, pois “em qualquer sociedade o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhes impõe limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 1999, p. 118). A novidade que ele aponta em suas reflexões sobre as técnicas utilizadas para fins de controle do corpo, e que tanto interessou ao século XVIII, está na escala, no objeto e na modalidade. A coerção ininterrupta alcança agora os pequenos detalhes (gestos, movimentos, atitudes) mantendo o corpo ao nível de sua mecânica. O interesse desloca-se dos elementos significativos do comportamento ou da linguagem para a eficácia dos movimentos. As forças do corpo passam a ser constantemente sujeitas a um controle meticuloso que estabelece uma relação entre a docilidade e a utilidade. E são os métodos que sustentam esta relação que podemos então chamar de “disciplinas”.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada. (FOUCAULT, 1999, p. 119).

O que o exercício da disciplina acarreta como fim é a doutrinação de corpos, o que pode ser facilmente observado tanto no âmbito da educação cristã, como nas pedagogias escolares e militares, e ainda nas mais diversas formas de treinamento físico, como por exemplo, em algumas práticas de dança, como pode vir a ser o balé clássico. Baseadas numa metodologia de reprodução repetida, a tradição clássica investe fortemente em técnicas minuciosas que, ao serem exercidas nos dias de

hoje (distante do período histórico em que surgiram), quando preocupadas em manter certa similaridade no modo como foram repassadas durante os séculos, revelam um modo de investimento político e detalhado do corpo. A esta anatomia política do detalhe que Foucault se refere como disciplina.

Este exercício de dança restrito às formas propostas pode revelar uma específica “microfísica do poder” mais interessada na uniformização e padronização de corpos que na compreensão dos mesmos como campo de cruzamento de ideias, de culturas, de percepções e ideologias, um lugar onde significações são produzidas e lidas, um campo de contaminações desterritorializadoras, é um exercício de dança que pode não cumprir a contento aos propósitos desta pesquisa. Corpos não são objetos que se possui, mas uma parte constitutiva e indissociável do ser que é corpo. E tentar uniformizá-los é uma violação que não corrobora com a operacionalização dos direitos humanos.

Enquanto arte, a dança sempre provoca fissuras na realidade, ao construir momentos de suspensão no cotidiano mediante o encontro com o belo. No entanto, quando aspectos do que Foucault elenca como características da prática disciplinar são encontrados em seu exercício, a dança pode vir a contribuir também para a manutenção de uma sociedade passiva, intolerante e excludente, seja em cena, seja na sala de aula (já que os processos de construção de suas obras, assim como a estruturação de suas aulas, se baseiam majoritariamente em cópias de balés de repertório e passos codificados sequenciados). A ordenação espacial (fileiras, alinhamentos obrigatórios, etc.), o elogio às hierarquias, à vigilância, ao uso de recompensas e de regularizações temporais como caminho para o alcance de uma maior eficiência – já que “no bom emprego do corpo, que permite um bom emprego do tempo, nada deve ficar ocioso ou inútil: tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido” (FOUCAULT, 1999, p. 130) – evidencia que nem sempre a prática em dança oferece integralmente lentes que dão a ver fora da lógica da objetividade ou da subjetividade. Por vezes, dançar pode também insuflar as lentes da funcionalidade, dos resultados, do pragmatismo, do consumo.

Seguindo na busca por uma dança cuja execução admita parâmetros que corroborem mais precisamente com os direitos humanos – uma dança que possibilite experienciar no corpo aspectos mais democráticos do ponto de vista de nosso tempo, onde as singularidades encontram espaço para sua expressão de forma explícita, onde as criações podem proporcionar uma experiência crítica e

sensível em todos os seus aspectos – esta pesquisa caminhará por direções outras, mais próximas agora da dança contemporânea. Tendo em vista que não é tão comum observar a operação desse entendimento nas práticas tradicionais da dança, ainda fortemente permeadas, em sua maioria, de classificações, quantificações, observações de ordem alegórica, transitando na difícil linha que perpassa a preservação da memória, a valoração de aspectos constituintes da cultura de um povo e a inflexão com o presente.

2.2 DANÇA CONTEMPORÂNEA: MOVIMENTO PARA A *DES-ONTOLOGIA* DA DANÇA

Uma única pessoa está em cena. É uma mulher. Uma mulher negra. Ela não interpreta qualquer personagem, animal ou ser fantástico. Assume-se, vestindo itens absolutamente casuais, dispensando maquiagem, deixando seu rosto a mostra sem disfarces ou caracterizações, assim como seu corpo pouco coberto e todo o modo como propõe a cena, construída em cima de um palco nu com alguns raros objetos em cena (como um banco de madeira, um triciclo de criança, papel, garrafa com água).

Assume-se, deixando incidir sobre si uma luz predominantemente aberta e sem cor, utilizando focos em alguns momentos de modo a direcionar a atenção do público para determinada construção cênica, escolhendo uma iluminação que não aponta para construção de atmosferas, ou do belo associado ao que é grandioso e distante do humano – este artifício é somente mais um grifo do seu discurso.

Assume-se, fazendo da camisa de manga comprida com que adentra o palco um turbante, já nos primeiros minutos da encenação, símbolo que carrega até o fim do trabalho. A construção deste turbante é a primeira ação executada em cena, numa clara intenção de autoapropriação da sua condição de mulher negra e suas circunstâncias, uma construção simbólica forte que sugere imediatamente aspectos de memória, cultura e pertencimento.

Alcança o sentido e significado deste atributo cultural da mulher negra evidenciado em cena pela brasileira Cristina Moura em *Like an Idiot* (2003), que assina a coreografia e executa o trabalho citado, somente quem existe na mesma

condição de negra, ou negro, como ela. Ou quem, tingido por outra cor, esforça-se para vestir a pele do outro, numa tentativa de alcançar a condição daquele que é a diferença. Ou quem, por fim, sente o chamado da sua responsabilidade para com este outro, tal como descreve Derrida:

O intuitus derivatus, que é a intuição finita do homem, consiste em ser exposto em sua passividade ao que está aí e forma o conteúdo sensível da experiência. Essa oposição entre atividade e passividade estrutura toda a história da filosofia, e aquilo de que estamos falando é justamente uma experiência que é, como diz um certo número de pensadores de quem me sinto muito próximo hoje, Lévinas ou Blanchot, mais passiva do que a própria passividade: por exemplo, em minha relação com o Outro, aquilo que Lévinas chama de Rosto, através do que, justamente, o outro fala comigo, me olha, é infinitamente mais outro do que eu, e diante dele sinto-me responsável. Sou refém do outro numa situação que é mais passiva que a passividade, pois o conceito de passividade não basta para dizer essa extrema passividade, essa paciência, essa paixão que me entrega ao que recebo e me torna responsável por ele. (DERRIDA, 2012, p. 86-87).

Para estes, brancas e brancos, restam ouvir atentamente Moura, ouvir o que diz o corpo da artista quando dança, sobre o que o atravessa diante das condições sociais impostas a sua existência. Resta observar sua existência para então tentar nos aproximarmos dessa experiência a partir de suas proposições de movimento. Olhar Cristina Moura mover alarga nosso entendimento sobre o que abriga um objeto como um turbante, por exemplo, para além, muito além do desejo do adorno, como explica a escritora mineira Ana Maria Gonçalves, também mulher, também negra, em texto publicado no *The Intercept_Brasil*:

Boa parte da população branca brasileira sabe de suas origens europeias e cultiva, com carinho e orgulho, o sobrenome italiano, o livro de receitas da bisavó portuguesa, a menorá que está há várias gerações na família. Quem tem condições vai, pelo menos uma vez na vida, visitar o lugar de onde saíram seus ancestrais e conhecer os parentes que ficaram por lá. E os descendentes dos africanos da diáspora? Quando chegaram por aqui, os traficantes de pessoas já tinham apagado os registros do lugar de onde haviam saído, redefinindo etnias com nomes genéricos como Mina (todos os embarcados na costa da Mina), feito-os dar voltas e voltas em torno da Árvore do Esquecimento (ritual que acreditavam zerar memórias e história) ou passarem pela Porta do Não Retorno, para que nunca mais sentissem vontade de voltar, separando-os em lotes que eram mais valiosos quanto mais diversificados, para que não se entendessem. [...] Viver em um turbante é uma forma de pertencimento. É juntar-se a outro ser diaspórico que também vive em um turbante e, sem precisar dizer nada, saber que ele sabe que você sabe que aquele turbante sobre nossas cabeças custou e continua custando nossas vidas. Saber que a nossa precária habitação já foi considerada ilegal, imoral, abjeta. Para carregar este turbante sobre nossas cabeças, tivemos que escondê-lo, escamoteá-lo, disfarçá-lo, renegá-lo. Era abrigo, mas também símbolo de fé, de resistência, de união.

O turbante coletivo que habitamos foi constantemente racializado, desrespeitado, invadido, dessacralizado, criminalizado. (GONÇALVES, 2017).

A movimentação proposta não segue qualquer codificação, a não ser a codificação que o próprio movimento exige, a codificação que o próprio sentir estético exige para poder se manifestar. Seu corpo passeia por diferentes estados, por diversas qualidades de movimento, pela pausa. Ora há tensão, ora fluidez, despretensão, descontração, alteração rítmica, de planos espaciais, ações inusitadas, cotidianas, ora mais, ora menos elaboradas, ainda que sempre esteja em atividade um vigor e um compromisso com a presença. Percebe-se que a improvisação é parte constitutiva da obra que, no entanto é, predominantemente, coreografada.

A trilha nem sempre é composta de música, mas também de grandes espaços de silêncios e outras sonoridades provocadas pela bailarina, que com sua voz grita, balbucia sons e fala em cena, em mais de uma língua inclusive, em volumes alternados. Não há uma dependência da trilha, no sentido desta ser a guia, a propositora de uma movimentação específica, mas nota-se que sua presença tem fundamental importância na obra participando ativamente da sua construção. Exemplo disso é quando a artista puxa um som portátil para próximo de um banco de madeira marrom e, de vestido também marrom e turbante, senta-se no banco e ouve uma canção gravada na voz do cantor e compositor Gilberto Gil. A canção mistura a letra original de *No woman No cry* (creditada a Vicent Ford, amigo de infância do cantor jamaicano Bob Marley que a teria escrito em 1974) e sua versão em português batizada de *Não chore mais* (escrita pelo próprio Gil em 1979, coincidindo com o momento em que a abertura política no Brasil estava começando).

Nesta cena, Cristina Moura, sentada no banco e ouvindo a canção, mantém contato visual direto com o público, não ignorando o fato de vê-lo, de saber de sua presença diante dela: ela sabe-se vista, vê e se relaciona com a plateia. A plateia, por sua vez, também se sabe vista pela artista. Trata-se de uma reunião de corpos que se veem ver e que se veem vistos, videntes-vistos ou, como sugere Derrida, tocantes-tocados, o que potencializa a obra em sua inferência no tecido sensível dos envolvidos.

O privilégio do visível era constantemente sustentado, fundado, ele próprio transbordado pelo privilégio do tocar. Em todos os textos, de Platão a Husserl, os valores, digamos, oculares ou ópticos, os valores que chamo em outro texto de heliocêntricos, isto é, valores transidos de luz, estavam a serviço do que chamo de um *haptocentrismo*, isto é, uma figuralidade que privilegia o tocar, contato – ou o tato (espécie de tocar sem tocar). A cada vez, o ápice da experiência da verdade se dizia na figura do contato e não na figura da visão. [...] Eu distinguiria a experiência do tocar do haptocentrismo. O haptocentrismo não é simplesmente uma homenagem prestada ao tocar, tomado como fundamental: é uma maneira de interpretar o tocar como contato absoluto sem distância, sem tato. Reencontramos aqui a ambiguidade do conceito de experiência. Ousarei dizer que, assim como a experiência da visão não necessariamente pre-vê, a experiência do tocar não toca necessariamente no sentido do continuísmo, do intuicionismo continuísta para o qual não há distância entre o tocante e o tocado. Pois há uma distância entre o tocante e o tocado que é a condição do tocar e que é o que se pode chamar de tato: tocar sem tocar: toca-se sem tocar. (DERRIDA, 2012, p. 84-85).

Sentada no banco e ouvindo a canção, Moura sorri, respira profundamente, suscita risos, enquanto cruza as pernas sobre o banco de modo cotidiano e, sem aparente pretensão, apoia seu braço sobre as pernas, o queixo sobre os braços, os braços sobre o banco, os braços sobre o quadril. A artista busca sustentar a si, o seu corpo, tudo o que é e não é o seu corpo, toda a história que a constitui, mas parece ser difícil. Os movimentos crescem, são atravessados por outros, são levados a adquirirem outras dinâmicas, tensões que escapam as vistas, escapes de braços resvalando no ar, tronco desmoronando, um corpo desmoronando, uma mulher negra que desmorona enquanto uma canção propõe “*no woman, no cry*”¹⁰, “menina, não chore assim”, “se Deus quiser tudo vai dar pé”. Não é possível mais obedecer. O corpo não se sustenta. A existência torna-se insustentável. Uma mão segura a lágrima que não cai enquanto com sua voz ela passa a responder os refrãos que constroem as estrofes: “eu choro sim!”, “Deus não quer”, “não vai dar pé, não assim”.

No rosto, a leveza se esvaiu. “Pra quê tanta esperança sem fazer nada?”, continua questionando Moura enquanto tenta, sem chance, se erguer apoiando-se em si e na força que suas respostas imprimem em seu corpo, a força que ao se mostrar tal como é – um ser que chora, que desacredita, que questiona o que de tão pouco questionado está dormente, estagnado – ela faz saltar de si. “Paciência tudo pode”, “Deus tudo alcança”, diz com uma voz aguda e irônica, no tom exato da descrença, enquanto uma de suas mãos a esgana. Nesta cena, Cristina Moura

¹⁰ Expressão jamaicana que significa “não chores, mulher”. Importante não confundir com a expressão americana machista “nenhuma mulher, nenhum problema”.

sacode nossa imobilidade, conformismo, nossa condição de opressão, tantas vezes encobertos, solicitando uma reflexão, insinuando um estímulo necessário para a mudança urgente. Revelando sua condição de vulnerabilidade, acorda o nosso estado de vulnerabilidade ao outro, condição para tornar o outro presença viva que remodela nossa subjetividade e o tecido do mundo no qual estamos presos, como supracitado. Numa crescente de movimentos que nos revela um corpo perdendo forças, enquanto responde negativamente a sugestões romantizadas de uma canção, a artista encerra a cena em meio a “nãos” repetidos, quando para de surpresa a movimentação proposta, fica de pé e desliga o som, ainda negando as promessas de que “*Everything's gonna be alright*”¹¹.

Diferente de *O Lago dos Cisnes*, a dança que constitui o trabalho *Like an Idiot* foge de decodificações. Não há passos, sequências conhecidas, gestos catalogados. Não é possível reconhecer em nenhum movimento algo que se possa nomear de modo a ser reconhecido por outra pessoa, em outro lugar, de outra cultura.

Além disso, em *Like an Idiot* Cristina Moura não investe em interpretação. Não há espaço para alegorias, tais como cisnes, sáfides ou qualquer outro ser de natureza diversa que não humana. Da mesma forma, não se observa espaço em cena para a virtuosidade tal como esta aparece em *O Lago dos Cisnes*, por exemplo: não há movimentações de alta complexidade, demonstrações de habilidades que por vezes nos parece impossíveis de serem alcançadas, como grandes extensões de pernas, saltos inacreditáveis ou extensas combinações de giros nas pontas dos pés em velocidades desafiadoras. Ainda que seja perceptível tratar-se de um corpo que se dedica a técnicas de dança, que investe na sua realização cotidianamente, um corpo cuja memória muscular revela traços fortes de um hábito de aulas e ensaios constantes, é este corpo que se coloca em cena tal como é: corpo negro, corpo de mulher, corpo latino-americano, que diz dançando, enquanto faz dança, de si mesmo, do seu tempo e do próprio dizer-fazer de seu corpo. Ele, o corpo, é o objeto de sua própria arte. A virtuosidade aqui está mais para o domínio e a execução de estados corporais, de construções críticas e reflexivas acerca do mundo, de sua própria ação neste mundo e de todas as diversas e complexas questões que envolvem e constituem um corpo como este de Cristina Moura, que ao se colocar em cena, ao encontrar espaço para ser visto,

¹¹ “Tudo ficará bem”.

questiona os valores tidos como absolutos em nossa sociedade capitalista, patriarcal, colonial.

Em um momento outro, mais próximo do fim do espetáculo, logo após a frase gravada *"I feel like an idiot"*¹² que é ouvida inesperadamente, enquanto a artista ainda conclui uma cena, fazendo parecer (esta frase) um pensamento que escapa ao público, fazendo parecer uma confissão de quem se sente coagida diante do que o mundo exige, de como ele se organiza e se apresenta hoje, Moura inicia uma movimentação fluida, leve e delicada. A movimentação se repete e se combina com palavras e frases ditas pela artista, primeiro na língua inglesa, depois em português: "forte", "desperta", "criativa", "eu posso dar mais do que recebo", "eu posso ouvir mais do que falo", *"I don't have the answers"*¹³, *"I know you'll change"*¹⁴, *"I know I'll change"*¹⁵, "eu vou resistir mais um dia", *"I'm a superman"*¹⁶.

Do fundo do palco à boca de cena, se aproximando do público, de frente para ele, olhando para ele, com poucas peças de roupa, com o corpo exposto, presente, forte, esperançosa, desperta do tal estado de sono em que vive o homem contemporâneo, Cristina Moura desenha o ar, acompanhada por uma canção tão delicada quanto os movimentos amplos que propõe. Avança no palco, avança no tempo, sobrevivente, em estado de arte e luta. Uma mulher negra, resistindo ao papel social que lhe foi sugestionado historicamente, que lhe foi imposto. Um fluxo contínuo e macio no contrafluxo do que lhe é dado como uma verdade rígida e estagnada pelo pensamento operatório que nos revelou Merleau-Ponty mais acima. O paradoxo da não conformidade manante, constante, líquida. A versatilidade do corpo que é existência e lugar onde todos esses dados se encontram, se confrontam e se transmutam em outra possibilidade, em escolha.

Cristina Moura modifica gradativamente seus movimentos, que se repetem, se associam as palavras e frases ditas, combinadas de diferentes formas de modo a torná-los mais cortantes, como se torna mais cortante o tom de sua voz. E o que antes era doçura e delicadeza, um mantra de força e persistência, torna-se também, sem desfazer-se de sua tenacidade, um flagelo.

Encerrando a movimentação fluida, a artista passa a se bater, em várias partes diferentes do corpo, começando pelas costas, sobre os ombros. Enquanto

¹² "Eu me sinto como uma idiota"

¹³ "Eu não tenho as respostas"

¹⁴ "Eu sei que você mudará"

¹⁵ "Eu sei que eu mudarei"

¹⁶ "Eu sou um super homem"

bate, ora com uma mão, ora com as duas, suas costas, pernas, pés e cabeça, repete insistentemente a frase “*I’m strong*”¹⁷, e quanto mais repete esta frase e os movimentos de se bater, sua voz se modifica, aumentando de volume. Grita e bate-se, e para além de sua voz e membros superiores, que estão em movimento, todo o corpo paralisa. Bate-se porque é forte, e aguenta a dor. Bate-se para acordar-nos. Bate-se para fazer entrar pela sua pele e torna-se corpo a certeza de que é forte. Bate-se e repete-se para se convencer e se reconhecer. Grita para se ouvir e fazer-se ouvir, se fazer entender. Bate-se para tornar visível a dor de ser invisível. E repetindo este gesto e esta frase, atravessa-nos também com a sensação de que pede ajuda, de que se orgulha, de que faz o que faz para não esquecer que é forte e resistente, de que faz o que faz para afirmar sua vida e vidas como a sua, de que faz o que faz para se empoderar.

O que torna *Like an Idiot* um interessante exemplo a ser observado dos argumentos que aqui vêm se construindo (de como a arte, em especial a dança, pode corroborar com a ideia dos direitos humanos), é a observância de questões sobre corpos e movimentos que insinuem as singularidades deles mesmos, que nos ajudem a desconstruir no palco e no mundo a ideia de que somos um dado definitivo, fixo, moldado por estruturais sociais que não se coadunam com os anseios de uma sociedade mais igualitária, livre, respeitosa. Uma sociedade que possibilite a convivência pacífica e afetuosa entre as diferenças, as pluralidades. Um mundo em que todos os diálogos partam do princípio de que a vida (de todos os seres) deve ser mantida, e que ela precisa coexistir com a ideia de dignidade.

Moura também opta em *Like an Idiot* por certa precariedade nos elementos de cena, especialmente se tomarmos como parâmetro a cenografia suntuosa e grandiosa de *O Lago dos Cisnes*. Quase nada acompanha a artista em cena, mas é um quase nada absolutamente simbólico, funcional e necessário. Cada objeto de cena é utilizado pela bailarina, em momentos específicos, para construir significados fortes e que inauguram a própria obra.

Fica claro que o interesse de Cristina Moura extrapola o de construção de belezas baseada em um padrão predeterminado: é antes a quebra radical do senso do estético (no sentido tradicional, ontológico da dança), e para tanto ela se aproxima bastante de questões da natureza da performance, como o uso da dimensão propriamente imprevisível do tempo presente. A mesma capacidade de

¹⁷ “Eu sou forte”

suspender-nos do cotidiano, de provocar uma abertura da não obviedade observada anteriormente em *O Lago dos Cisnes*, nos visita durante a experiência com *Like an Idiot*. Os caminhos, no entanto, não passam pelo encontro com o belo, mas pela confusão estética, pela presença do paradoxo que é aquilo que define esteticamente o contemporâneo.

Ao constatar tais peculiaridades na obra *Like an Idiot*, partimos então pra uma análise mais aprofundada dos aspectos desta abordagem de dança, esta que dialoga mais diretamente com o período histórico vigente e que por isto acolhem as questões manifestas na atualidade, articulando com certa perspectiva de sentido dos direitos humanos. A esta abordagem de dança, que abriga sob sua denominação uma diversidade de trabalhos, chamamos de dança contemporânea.

2.2.1 Uma pergunta em aberto

Como observa Lepecki, apesar da enorme diversidade de trabalhos, há uma série de inquietações compartilhadas entre coreógrafos da Dança contemporânea nos últimos 20 anos: desconfiança da representação, rejeição do virtuosismo como objetivo final, redução de elementos cênicos desnecessários, profundo diálogo com as artes visuais, com a *performance* e suas teorias. São, em grande parte, artistas que não se interessam se seu trabalho se encaixa nos parâmetros ontológicos ou ideológicos de uma visão tradicional de dança. (MÜLLER, 2012, p. 26-27).

Aspectos como os observados por André Lepecki, citados por Müller, são indicativos de que a dança aponta vias de diálogo mais articuláveis com as demandas de nosso tempo e, por isso, como um caminho mais intrigante e tangente a esta investigação.

Nesta abordagem, o ser

[...] é, então, compreendido a partir de um movimento de deslocamento para um espaço intermediário onde seja possível o trânsito de idéias, conceitos, pensamento, ações, posições. [...] Essa movimentação absorve fronteiras, cria um outro espaço de atuação e permite um fluxo de continuidade entre diferentes modos de perceber e dialogar no mundo. [...] Não uno e sim múltiplo, [este ser] está disponível para revisitar e reconfigurar modelos históricos, sociais, políticos e culturais e, nesse movimento, reconfigurar-se também. (SETENTA, 2008, p. 62).

Daí ser comum observar em boa parte dos agentes da dança contemporânea

um vínculo com a realidade político-social vigente, que extrapola seu olhar e sua atenção para além do treinamento físico e das técnicas de dança, povoando de reflexões críticas o seu próprio fazer. Tanto é notório isto que no campo da criação artística propriamente dita as propostas

[...] seguem um procedimento onde a organização da ação-pensamento possa resistir à soberania do “já determinado” e possa trabalhar relacionando-se com o indeterminado, com o imprevisível. As experimentações rumam para um processo de investigação muito aberto. Não se trata de uma situação sem exercício de poder, mas de um ambiente onde também seja possível o acolhimento das diferenças que fazem parte de qualquer processo de construção e produção de conhecimento. Sem buscar uma equalização de pensamentos, o investimento se dá na criação de questões capazes de se enunciarem como atos de fala. (SETENTA, 2008, p. 63).

O que Setenta afirma acima, encontra eco em outros autores, como na historiadora francesa Laurence Louppe. Em seu seminal *Poética da Dança Contemporânea* (2012), Louppe nos provoca a perceber o que une, e não o que separa, diferentes gerações da dança contemporânea, num movimento de buscar “o modo como a obra se oferece à nossa percepção” (LOUPPE, 2012, p. 7), ou seja, uma poética da dança. Nesse caminho, a autora aponta uma tendência à rarefação da espetacularidade, por exemplo, um deslocamento de foco do “produto” para a pergunta organizada como corpo.

Na minha opinião, só existe uma Dança contemporânea desde que a ideia de uma linguagem gestual não transmitida surgiu no início do século XX; ou melhor, através de todas as escolas, eu reencontro, talvez não os mesmos princípios estéticos (algo que, neste trabalho, perdeu gradualmente a sua importância), mas os mesmos valores. Esses valores (a que Françoise Dupuy chama “fundamentos da Dança contemporânea”) sofrem abordagens por vezes opostas, mas sempre reconhecíveis: a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projecto insubstituível, a *produção* (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjectiva ou, pelo contrário, em acção na alteridade), a não-antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão, como em Bagouet ou Lucinda Childs) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela). Em causa estão também valores morais como a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não-arrogância, a exigência de uma solução *justa*, e não somente espetacular, a transparência e o respeito por diligências e processos empreendidos. [...] O importante é saber que esses valores não mudaram, que, quando se ausentam, algo de contemporâneo esmorece ou se perde e que até hoje não foram substituídos senão por um formalismo ou pela reprodução de modelos do passado. As obras e os percursos que nos interessam hoje

retomam de uma maneira ou de outra esses fundamentos. Podemos mesmo ir mais longe e afirmar que a sua realização artística consiste no modo como se efectuam esses retornos (mesmo quando os seus objectivos aparentemente se deslocam). (LOUPPE, 2012, p. 45-46).

Para tornar mais clara a compreensão do contemporâneo, disso que se perde quando algum dos “valores” elucidados acima se retira da dança, utilizamos emprestado neste trabalho o conceito do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009):

Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua ínfima obscuridade. Por que conseguir perceber as trevas que provêm da época deveria nos interessar? Não é talvez o escuro uma experiência anônima e, por definição, impenetrável, algo que não está direcionado para nós e não pode, por isso, nos dizer respeito? Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provêm do seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 63-64).

Ainda acerca deste mesmo eixo (a dança contemporânea) e em diálogo com o defendido por Louppe e Setenta, Thereza Rocha (2011) reflete sobre os dissensos produzidos acerca da dança contemporânea e sua suposta “essência”. Nesta busca desenfreada de uma resposta para a pergunta “o que é dança contemporânea?”, a autora percebe que

Ferir a especificidade do meio, no caso da dança, é ferir sua dançabilidade, neologismo do qual poderíamos lançar mão se estivéssemos, em investimento à la Clement Greenberg, na busca pelas marcas da dança pura. Seguindo essa perspectiva essencialista, um dado objeto é uma obra de dança e é de arte, não sendo portanto uma coisa qualquer, dadas as condições em que nele se organizam as unidades mínimas constituintes de sua sintaxe – a saber, no caso, os movimentos. Não teria sido mesmo este o suporte de sustentação da dança em sua aventura abstrata ou mesmo em sua empreitada expressionista no decurso do século XX? A resposta é afirmativa para uma vasta gama de especialistas da dança dedicados à sondagem daquilo que, segundo Louppe (2004, p. 25), “se batizará de específico, conforme um feio anglicismo infelizmente sem equivalente em nossa língua”. São estudiosos sobretudo de acento anglo-saxão, de cujo corpus teórico nos afastamos pelo tanto que a dedicação à especificidade da dança nos desviaria do enfrentamento do pulsante problema estético presente na dança contemporânea: nome próprio de todas as danças do século XX que não hesitaram em abandonar o compromisso com a dançabilidade em favor “da ação, da consciência do sujeito no mundo”¹⁵ (LOUPPE, 2004, p. 43). No lugar da forma e da essência trans-histórica, a contingência e o contexto. No lugar da especificidade do objeto, o objeto específico: cada nova obra (de dança) interroga não somente o meio naquilo que o definia como tal; interroga conjunta e mais gravemente o próprio meio acerca dos aprioris que garantiam o seu estatuto como sendo de arte. E é precisamente aí que a dança se alinha a todas as investidas disso que não menos problemáticamente se denominou de arte

contemporânea. Cada nova obra (de arte) contemporânea, digamos, desontologiza o objeto de uma origem já dada na Arte, antepondo, neste lugar de origem, a dúvida. O que é arte? Especializado ou não, o espectador se vê confrontado e impelido a criar categorias a partir do enfrentamento com a obra, com cada obra em particular, na medida em que é o objeto que nos pergunta, porque pergunta a si mesmo: - Por que sou uma obra de arte? (ROCHA, 2011, p. 124-125).

Rocha nos provoca assim a pensar a dança contemporânea como uma pergunta, uma questão em si, e não um conceito delimitado. Sem referências seguras para defini-la, uma obra de dança contemporânea convida a uma prática intranquila, o que pode vir a causar algum tipo de desconforto em que a aprecia, de uma sensação de instabilidade decorrente do processo de desterritorialização que provoca crise de sentido de nossas referências, que provoca mudanças no tecido da nossa sensibilidade. Mas também “contrariamente ao que gostaria o Sr. Whitehead, na arte contemporânea todos os possíveis podem; todos os possíveis, e não somente os prováveis, podem devir-arte em seu contínuo movimento íntimo e cúmplice das potências de heterogeneidade” (ROCHA, 2011, p. 126).

Perguntar é um constante movimento, é um perigo, uma ameaça e uma política – ainda mais se essa pergunta, ou essas perguntas se sustentam em si mesmas, sem esperar ou buscar respostas. Aberta, qualquer pergunta é devolvida a quem pergunta, autoalimentado a reflexão em torno da subjetividade questionada. Aberta, qualquer pergunta dá a esta subjetividade questionada possibilidades de se metamorfosear, de produzir novas hipóteses a posteriori, a partir de outras necessidades de vida que venham a existir. Em aberto, uma pergunta é lugar para todos os possíveis, e não somente os prováveis; é campo de batalha das mais plurais formas de existência. E tudo o que defende os direitos humanos parte justo da premissa de que não há somente um modo de operar nossa experiência de mundo, que sempre há escolhas e/ou determinações plurais de presença e de visão, assim como sempre haverá outro que me constitui, que eu constituo e pelo qual me sinto responsável. Toda essa multiplicidade de vida é nutrição de conhecimento, e deve e merece coabitar o mesmo tempo e espaço.

É nesse sentido que encontramos, na experiência da dança contemporânea, a experiência de uma realidade inexistente, mas possível. Uma via de libertação de padrões e verdades (sendo também, em certa medida, a medida que cabe no mundo, uma experiência de liberdade) que nos afastam da diferença, já que ela mesma (a dança contemporânea) é um exercício constante de vidas outras,

possibilidades plurais. Dançar é então exercitar a vida sentindo-se como parte integrante de um todo. Mais até: é perceber-se como um todo integrado, é compreender mais que o verso, é enxergar o avesso. Um exercício político potente que acontece no corpo de todas as partes envolvidas, logo no próprio ser, incitando-o a uma ocupação da existência que é e tem direito de ser, a uma ética de afirmação da vida que sustenta o próprio conceito de direitos humanos.

2.2.2 Performatividade

Não é a identificação com as questões da natureza da performance aquilo que aproxima, por exemplo, *Like an Idiot* do campo de ação dos direitos humanos, já que se trata de um trabalho onde o direcionamento coreográfico marca forte presença (ainda que aspectos da performance sejam observados). Esta aproximação dá-se antes via o conteúdo expresso pela obra, além do próprio e fundamental fator da arte em si. No entanto, acreditamos ser de grande relevância tratar dessas questões nesta pesquisa, uma vez que sua presença é marcante em muitas criações artísticas que se localizam no território (ou no não território) da dança contemporânea, tangenciando aos direitos humanos em outros lugares para além daquele onde nos arremessa o fator arte, que nesta pesquisa temos nos aprofundado, e do conteúdo expresso na obra.

Definindo performatividade não como uma forma de expressão específica do movimento dançado e sim como um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas, a dança passa a compreender o corpo como território de luta, espaço de atuação direta de poder, local que se deseja manipular, controlar.

A partir desse entendimento, outros modos de dançar começam a aparecer e dividir espaço já no século passado. Modos plurais que têm como seu principal assunto de investigação o próprio corpo (e, claro, as forças que nele atuam). Isso leva, necessariamente, a construção de outro tipo de movimentação, como se pode perceber diante das reflexões realizadas acima. Diferente de *O Lago dos Cisnes*, que é marcado por codificações, passos catalogados ao longo de séculos, em *Like an Idiot*, por exemplo, o corpo que Cristina Moura traz a cena uma busca por outros

dizeres da dança. Outros limites e potencialidades são investigados e levados a público, permitindo ao corpo uma expressão outra de si, que considere sua transitoriedade.

Na Dança o corpo deve estar cuidado em sua inteireza, exposto em seus estados transitórios e circunstanciais. Pensar o corpo que Dança na performatividade é desconectar-se da ideia de corpo com formas definidas por molduras pré-esquematizadas, que vai dançar organizando criativamente os materiais que já conhece. O corpo performativo é um corpo em estado de “definição” contínua – vai realizar definições provisórias e problematizadas em espaço de distúrbio. No trabalho com a performatividade, a Dança contemporânea vai se manter em um processo contínuo de reconfigurar-se. Em vez de produzir um traço próprio – identificado por técnicas sistematizadas, como na modernidade – vai produzir inúmeros traços e reconfigurá-los logo adiante. Troca-se uma ação de perpetuar pela ação de transformar. (SETENTA, 2008, p. 85).

Em outras palavras, a questão da performatividade na dança, ou a dança performativa, interessa-se pela presentidade de um presente em trânsito, por corpos que extrapolam qualquer definição de forma preestabelecida, que estão num constante estado de deslocamento de si mesmo, nos leva a pensar e ponderar as implicações políticas e estéticas dos mais diversos modos de fazer dança. A dança performativa, no caso aqui a dança contemporânea performativa é, sobretudo, um exercício de arriscar-se no agora. Não há mais uma forma exclusiva de se dançar, de se falar as questões da dança. Na verdade, não há mais questões propriamente para a dança, ou seja, toda questão pode ser também uma questão de dança. Da mesma forma não há para cada uma das múltiplas matérias fazeres correspondentes. O risco reside justo nesse ponto: na dança performativa, cada problema levantado, ou seja, cada dizer da dança pede uma investigação corporal própria, um modo singular de fazer dança.

A dança tornar-se então, através desta lente, uma área de negociação permanente do fazer-dizer do corpo. Corpo este que dançando é interseção, fluxo de desejos entre arte e vida – e esse é um ponto que interessa a esta pesquisa, um dado relevante que não se pode perder de vista quando tratamos de possibilidades de contaminação entre o pensamento que ampara determinadas práticas artísticas, e o pensamento que sustentam certas leituras de mundo. “Entre a vida e o movimento, existe uma conexão inseparável” (BUARQUE, 2009, p. 25). A vida segundo Buarque (2009, p. 26) vai se inscrevendo no nosso tecido miofacial, ou seja, nossas experiências e atitudes mentais tornam-se, necessariamente, padrões

concretos, biológicos: o corpo é a nossa interface com o mundo.

O aspecto performativo observável, em alguma medida, em *Like an Idiot* e em outras obras construídas a partir do pensamento contemporâneo, inclusive em Recife, como o espetáculo *Os Superficiais* da Cia. Etc. que veremos mais adiante, libera o corpo do bailarino da rotina das formas e desafia-o a investir em estratégias variadas que têm em comum o fato de questionarem o próprio fazer hegemônico. Há aqui uma provocação que estimula a descoberta constante de novos modos de fazer-dizer do corpo. “Trabalhar de modo performativo é estar de acordo que nenhum modo de dançar está estabilizado dentro de uma linguagem já delimitada” (SETENTA, 2008, p. 87). É lidar com a impermanência como possível condição de certa obra, sobretudo porque ela estimula outras abordagens e pontos de vista, outras formas de organização, outro tipo de sociedade.

Alguns fazedores de Dança contemporânea têm exercitado e discutido temas caros a outras artes, igualmente envolvidas com seus fazeres performativos, dentre os quais se destacam, por exemplo, o da autoria (outro tipo de sujeito – o sujeito compartilhado); as novas formas de organização (outro jeito de estar no mundo); a constituição de um outro tipo de sociedade (comum) e outro tipo de Dança (interessada nas singularidades coletivas). (SETENTA, 2008, p. 89).

Para finalizarmos este primeiro capítulo, visitaremos aqui tais temas caros a dança contemporânea, no intuito de refletir sobre o como eles contribuem com esta investigação, relacionando-se com os direitos humanos.

2.2.2.1 Autoria (outro tipo de sujeito – o sujeito compartilhado)

O corpo que Moura coloca em cena, sem maquiagem, vestindo camiseta e uma calcinha larga preta num palco nu, o corpo negro de mulher que ela apresenta, não é o corpo dela, mas o corpo que é ela. Não há relação de posse, como se dele ela pudesse ser independente e vice-versa. O corpo que Moura coloca em cena, eu-corpo-Cristina em cena, é sua existência em matéria. Um corpo-agente, atravessado por sua experiência social, colecionador de singularidades coletivas, que se sabe não constituído de um sujeito isolado, ensimesmado, mas uma experiência única somente na forma como organiza, como rearranja as informações compartilhadas

com as demais subjetividades.

O corpo da dança contemporânea, o corpo na dança performativa, é autor de uma obra singular na medida em que, sabendo-se transposto por outros tantos corpos, corpos esses igualmente contaminados por tantos outros, tantas outras subjetividades com as quais compartilha, encontra, coopera, colabora, reorganiza de um jeito único os atravessamentos que o constitui. A noção de performatividade inaugura então outro entendimento de autoria. Nesse sentido, *Like an Idiot* é a própria Cristina Moura, na medida em que é no seu corpo que se faz a obra, que é no seu modo único de organizar compartilhamentos que o espetáculo ganhou a forma que tem. O trabalho só existe, como existe, porque é nela que existe, no seu eu-corpo negro de uma mulher brasileira artista.

Sendo o sujeito um compartilhador de outros sujeitos, ele deixa de ser isolado, pois carrega muitos em si mesmo, além de também estar em muitos. O compartilhamento, contudo, não impede a ação de autoria, mas ela passa a existir como uma espécie de co-autoria. O sujeito passa a entender as suas ações como sendo as de um reorganizador. O resultado da reorganização é autoral, mas não no sentido de original. É autoral a partir de compartilhamentos, de processos de contaminação. [...] Entendimentos como esses representam uma mudança, uma vez que, aos olhos de muitos, terminam por ameaçar a propriedade privada. O que importa aqui, vale observar, é apontar que a questão se apresenta na forma de um dos temas que a própria Dança performativa discute em suas produções [...]. (SETENTA, 2008, p. 92).

2.2.2.2 Novas formas de organização (outro jeito de estar no mundo)

Nem todos os temas que são caros a dança performativa são, necessariamente, investigados em todas as obras de dança contemporânea que apontam alguns aspectos da performatividade. Muitas vezes, mais que os traços do performativo, interessam ao autor/artista o investimento em aspectos outros que caracterizam a contemporaneidade. É o caso do trabalho que temos utilizado aqui, até então, para ilustrar a discussão sobre a dança contemporânea, o *Like an Idiot*. Inteiramente coreografada, a obra de Cristina Moura conta com uma clara abordagem política, mas esta não se apresenta na problematização deste modo de fazer tradicional da dança, não questiona o que significa e a quem serve a propagação deste fazer formatado, como sugere este tema, focado muito mais na

operacionalização das produções da obra que nos conteúdos expressos.

Neste aspecto da performatividade, a diferença se apresenta “não como resultado do processo, mas enquanto o processo – ele – mesmo a produz” (SETENTA, 2008, p. 93).

A opção política da diferença vem subverter os processos que fixam identidades individualizadas. Esse movimento de não fixação está considerado nas dimensões artísticas, sociais e culturais. Nelas, os processos compartilhados estão marcados pela diferença em seus mecanismos discursivos que se põem a superar a rigidez das políticas identitárias que enfatizam a organização e constituição de identidades únicas (individualistas). Trabalhar de modo compartilhado estimula uma maneira performativa de proceder; uma enunciação marcada pela performatividade; uma escolha política pela produção de diferença nas maneiras de organizar o fazer-dizer da Dança contemporânea. (SETENTA, 2008, p. 94).

2.2.2.3 Outro tipo de sociedade (comum)

Nesse sentido, a dança se apresenta como uma possibilidade, um caminho alternativo para nossa sociedade, um desmonte de nosso mundo sustentado pelo pensamento utilitarista, que tudo vê e interpreta através das lentes do mercado, da linguagem monetária, da lógica do lucro e do consumismo. Importante ressaltar que quando nesta pesquisa nos referimos à dança, estamos considerando numa perspectiva exclusivamente artística.

Qualquer espetáculo, performance ou intervenção que apresente, tal como *Like an Idiot*, um distanciamento do modo classificatório de organização tradicional da dança, propondo outras maneiras, outros caminhos do seu fazer, contribui não somente com uma remodelação de todo fazer ou dos fazeres da dança, não somente com uma nova compreensão dessa arte por parte de seus agentes, mas com seus extravasamentos: com propostas que incitem modos diferenciados de relacionamentos intersubjetivos e sociais. Logo, considerar e acolher outros fazeres da dança é abraçar e permitir-se a outros jeitos de estar no mundo, é vincular de vez a dança contemporânea performativa à sociedade comum, assim como a todos os seus conteúdos, questões e modos próprios de lidar com cada um deles. É interferir, dentro do campo de atuação da micropolítica, como veremos mais a frente, para o desenho de desejos outros, que mobilizem não só os corpos a se moverem nas

suas pluralidades e diferenças, mas todo o corpo social a mover-se conforme é e tem direito de ser.

Essa proposição não busca desautorizar qualquer outro discurso de dança ou de existência no mundo, mas sim inaugurar outros que finalmente atendam também a quem historicamente caminha à margem da vida social, proporcionando-lhes o protagonismo de suas próprias vidas na devolução ou reconhecimento de sua dignidade. Convida, enfim, todos nós ao exercício de coexistir, a tomar como nossa a responsabilidade pelo agora e pelas tantas formas possíveis desse agora.

A partir dessa perspectiva que promove o transitar, o movimentar de sujeitos e sociedades, outras conexões são construídas, repensadas e reinauguradas. Ocorrem processos de intervenção onde são produzidas outras configurações, sob a forma complexa de significação como, por exemplo, a tradução. Podem surgir zonas de articulação temporárias que transformem diferenças em focos de diálogo e ação e, ainda, que trabalhem pela promoção de atividades com dimensões performativas e com ações produzidas em comunidade, privilegiando assim, atuações coletivas na área da dança. O surgimento de organizações recentes, com um perfil menos hierárquico, na área da dança, vai nessa direção. (SETENTA, 2008, p. 95).

Setenta (2008) elucida várias iniciativas que caminharam nesse sentido, operando modelos distintos dos modelos dominantes que se pautam sempre na exclusão e na competitividade. Entre essas iniciativas, destaca o dança Minas (em Belo Horizonte), Coletivo Contágio (Rio de Janeiro), e a outras práticas adotadas em alguns festivais e espaços privados pelo país afora, como a de se articular (no caso dos festivais) para otimizar as suas programações e baratear os custos, e a de transformarem seus estúdios ou salas de ensaio em locais que também promovem exposições (no caso dos espaços privados). “Trata-se do implemento de ações que visam a modificação da rota costumeira implacavelmente vetorial do autoritário, do ditatorial, do autoral” (SETENTA, 2008, p. 96).

Em Recife, iniciativas de mesmo perfil existem e vêm ganhando espaço e reconhecimento na cidade já há alguns anos, ainda que enfrentem forte descaso do poder público e iniciativas privadas. A mais conhecida delas, talvez, seja o *Movimento dança Recife* (fundado em abril de 2004), uma articulação civil de organização coletiva e apartidária criada como canal de diálogo entre a categoria da dança e o poder público, e que tem como principal objetivo a busca pela criação de políticas públicas para a classe.

De natureza outra, o *DDDança*, evento colaborativo entre os fazedores da

dança e o poder público, com três edições realizadas (2015, 2016 e 2017), sempre no mês de abril (onde se comemora o dia internacional da dança), pode ser lido como uma intervenção que busca outras configurações desse fazer-dizer da dança na cidade.

Outra iniciativa que indicia essa busca por outras configurações do fazer-dizer da dança é a abertura de espaços privados para apresentações artísticas, como faz o Grupo Experimental (com mais de 20 anos de atuação na cidade, e sede localizada no Bairro do Recife) e o Coletivo Lugar Comum (coletivo de artistas de variadas linguagens, predominantemente da dança, que promovem na cidade cursos, residências, pesquisas e criações artísticas em espaços públicos e também em espaços fechados, como na sua sede, no bairro de Santo Amaro), por exemplo.

A Cia. Etc., que será analisada em capítulo mais a frente, juntamente com seu espetáculo *Os Superficiais*, também pode ser citada aqui, em consonância com esse mesmo movimento, de busca por modos associativos menos hierárquicos, aberto a experimentação e ao risco de modos de funcionamentos diferentes, sabendo que todas as soluções que encontram são sempre transitórias – e que isto é característico do seu próprio fazer dança. Depois de sediar por volta de um ano e meio a Casa Mecane, espaço emprestado no centro do Recife onde realizava todas as suas atividades, a Etc. inaugurou sua sede própria, para onde transferiu suas ações cotidianas, no subúrbio da região metropolitana, na cidade de Jaboatão dos Guararapes, bairro de Sucupira (região com saneamento básico deficiente, ruas não asfaltadas e população predominantemente de baixa-renda). Por ser muito descentralizada e de difícil acesso, a companhia só não promove apresentações de espetáculos na sua sede, mas é lá, há pelo menos quatro anos, que são realizadas as atividades diárias do grupo, contando inclusive com alguns artistas convidados da cidade.

As marcas das ideias coletivas constituídas em comunidade furam a homogeneidade trazida pela pasteurização que terminam ocorrendo das informações históricas, sociais, culturais e artísticas quando não submetidas ao exercício crítico. Para agir em comunidade, há que se desvestir do entendimento do sujeito zelador de um *self* privado e gerenciador de condutas individualistas, que respondem a uma identidade consolidada – a de um eu habitante de um espaço de seus interesses. As novas práticas que estimulam associações temporárias entre artistas promovidas em anos recentes [...] todas elas podem ser olhadas como sendo ações que resultam da compreensão de que o sujeito dos dias de hoje é feito de seus compartilhamentos. Por isso “é impossível construir um mundo no qual cada sujeito não se baseie no reconhecimento dos outros” (HARDT; NEGRI,

2005, p. 271). (SETENTA, 2008, p. 97).

2.2.2.4 Outro tipo de dança (interessada nas singularidades coletivas)

A condição política da performatividade opera na dança contemporânea não somente no modo de execução dos movimentos, libertos de qualquer codificação. Não só na mudança do entendimento do que seria virtuoso suficiente para ser exibido em cena, que deixa de ser uma questão puramente física, associadas às capacidades de um corpo executar coisas consideradas inalcançáveis pela maioria das pessoas, ou pelo menos deixa de ser exclusivamente isso. Não somente no foco da discussão das obras, agora bem mais voltadas para o corpo e as forças que se agenciam nele.

A condição política da performatividade não opera na dança contemporânea somente na compreensão da condição do agente da dança, visto hoje como um atravessamento de inúmeras e múltiplas subjetividades. Não apenas, também, no entendimento da constante transitoriedade dos desejos, e da força da atuação de outra qualidade do fazer política, uma micropolítica, um ativismo que atue diretamente no campo dos afetos, dos atravessamentos de outros que somos. Não apenas no entendimento da dança como o lugar de todas as diferenças, tal qual o mundo, onde cabe todos os corpos, cores, gêneros, identidades e orientações, onde cabe a erudição e a tradição.

A condição política da performatividade opera na dança para além de em todos os aspectos já citados, atuando neles e também na constituição de uma comunidade entre seus pares, uma que se sabe necessariamente fluxos, afluências, deslocamentos, contaminações, passagens; uma que sabe, porque se sabe muitos, lidar com a presença da diferença, que não pretende sua invalidade.

E para se trabalhar na diferença, há que se trabalhar praticando acordos e pactos sempre provisórios do/no corpo que dança. Isto quer dizer que as propostas daí nascidas não tendem a tratar as ações-movimentos como se eles fossem os mesmos, iguais aos de experiências anteriores. Em vez disso, buscam reconfigurá-los e expô-los de modo diferente a cada investigação. Essa compreensão serve para ressaltar outro aspecto importante da performatividade: a repetição, entendida aqui como alteridade, numa relação ato e identidade. Repetição como interação que produz nos enunciados performativos a eficiência produtiva. (SETENTA,

2008, p. 102).

Em outras palavras, na dança performativa a repetição também encontra espaço, ainda que sua presença sofra uma reconfiguração, passando a atuar como citação, como um deslocamento.

Passado este primeiro movimento, de encontrar a arte e a obra, este círculo de força indissociável, de encontrar a dança e sua capacidade de despertar agora, de despertar presenças, de modelar as bordas do mundo das coisas. Passado esse momento inicial de encontrar a dança contemporânea e descortinarmos os fatos dados como fixos e imutáveis através do entendimento de como a arte atua em nossas vidas, em nosso olhar, em nossa textura sensível, em nossos corpos, de como os temas investidos corroboram com esta perspectiva outra que é absolutamente política ao resistir ao político como ele é determinado, seguimos para um segundo momento.

Neste ato seguinte, o segundo capítulo, examinaremos mais profundamente alguns dos pontos já levantados, especialmente aqueles que amparam e firmam o caráter político de uma obra de arte, de dança, a partir da relação entre estética e ética. E ainda como essa característica da dança une-se a paisagem que ergue os direitos humanos, aquela que alega a vida.

3 ARTE É POLÍTICA

O sentido de dançar é a própria dança. Diante do dito nesta dissertação até então, somos levados ao entendimento de que não há qualquer necessidade de respostas, de definições fixas em torno da dança. Lidar com a dança enquanto questão, enquanto pergunta, é tratar de um constante movimento que escapa relativamente à visibilidade. A experiência em dança aproxima-se daquilo a que Derrida (2012) se refere como uma “experiência do segredo”: não pertence inteiramente nem ao espaço público, das luzes, da razão, tão pouco pertence exclusivamente ao inacessível, impenetrável. Logo nos referimos à dança como uma prática do risco, um perigo, uma ameaça e uma política – questão ou pergunta que se sustenta em si mesma, sem esperar ou buscar respostas.

As consequências políticas disso são graves. Em toda parte onde há traçamento de *différance*, e isso vale também para o traço da escrita, para o traço musical, em toda parte onde há traço enquanto subtraído ou em retiro relativamente à visibilidade, alguma coisa resiste à publicidade política, ao *phainesthai* do espaço público. “Alguma coisa”, que não é nem uma coisa nem uma causa, se apresenta no espaço público mas ao mesmo tempo subtrai-se a ele, resiste a ele. Trata-se aí de um singular princípio de resistência ao político tal como ele é determinado desde Platão, desde o conceito grego de democracia até as Luzes. “Alguma coisa” aí resiste por si mesma sem que tenhamos que organizar uma resistência com partidos políticos. Isso resiste à politização mas, como toda resistência a uma politização, é também naturalmente uma força de repolitização, um deslocamento do político. (DERRIDA, 2012, p. 88).

Falar de dança, uma cujo compromisso situe-se unicamente no ato mesmo de dançar, é então falar de política. A arte é política, portanto a dança, porque não esgota a arte, não atribui a si uma função, um atributo no mundo das coisas. Diante da dança somos desterritorializados, contaminados, perturbados em nossas convicções, despertados do estado de anestesia em que somos mergulhados por uma cultura de massa que tem como papel fundamental a sustentação das ideias neoliberais – ideias estas que transformam as subjetividades em meros objetos de trabalho e consumo.

Neste capítulo refletiremos sobre os aspectos políticos da arte, logo da dança. Melhor dizendo, aprofundaremos a pesquisa no entendimento da dança como política em si. Para este fim, caminharemos por discussões que relacionam estética

à ética, indicando aproximações desses campos que indicam modos de sentir-se e sentir o mundo. Uma compreensão sobre a experiência estética, especialmente aquela provocada pela arte, também será construída, apontando para um modo de conhecimento de mundo que atua em nosso corpo vibrátil. Este conceito também será estudado, a fim de mostrar como esta dimensão do ser é o espaço de realização da experiência estética e da potente ação da micropolítica. Por fim, o modo de produção da obra também terá lugar para ser pensado, como um caminho possível para ampliar as possibilidades políticas de uma obra (alcançando o seu próprio modo de fazer e fazendo dele um aliado na resistência), assim como voltaremos à ética para, diante de tudo elucidado, desenhá-la como modo de existência, como partícipe na leitura da dança como política no mundo.

3.1 A ESTÉTICA COMO ÉTICA

Compreender a estética como fundamento para a cultura de direitos humanos pode parecer para muitos juristas algo estranho, confuso, sem sentido, distante. Aliás, não só para juristas, mas também para filósofos, profissionais da dança, teóricos da arte. Afinal de contas, esta não é uma relação explícita, algo que é comumente estudado, ao menos não nesses termos. Mas na realidade, a estética é inerente à condição humana e também um fator desencadeador de fenômenos sociais.

A palavra estética tem origem no grego *aisthesis*, “indicativa da primordial capacidade do ser humano do sentir a si próprio e ao mundo num contexto integrado” (DUARTE JR., 2001, p. 13) e ainda que o potencial estético não seja exclusividade da obra de arte, é bem comum que o objeto estético acabe por privilegiá-la (DUFRENNE, 1969, p. 60). Por sua vez, também se remonta a Grécia Antiga a percepção da arte como um importante mecanismo de transformação social, quando o filósofo Platão defendia a tese de que ela seria a base de toda a educação. De fato, toda a educação ateniense no século V a.C. baseava-se na literatura, música e esportes, como observa Richard Courtney, citado por Camarotti (1999). Ainda segundo Courtney, o teatro foi, inclusive, a maior força unificadora e educacional no mundo ático. Diante desse breve panorama, no entanto, cabe a

ressalva de que na arte, a dimensão pedagógica inerente a toda forma artística não deve se sobrepor à sua dimensão estética propriamente dita. E é este fato estético e a experiência que proporciona, junto com a crença na sua indissociabilidade do fator ético, a dimensão da arte que interessa nessa pesquisa, pois é ela que se harmoniza com a perspectiva de sentido desde o qual se levantam os Direitos Humanos.

Eduardo Bittar (2009), ao escrever sobre arte e direito, chama-nos atenção à contribuição que o estudo da teoria estética pode dar às discussões sobre o justo. Defendendo a ideia de que somos seres estéticos, Bittar apresenta o argumento de uma estética da existência, “aquilo que expressa a forma de constituição humana da própria identidade cultural” (BITTAR, 2009, p. 184).

A estética, num sentido amplo, engloba diversas práticas humanas e está mais presente na história das civilizações, das culturas e dos povos do que a nossa visão-moderna, individualista, de sociedade capitalista e ocidental nos permite enxergar. Ainda mais, a estética diz mais sobre os fenômenos humanos e sociais do que se pode, a partir de uma visão confinada de especialidades do conhecimento, pressupor. [...] Há, pois, uma estética da existência, e isto não é superficial, mas revelador da dimensão do humano, pois ser humano e praticar uma forma de cultura não são coisas diferentes. [...] Nessa percepção, as categorias estéticas aparecem associadas a uma série de traçados sócio-antropológicos constitutivos dos hábitos de um povo, de suas convenções, de suas exigências sociais, de suas necessidades, de seu desenvolvimento histórico-tecnológico, e nada disso é acidental, senão produto da operosidade simbólico-transformadora humana, em seu longo percurso de transformações históricas. (BITTAR, 2009, p. 71-72, 185).

Em outras palavras, a abordagem da estética aqui trata de um fenômeno cultural, presente nas mais diversas manifestações humanas, como vestir, morar, comer, dançar. Como seres estéticos, a forma como construímos o mundo, nosso entorno, expressa uma intencionalidade sobre esse mundo. Ou seja, como escolho morar indica uma visão estética de mundo. O mesmo indica o modo como escolho dançar.

Para Bittar, a estética para nós enquanto sociedade, especialmente na sua manifestação em arte, nos coloca em contato com uma pluralidade de referências de modo não hierarquizado, ou seja, provoca-nos uma sensibilização às diferenças, à afirmação da vida sem concessões. O contrário que seria a prática de uma intolerância estética aponta um forte indício de autoritarismo que se manifesta não somente na arte, no sentido da homogeneização de estilos, mas também nos mais

diversos aspectos da nossa sociedade. Trata-se do que Benjamin chamou de estetização da política.

As massas têm direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo, essas relações. Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política. A política se deixou impregnar, com d'Annunzio, pela decadência, com Marinetti, pelo futurismo, e com Hitler, pela tradição de Schwaabing. Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra, e somente a guerra, permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes. Eis como o fenômeno pode ser formulado do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção. (BENJAMIN, 1987, p. 195).

Quando fala de estetização da política,

Benjamin tem presente a *estética da destruição* própria dos acontecimentos da 2ª guerra, transformada em obras de arte pela propaganda e pelos grandes espetáculos de massa, nos quais jogos, paradas militares, danças, ginástica, discursos políticos e música formavam um conjunto ou uma totalidade coercitiva única, visando a tocar fundo nas emoções e paixões mais primitivas ou recalcadas da sociedade. Nessa perspectiva, a reprodutibilidade técnica das artes estava indubitavelmente a serviço da propaganda de mobilização totalitária das classes sociais em torno da figura do “grande chefe”. (TREVISAN, 20??, p. 3-4).

A partir desse dado é possível verificar que a estética não está necessariamente a serviço do que quer que seja, podendo tanto dialogar com a liberdade quanto com as tendências totalitaristas. Tanto é que o próprio Benjamin sugere, em resposta a este movimento de estetização da política, a politização da esfera estética, a politização da arte pelo comunismo.

Esperançoso por uma revolução socialista como caminho para a soberania do ser, uma que garantisse a democratização da cultura, o acesso às obras de arte para sociedade como um todo, em especial aos trabalhadores, Benjamin chega a considerar favorável a perda da aura e a possibilidade de reprodutibilidade técnica das obras. Segundo o autor, estes eram aspectos que permitiam a ascensão da arte politizada porque poderiam possibilitar atitudes progressistas da massa diante da experiência estética, o que tornaria a arte, finalmente, um direito universal, e não mais um privilégio das elites.

Contudo, segundo Habermas:

Em nenhum ponto, Adorno contradisse Benjamin tão energicamente como neste. Adorno compreende a arte de massa, surgida com as novas técnicas de reprodução, como uma degenerescência da arte. O mercado, que inicialmente tornou possível a autonomia da arte burguesa, faz surgir uma indústria cultural que se infiltra nos poros da obra de arte e impõe ao observador, devido ao caráter de mercadoria da arte, a atitude padronizada de um consumidor. (HABERMAS, 1980, p. 183).

O que se pode concluir com as reflexões suscitadas é que somente a arte que se dispõe a si mesma sendo unicamente arte pode hoje, em nossa sociedade ocidental, desagregadora, padronizada, individualista e demasiadamente preocupada com o consumo, ser capaz de revelar outro olhar, outra possibilidade. Só a dança que encontre sentido de ser na própria dança abre dando espaço para as subjetividades e dessemelhanças que nos constituem, por dar espaço ao que habita o campo do sensível, por mostra-se como uma atividade subversiva, aliada à liberdade, à vida, comprometida com a garantia da dignidade humana, por isso política.

Em verdade, a estética fala muito do que o próprio homem não pode falar. Fala a linguagem do inconsciente. Faz exprimir o inconsciente. Dá lugar a conteúdos reprimidos e recalcados. A estética ou obedece à lógica, ou rompe com a lógica. A estética confunde as certezas produzidas pela razão e sua função é uma resposta de 'chicote' à pretensão humana de 'controle' da 'realidade'. A estética desfoca o finalismo produtivista em sociedades capitalistas e, ao convidar à experiência estética, incita ao mergulho na fruição de fazer ou perceber a arte. A estética rompe o silêncio da produção; esta, rotineira, imperiosa, necessária, fatigante, extenuante, desgastante, dá lugar a uma forma de prazer que não tem substituto, e, por isso, opera a sublimação de energias eróticas. Por isso, a estética desorganiza e desarranja o imperativo social da razão instrumental, impondo a "pausa" diante do "inquietante". É de Adorno mesmo a afirmação, contida em *Minima moralia*, de que "A missão da arte é, hoje, introduzir o caos na ordem". É a arte, portanto, um convite a outrar-se, a olhar em volta, e a perceber outros rostos, outras formas, outras interpretações, outras visões, outras lógicas. [...] Por isso, o que ela diz, não quer calar: ela diz que somos profundamente diferentes uns dos outros, e diz, também, em voz tonitruante, que há muita beleza no interior das diferenças. (BITTAR, 2009, p. 191).

Este conhecimento oportunizado pela estética em estado de arte parece se aliar aos movimentos e dinâmicas que a vida define existencialmente – possibilitando modos de subjetivação, o fluir das singularidades e do próprio trânsito de vida a que todos estamos submetidos – do que a qualquer normatividade ou ambivalência. O que, por sua vez, invalida a noção de que tal verdade é mais verdadeira que outra, uma ideologia mais acertada que outra, uma ética é mais ou menos moral ou aceitável que outra. Aguça-se aqui uma importante contribuição da

estética à ética: a de ultrapassar o modelo pautado em polaridades que ainda domina o senso comum, este lugar que ainda se percebe fixo, imóvel. Aí também reside a indissociabilidade entre ambos os territórios, da estética e da ética.

No entanto, cabe aqui a ressalva de que a aproximação desses dois campos de conhecimento não é um consenso, e encontra críticas pertinentes em autores como Bohrer:

No caso de Bohrer, temos o exemplo de uma posição contrária àquela defendida por Welsch da “atualidade do estético” e de qualquer possibilidade desta contribuir para a ética. Para Bohrer nada há em comum entre ética e estética, uma vez que aspectos como a estética do horror e o caráter enigmático da arte, pelo que trazem de conexão com forças da vida e liberação dos limites convencionais, acentuam a impossibilidade de relacionar aspectos estéticos com as questões normativas da ética. Bohrer não aceita a aproximação dos termos estética e *aisthesis*, pois isso levaria à perda do caráter subversivo da arte. (HERMANN, 2006, p. 7).

Em verdade, é a partir do século XX que tal noção de “atualidade do estético” começa a se desenhar. As grandes transformações ocorridas no pensamento nesse período questionam os limites entre a arte e outras áreas do conhecimento, como a filosofia, por exemplo – limites esses que mostram o caráter excludente desses conceitos até então (que não acolhem aquilo que escapa de suas determinações). Relocando o entendimento de estética para além da teoria do belo e da arte, a modernidade se imprime nesse campo tornando-o mais subjetivo, inserindo-o no cotidiano e nas discussões das ciências humanas e aproximando-o de temas como percepção e sensibilidade, mito e arte, corporeidade.

Na década de oitenta do século XX, Welsch retoma o conceito de *aisthesis* da filosofia de Aristóteles, que significa percepção pelos sentidos, sensibilidade e recoloca-a no âmbito da experiência estética na vida contemporânea. A estética passa a ser interpretada, então, como uma crescente “desdiferenciação” (*Entdifferenzierung*) dos termos *aisthesis* e estética, na perspectiva de um novo conceito de razão, que incorpora o sensível. Estética e *aisthesis* podem ser reunidas justamente por não se tratar de uma teoria da arte, mas de uma racionalidade que incorpora também o conhecimento pela percepção sensível. (HERMANN, 2006, p. 2).

Em outras palavras, no discurso contemporâneo, a estética passa a dizer respeito à percepção do sensível, extrapolando os limites da teoria da arte para alcançar aspectos da vida cotidiana, a vida prática, o que Budner (*apud* HERMANN, 2006) chama de “estetização do mundo da vida”. E é nesse lugar onde a estética encontra a ética: é na arte em que ambos os conceitos dialogam.

A obra de arte nos indica, com sua verdade, que o mundo não é compreendido quando apropriado abstrata e tecnicamente, pois só encontramos a realidade de nossas vidas quando nos apoderamos dela espiritualmente. Ou seja, na relação com o mundo, a experiência estética traz “algo”, que ultrapassa nossas explicações racionais, promovendo um estranhamento que indica o ponto de relação entre ética e estética. (HERMANN, 2006, p. 7).

A estética na contemporaneidade tem mostrado eficiência no sentido de possibilitar uma experiência de contaminação, de rompimento de fronteiras, de mistura, esgarçamento de limites. Faz isso ao evidenciar aquilo que nos é estranho, amaciando nossas percepções embrutecidas e automatizadas e promovendo uma ampliação necessária de nossa reflexão moral – que termina por contagiar, inclusive, a esfera jurídica. Se pensarmos a dança, campo de interesse desta pesquisa, como a via da experiência estética, transformadora da sociedade de forma ampla e por meio de um pensamento ético estetizado, ao mesmo tempo em que é fruto dessa sociedade, seu tempo e sua história – posto que é escrita em corpos e por corpos –, podemos perceber que tal pensamento fortalece a leitura da dança como um caminho possível de promoção da dignidade humana, de afirmação da vida.

A possibilidade da literatura trazer o estranhamento, que amplia nossa compreensão do outro e de nós mesmos, foi analisada por Rorty, ao defender a ética estetizada. Segundo ele, as mudanças na moral, assim como na vida política, dependem de inovações culturais e não de decisões de nossa vontade, como era a crença metafísica. E o que exerce papel nesse processo são as metáforas, que podem fazer descrições do sujeito e do mundo de forma imprevisível. Quando o mundo joga outro jogo de linguagem, isso não se realiza por escolha de critérios subjetivos, mas porque passamos a empregar novas palavras. Disso decorre a importância que Rorty confere ao artista, em especial, aos poetas e romancistas, pois eles criam novas metáforas e novas linguagens sobre o sujeito e o mundo que ampliam o espectro de decisões éticas. (HERMANN, 2006, p. 8).

No momento da fruição da arte, aquele que frui sai do seu autocentramento, tornando-se parceiro na construção do sentido da obra de arte, misturando-se ao artista na construção de seus desejos. Esse encontro necessário para que a obra seja concluída, onde as subjetividades são constantemente desterritorializadas, contaminadas e destituídas (já que a experiência estética é, sobretudo, sentida no território vibrátil), poderia ser lido como um valioso exercício de hibridismo, de sensibilização.

Bom, segundo Juliana Merçon (2009), a existência de um corpo é marcada por sua constante relação com outros corpos pela sua possibilidade de afetar e ser afetado. A afetividade é exatamente isso: a arte de afetar e ser afetado. A questão é que esse encontro pode diminuir as nossas forças ou nos potencializar. É característico de corpos mais complexos serem mais potentes, ou seja, terem maior potencialidade de afetar, de se sensibilizar e, também de afetar, de produzir. Quanto mais potente, mais conscientemente produz afetos. (VASCONCELOS, 2012, p. 24).

Marco Camarotti em seu livro *Diário de um Corpo a Corpo Pedagógico e outros elementos de arte-educação* (1999), também discute esta relação entre a estética e a ética como fatos indissociáveis, assim como o entendimento do afeto como a ponte que une uma e outra. Para Camarotti, a arte, a criação estética, não é um ato isolado do homem, mas de um conjunto de pessoas, desde seus realizadores ao público que frui a obra. Nesse sentido, ele classifica a obra como um produto do meio social, que tem como fim alcançar (e transformar) esse próprio meio.

O que há de ético no estético, porém, não diz respeito tão somente aquilo que se pode produzir em quem aprecia o objeto estético e nem apenas ao futuro que se busca construir, mas está contido também na experiência de quem produz esse objeto e no momento mesmo em que isso se dá. Aquele que cria e aquele que aprecia são igualmente tocados pelo fato estético. Em ambos, alguma coisa acontece em decorrência dele. Nenhum deles será o mesmo, após esse encontro, pois, de algum modo, a experiência os afetará. (CAMAROTTI, 1999, p. 56-57).

3.2 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO UM FATOR DE CONHECIMENTO DO MUNDO

Discorrer sobre a natureza da experiência estética não é uma tarefa fácil, já que tratar sobre a própria definição de experiência nos lança a caminhos desconcertantes. Quando falamos então de experiência estética, logo somos levados a refletir sobre os fatores de diferenciação entre este fenômeno e a experiência não estética. Neste trabalho vamos considerar essas e outras questões, procurando compreender quando e como ela, a experiência estética, ocorre, principalmente quando provocada por uma obra de arte.

Primeiro, vamos nos aprofundar no sentido de experiência:

Assim como “pensamento”, essa palavra enigmática “pensamento”, a palavra “experiência” é de uma rica e temível equivocidade. *Grosso modo*, há ao menos dois sentidos para “experiência”, para aquilo que precisamente nos coloca em presença do presente. A experiência é o que nos relaciona à apresentação do presente: algo se apresenta, temos a experiência disso. Portanto, desse ponto de vista, a acepção da palavra “experiência” é totalmente dominada por uma metafísica do presente ou da presença, no sentido que acabo de evocar, ou seja, por um logocentrismo, ou até mesmo por um fonocentrismo. Mas há outro conceito de experiência, *Erfahrung*. É que nos dois casos, na *Erfahrung* ou na experiência em francês, a experiência é justamente não a relação presente com o que está presente, mas a viagem ou a travessia, o que quer dizer *experimental* rumo a, através da ou desde a vinda do outro na sua heterogeneidade mais imprevisível; trata-se da viagem não programável, da viagem cuja cartografia não é desenhável, de uma viagem sem *design*, de uma viagem sem desígnio, sem meta e sem horizonte. A experiência, ao meu ver, seria exatamente isso. Se a experiência fosse apenas a relação-com, ou o encontro do que é previsível e antecipável sobre o fundo de um horizonte presente, não haveria experiência nesse segundo sentido; haveria experiência no primeiro sentido, mas esta última não é uma experiência do acontecimento, uma experiência histórica, se os senhores quiserem. A viagem da qual sabemos de onde ela parte e para onde leva não é uma viagem, está previamente encerrada. Já chegamos, e nada mais acontece. Não há experiência, no sentido mais perigoso (e a palavra perigo não está longe da palavra “*Erfahrung*”) do termo viagem. Uma viagem que não fosse ameaçadora, uma viagem que não fosse uma viagem em vista do impossível, em vista do que não está em vista, seria ainda uma viagem? Ou apenas turismo? (DERRIDA, 2012, p. 79-80).

Sendo então a experiência esta travessia sem margem, esse caminhar sem fim outro que não o de ser caminho para o imprevisível, que devolve nossa presença ao presente em decorrência de sua própria condição, o que poderíamos chamar então de experiência estética é “uma suspensão provisória da causalidade do mundo, das relações conceituais que nossa linguagem forja. Ela se dá com a percepção global de um universo do qual fazemos parte e com o qual estamos em relação” (DUARTE JR., 1988, p. 91).

Esta viagem quando proporcionada por uma obra de arte, apresenta um conhecimento específico do mundo, diferente, mas não menor, das interpretações geradas por outras intencionalidades humanas, como a ciência, por exemplo. Em outras palavras, o que estamos aqui tentando reforçar é o fato de que não é do campo exclusivo da arte o potencial estético, podendo este ser encontrado nas mais diversas dimensões da existência. O mundo é potencialmente estético. No entanto, como já supracitado nesta pesquisa, a reflexão sobre arte o privilegia, já que a beleza despertada no encontro com uma obra é algo premeditadamente pensado para acontecer via uma organização humana rigorosa.

Quando aqui falamos do belo ou do encontro com a beleza diante de uma obra, estamos falando de uma experiência estética. Mas a beleza a que nos referimos, como supracitado, é uma “beleza despertada” e não de uma “beleza encontrada”. Buscamos usar esta diferenciação a fim de desassociar a ideia desse belo como algo que existe no objeto estético em si. Coisa alguma é bela em si mesma. Nesta dissertação, nos aproximamos de uma compreensão da experiência estética a partir da fenomenologia, ou seja, o conhecimento que ela acessa através do seu encontro com o belo não reside na coisa em si, mas no fenômeno.

O mundo visita os nossos sentidos e, através destes, faz-se numa oferta à nossa inteligência e à nossa sensibilidade, estimulando-as. Mas os nossos sentidos, todos eles, têm limitações de alcance; além do que, entre os sinais do entorno e os sentidos que temos, há vibrações do ar, entrecruzamentos de efeitos, distâncias – enfim, um complexo de interferências e dificuldades. Assim, olhamos e vemos, mas vemos aquilo a que nossa inteligência e nossa sensibilidade podem ter acesso.

Por esta razão lembrava o filósofo Immanuel Kant que temos acesso ao fenômeno (*phainómenon*), no sentido daquilo que aparece no âmbito das nossas humanas possibilidades. As “coisas em si” (o *nômeno*), que com sua incidência sobre nossa sensação e nossa percepção estimulam-nos a atingirmos os fenômenos, a estas realidades em si mesmas o homem não tem acesso. Isto é desanimador e diz-nos que vivemos nutridos de irreabilidade? Não. Isto esclarece que a verdade humana, a sua *realidade*, é fenomênica. (MORAIS, 1992, p. 37).

A experiência do belo na arte, então, escapa tanto de uma interpretação objetivista como de uma estritamente subjetiva. Ela está para além de ser uma qualidade que um objeto possui, característica de uma coisa determinada – pois se assim o fosse todo objeto tido como belo seria compreendido desta forma por todas as pessoas, não encontraríamos opiniões divergentes sobre se uma coisa seria ou não bela. Ela está para além de ser também uma interpretação do espectador, algo que nasce de um processo psicológico – pois se assim fosse não seria preciso frequentar museus, salas de espetáculos ou galerias, cada um poderia encontrar a beleza onde estivesse, sempre que desejasse, dado que esta residiria exclusivamente na subjetividade. A beleza, logo o fator estético, emerge do encontro, da relação.

Chegamos, enfim, à principal contribuição que a fenomenologia pode dar à discussão sobre a experiência estética. Buscar a justificativa para a constituição de uma experiência estética somente no objeto estético seria desconsiderar o sujeito real, que constitui, através da sua existência, o próprio mundo e os objetos com os quais se relaciona. Reduzir a explicação da experiência estética à sua dimensão subjetiva acaba, por sua vez,

destituindo objeto estético de sua própria materialidade. Da mesma forma como se tentou demonstrar que o uso da expressão “na consciência” é equivocado, uma vez que a consciência se encontra imbricada nas coisas e, assim, no mundo, por meio da intencionalidade, não cabe procurar um estado puramente subjetivo que poderia ser caracterizado como estético, como se a beleza se constituísse por si mesma. Em outras palavras, a gênese da beleza não está nem exclusivamente fora do homem, nem exclusivamente dentro dele. Podemos, desta forma, embasados na fenomenologia existencial, entender como *fenômeno estético* o fruto conjunto de determinada intencionalidade que um sujeito dirige a um objeto e de uma certa resposta deste objeto à intencionalidade que lhe foi lançada. O belo é, neste entendimento, constituído na unidade sujeito-objeto que, diga-se de passagem, só pode ser quebrada com a intenção de se cometer erros ou com fins didáticos. (CHINELLATO, 2007, p. 82-83).

Em outras palavras, a experiência estética, aquele acontecimento que se dá mediante uma obra de arte (neste nosso caso), é um fenômeno de natureza relacional, um modo de conhecimento do mundo conduzido por uma intencionalidade estética. Ou seja, a experiência estética só se realiza entre um objeto (que pode ser estendido à ideia de um mundo enquanto objeto relacional ou, no caso desta pesquisa, de uma obra de dança) e a condição humana (ser consciente no mundo).

O homem que é este ser consciente no mundo está no mundo, e sua consciência não é uma coisa fechada em si, tão pouco os objetos apresentam realidades brutas, já que aqui tratamos de intencionalidade. A consciência do homem está sempre voltada para o mundo, atravessada por ele e por seus desejos, e só pode ser reconhecida mediante esta relação.

Conseqüentemente, a própria apreensão da realidade estaria, para a fenomenologia, vinculada à noção de intencionalidade. Assim, a consciência sempre aparece direcionada a um determinado objeto e o objeto só se torna objeto em decorrência da ação da consciência. Como resultado direto desta noção de intencionalidade temos um rompimento com a ideia de um sujeito fechado em si e, desta forma, isolado do mundo. (CHINELLATO, 2007, p. 75-76).

É justo nessa sua capacidade de reconstruir homens e mulheres, logo a sociedade (já que homens e mulheres, como vimos, não estão isolados e isoladas do mundo), que reside o caráter ético do fato estético. Esta reconstrução se dá potencialmente em contato com a arte, pela própria natureza provocativa da obra artística. O ato de reconstruir homens e mulheres não significa alterar suas naturezas com um fim específico, seja ele qual seja, mas entregar a estes seres as suas próprias naturezas libertas de uma apreensão da realidade com fim de

consumo (de uma imagem, de uma ideia, de um comportamento, de um papel, etc.). Operando no lugar do sensível (nosso corpo vibrátil), nas primeiras linhas do desejo, a experiência estética na arte afeta os envolvidos neste ato com distinção ímpar, motivando-os a reafirmar/reconfigurar suas existências e os universos psicossociais em seu caráter transitório.

3.3 O CORPO VIBRÁTIL COMO ESPAÇO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Para Suely Rolnik (2014), cabe ao desejo o “*processo de produção de universos psicossociais*” (ROLNIK, 2014, p. 31), ou seja, do campo social ou real social. Para a autora, o desejo é composto por três movimentos distintos, todos abstratos, também chamados de linhas do desejo. São elas: a linha dos afetos, a linha da simulação e a linha da organização dos territórios.

Este primeiro movimento do desejo, chamado também de linha dos afetos, opera, sobretudo, num campo invisível e inconsciente, mas sensível ao efeito dos encontros dos corpos. A este campo, Rolnik dá o nome de corpo vibrátil, conceito já introduzido no capítulo anterior. É no corpo vibrátil onde atuam as intensidades, numa fase anterior a sua apresentação a olho nu, a sua exteriorização. Desde aqui é importante percebermos que nenhum desejo é construído de forma individual, mas no encontro e pelo encontro, uma vez que o afeto é o efeito gerado na relação de corpos que se atraem ou se repelem.

No segundo movimento do desejo, a linha da simulação, as intensidades ganham matéria de expressão, ou seja, as intensidades experimentadas pelos corpos (afetos) no momento em que eles se encontram compõem um “plano de consistência”, desenhando, enfim, um território a partir de processos de simulação, sempre guiado pela dinâmica de atração e repulsa. “Essa segunda linha, portanto, é *double-face*: uma face na intensidade (invisível, inconsciente e ilimitada) e outra na expressão (visível, consciente e finita)” (ROLNIK, 2014, p. 50). Para Rolnik, a palavra simulação aqui não se associa à ideia de fingimento, mas a uma máscara real “verdadeira”, que conduz aqueles afetos existentes na primeira linha do desejo. A criação de máscaras observadas aqui é um movimento permanente e imperceptível, de desterritorialização e territorialização, ou seja,

[...] **a máscara (o artifício) é a realidade nela mesma:** não há nada que seja “o verdadeiro”, no sentido de autêntico, originário [...] é no artifício, e só nele, que as intensidades ganham e perdem sentido, produzindo-se mundos e desmanchando-se outros, tudo ao mesmo tempo. Movimentos de territorialização: intensidades se definindo através de certas matérias de expressão; nascimento de mundos. Movimentos de desterritorialização: territórios perdendo força de encantamento; mundos que se acabam; partículas de afeto expatriadas, sem forma e sem rumo. (ROLNIK, 2014, p. 36-37).

O desejo, então, seria uma produção de artifícios que só funciona em agenciamento, ou seja, na negociação entre as intensidades e sentidos produzidos pelo ou no encontro dos corpos. Mas para compreender onde em nós tudo isso se opera e possibilita uma atuação no mundo, há de se compreender esta outra dimensão do corpo já citada acima, este outro campo, ou ainda este outro corpo, o vibrátil.

Para Rolnik, em tudo que se pode observar nos planos em que a vida se apresenta (e quando ela usa a palavra planos o faz para reforçar ainda mais a percepção visual/imagética do mundo) o desejo opera em longitude, ou seja, da forma onde é possível compreendê-lo com nossa capacidade de captar pelo olhar, pelo nosso corpo físico. A autora provoca-nos então no intuito de percebermos além do que é visível, isto é, a nossa textura sensível onde a experiência artística opera em nossos sentidos e pode provocar mudanças, ao alcançar/afetar o outro (e nos afetar de volta, já que ela, Rolnik, como já supracitado, defende o espaço do afeto como um espaço de partilha, necessariamente de encontro, inverso à individualidade). Esta seria então a latitude do desejo, sua dimensão dinâmica, vibracional, “*o estado intensivo da potência de afetar e ser afetado desses corpos*” (ROLNIK, 2014, p. 39), “*regiões de intensidade contínua*” (ROLNIK, 2014, p. 39). Este lugar ilocalizável onde se exerce a latitude do desejo é captado pelo nosso corpo vibrátil, ou seja, não mais através da observação de planos, mas da sensação de platôs, já que não se trata mais do campo da imagem e sim do afeto.

Essa vulnerabilidade ao outro depende, para sua sustentação, de uma política específica do sensível, cujo exercício encontra-se recalcado na mencionada política de subjetivação, mas tem se mantido ativo em uma certa tradição filosófica e poética que, hoje, encontra plena comprovação na neurociência. Segundo pesquisas recentes, cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade, cortical e subcortical. A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de

que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. Esta capacidade, que nos é mais familiar, é pois associada ao tempo, à história do sujeito e à linguagem. Com ela, erguem-se as figuras de sujeito e objeto, as quais estabelecem entre si uma relação de exterioridade, o que cria condições para que nos situemos no mapa de representações vigentes e nele possamos nos mover. Já a segunda, que por conta de sua repressão histórica nos é menos conhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. É também neste livro que pela primeira vez chamei de “corpo vibrátil” precisamente essa segunda capacidade de nossos órgãos dos sentidos em seu conjunto. É nosso corpo como um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo. (ROLNIK, 2014, p. 12).

Como também enunciado no capítulo anterior, a neurociência já ampara a compreensão de que temos uma dimensão negligenciada historicamente que se afeta pela presença do outro, de modo a tornar o outro parte de nós mesmos – e, mutuamente, nós mesmos parte do outro: o corpo vibrátil.

Mas ainda é preciso falar do terceiro e último movimento do desejo, a linha de organização dos territórios. Visível, consciente e finito, este movimento é o único dos três que escapa ao plano de representação, ao nosso campo de visão. Aqui, roteiros são desenhados de modo que a consciência consegue direcionar os afetos na construção de territórios finitos, já que “sempre escaparão afetos aos territórios e isso, mais cedo ou mais tarde, decreta o seu fim” (ROLNIK, 2014, p. 51).

A formação do desejo no campo social deve-se, necessariamente, ao exercício ativo dessas três linhas que se emaranham, desses três movimentos imanentes e desordenados, de modo que se pode dizer que se tratam apenas de duas linhas, uma molecular (do fluxo, que se exerce fora do campo de visão, inconsciente, ilimitada, nômade) e outra molar (fixa, visível, consciente, sedentária, dura). Ou ainda: de um único movimento, “a linha-fluxo de simulação”, já que novos encontros sempre proporcionarão o surgimento de novos afetos, que negociarão com os que lá estão, transformando todo o campo magnético que antes fazia sentido, era território, em outro lugar gerador de força e vida. Pessoas são sempre outros caminhos, e caminhar para outro território de si é também desterritorializar-se para então (re)territorializar-se.

Em outras palavras, o movimento de simulação da segunda linha é a

própria formação do território da terceira, com seu desenho visível; e seu movimento de perda de sentido de certas matérias (movimento de desterritorialização) é a própria linha de fuga, o fluxo que desmancha seu desenho. Assim, é nesta linha que se realiza a indissociabilidade das outras duas. Nela, as três são uma só. (ROLNIK, 2014, p. 53).

Considerando as informações dadas, é possível traçar diretrizes no sentido de perceber melhor onde e como uma obra de arte pode vir a agir nas subjetividades do ser. A experiência estética, que tem como seu lugar de ação o campo sensível do ser, o seu corpo vibrátil, negocia enquanto intensidade que chega com as demais intensidades existentes neste corpo-espectador, na busca pela elaboração de um plano de consistência, um artifício outro, já profundamente afetado pelo encontro com outro corpo em estado de arte – e por isto ainda mais potencializado e potencializador, dilatado, poroso, disponível ao diálogo, à troca e à desconstrução. Como essas linhas anteriormente citadas se costuram para produzir subjetividades, ou seja, como elas executam em nós a elaboração de novos desejos, mantendo-nos a todos num constante “entre territórios”, de trânsito de vida (fluxos de pensamento, de percepção, de ação, de sentimento), é a própria micropolítica em exercício ativo. A experiência que se tem com uma obra de dança, então, desliza vibracionalmente, tomando parte na constituição das linhas do desejo. E desejo implica na criação de mundos, de existências, da pluralidade. Assim, a dança e os direitos humanos se relacionam, se aliam numa ética de afirmação da vida.

[...] não existe sociedade que não seja feita de investimentos de desejo nesta ou naquela direção, com esta ou aquela estratégia e, reciprocamente, não existem investimentos de desejo que não sejam os próprios movimentos de *atualização de um certo tipo de prática e discurso*, ou seja, atualização de um certo tipo de sociedade. (ROLNIK, 2014, p. 58).

Quando aqui nos referimos aos direitos humanos, não reportamos exatamente a uma declaração que se pretende universal, adotada em meados do século passado quando a humanidade assistia mais uma vez a eficácia de sua barbárie. Antes, apontamos para o que ampara esta recomendação sem força vinculante, que é o asserto da vida – o local onde direitos humanos e a arte se encontram, enfim, e onde esta se associa àqueles.

Alienados de sua humanidade, objetos de trabalho e consumo no mundo do capitalismo globalizado que direciona os destinos alimentando o sistema, os homens e mulheres encontram na arte a devolução de sua autonomia. Ao atravessar o ser,

comunicar-se com ele por outras vias, aquelas que passam pelo corpo vibrátil despertando a sensibilidade, a arte oferece ao ser humano a crise, o desconforto de sua condição de vulnerabilidade, o contato com sua força de criação, que pese a sua capacidade de pensar e agir por si. Em suma: a sua condição de ser humano, a afirmação da sua vida.

E a vida é sempre uma imposição dela mesma. Ela força-se a se cumprir e traz consigo o direito de acontecer e continuar, de existir sem prerrogativas, sem meandros, sem condições ou formulações de qualquer natureza (que não a de não interferir no percurso da vida mesmo em outros) pelo óbvio fato de já existir, por já ser um dado, um fato autoevidente e primevo. Desterritorializado pela experiência estética, o ser é posto em contato direto com a presença do outro em suas sensações e percebe-se capaz de pensar/sentir a vida para além das grandes narrativas, como um espaço para a liberdade que extravase as limitações identitárias. O ser enquanto vida manifesta, ao enunciar vida, alarga as fronteiras do pensamento e pode exercer-se em outros contornos, onde caiba sua existência tal como ela se apresenta, abrindo possíveis também na existência coletiva. Foram sobre tais fundamentos que se desenvolveram os trinta artigos constituintes da Declaração Universal dos direitos humanos.

Em tempo, cabe ainda esclarecer que aqui, a utilização do termo micropolítica para definir ou classificar o lugar primeiro (mas não único, já que micro e macropolítica são partes complementares e indissociáveis) da atuação política de uma obra de arte não se relaciona com a ideia de tamanho ou grau, não se refere a algo como pequena política ou uma política de menor escala. Rolnik (2014), ao diferenciar a micropolítica da macropolítica pondera, sobretudo, sobre lógicas diferentes de operar politicamente, sobre naturezas distintas de ação.

Enquanto a macropolítica abarca o campo visível, do território, do mapa, da imagem reconhecível, acionando a linha molar (aquela dura e fixa de que falamos), o lugar das oposições binárias, obedecendo a um programa previsível e controlável; a micropolítica abraça e negocia com as intensidades, a desterritorialização, a cartografia, o invisível (os platôs), o imprevisível (pedaços de imanência), com as linhas moleculares, com a “*lista de afetos* não subjetivados, determinados pelo agenciamento que o corpo faz, e, portanto, inseparáveis de suas relações com o mundo” (ROLNIK, 2014, p. 60).

O que nos interessa especialmente diante dessa diferenciação é o

entendimento do campo da micropolítica como o recinto da participação da estética, levando-se em consideração o alcance de sua atuação neste lugar do sensível, neste corpo vibrátil, na constituição de planos de consistência, ou seja, do desejo. Desejo este que pode vir a construir territórios e assim constituir-se em macropolítica, e depois, ou antes, ou nem isso, deslizar em nova desterritorialização, diante de encontros outros, porque não se pode reduzi-lo à individualidade. Caso incorra na ideia da individualidade, a vida que o desejo produz – porque, como também já vimos, ele é criador de mundos – tem sua sensibilidade reduzida apenas àquilo que está ao alcance das retinas, o que não possibilita uma atuação da arte na sua potência de propulsora da liberdade, na sua dimensão política.

Na ideia da individualidade, a vida que o desejo produz é seduzida pelo “capitalismo cognitivo” ou “cultural” (ROLNIK, 2011, p. 33) que rapidamente incorporou os modos de existência inventados pelos movimentos culturais das décadas de 1960/70¹⁸, que reivindicavam a imaginação no poder em resposta ao regime anestesizador em curso.

A força de invenção turbinada, o capital a captura a serviço da criação de esferas de mercado: territórios-padrão cuja formação é dissociada do processo, substrato vital que havia convocado aquela força, e passa a ter como princípio organizador a produção de mais-valia, que sobrecodifica o processo. Essa é base do aparelho de homogeneização que tem o nome de “consenso”, necessário para fazer funcionar o mercado. Todos os elementos que constituem esses territórios de existência são postos à venda, um kit de mercadorias de toda espécie de que depende seu funcionamento: objetos, mas também, subjetividades – modos de habitar, vestir, relacionar-se, pensar, imaginar... – em suma, mapas de formas de existência que se produzem como verdadeiras “identidades prêt-à-porter” facilmente assimiláveis, em relação às quais somos simultaneamente produtores-espectadores- consumidores. O kit vem acompanhado de uma poderosa operação de marketing que faz acreditar que identificar-se com essas estúpidas imagens e consumi-las é imprescindível para que se consiga reconfigurar um território, e mais do que isso, que este é o canal para pertencer ao disputadíssimo território de uma subjetividade-elite. Isto não é pouca coisa, pois fora desse território corre-se o risco de morte social – por exclusão, humilhação, miséria, quando não por morte concreta – como uma célula morta do corpo coletivo. (ROLNIK, 2002, p. 2-3).

Ao artista, cabe função semelhante à que Suely Rolnik descreve como sendo a função do cartógrafo, a de inventar realidades. Sua prática é política, mas isso não

¹⁸ Nos referimos aos movimentos de contracultura surgidos inicialmente nos Estados Unidos e Reino Unido no pós-segunda guerra mundial, espalhando-se rapidamente pelo ocidente. Esses movimentos tinham como característica comum o fato de serem fenômenos sociais antissistema, ou seja, negavam todas as instituições oficiais (sociais, políticas, econômicas). Exemplo deles são o movimento hippie, movimento pelos direitos civis dos negros, as manifestações pela revolução sexual, etc.

implica em relações de dominação, hierarquias de poder que são exercidas dentro do plano da macropolítica. Inclusive, o caráter político de sua prática está principalmente no fato do seu alcance ser micropolítico, tendo em vista que ambos atuam com estratégias de produção de subjetividades.

Assim como a prática do artista,

[...] o caráter político da prática do cartógrafo tampouco tem a ver com uma suposta “liberação do desejo”, projeto que sustentou, por exemplo, os mundos criados na contracultura. Para aquele tipo de projeto, alimentado por um *imaginário de libertação*, desejo é natureza, energia em estado bruto, a qual, uma vez liberada, nos levaria ao paraíso. Aqui, como vimos, trata-se exatamente do contrário: desejo é artifício; são aglomerados de afeto-e-língua, indissociáveis, formando constelações existenciais singulares. É esta a sua natureza. Portanto, **dizer aqui que a prática de análise é política tem a ver com o fato de que ela participa da ampliação do alcance do desejo, precisamente em seu caráter de produtor de artifício, ou seja, de produtor de sociedade.** Ela participa da potencialização do desejo, nesse seu *caráter processual* de criador de mundos, tantos quantos necessários, desde que sejam facilitadores de passagem para as intensidades vividas de forma aleatória nos encontros que vamos tendo em nossas existências. (ROLNIK, 2014, p.70).

Arte é política porque pertence à outra ordem do político: e a questão política na arte está justo no deslocamento do político. A questão política da arte é a resistência à politização tal como este conceito é compreendido desde Platão: está numa outra sugestão de vida que se retira da vida como é compreendida hoje, esta “prêt-à-porter” para consumo. Uma sugestão de vida que se aproxima da vida em si, tal como ela é manifesta, afastando-se da publicidade política. E é neste lugar, este lugar da vida sem artifícios, da resistência deste modo de existir existindo tal como se é, que a arte encontra os direitos humanos.

3.4 O MODO DE PRODUÇÃO DE UMA OBRA COMO RESISTÊNCIA

Para aprofundar a reflexão sobre a relação entre estética e ética, que em suma busca estear o caráter político de uma obra de arte, ou seja, reconhecer o artista como uma agente político (ocupando-se tanto dos espaços da micro como da macropolítica, na construção de uma outra sociedade e sua contribuição na implantação de uma cultura de paz), percebe-se a inevitabilidade de se discutir

sobre o que caracteriza a arte como este mecanismo. Para isso, trazemos para a pesquisa a contribuição de Walter Benjamin e algumas de suas ideias presentes no seu texto *O autor como produtor*, parte da obra *Magia e técnica, arte e política: Ensaaios sobre literatura e história da cultura* (1987).

Nos seus escritos, Benjamin convida-nos a buscar o político de uma obra no seu conteúdo em repouso, e não nos possíveis discursos expressos por ela. Em outras palavras, o autor nos propõe ir além das discussões dicotômicas e extenuadas entre forma e conteúdo, entre a busca pela qualidade e a preferência pela tendência (entenda-se tendência aqui como as questões consorciadas às lutas do proletariado). Para ele, “uma obra caracterizada pela tendência justa deve ter necessariamente todas as outras qualidades” (BENJAMIN, 1987, p. 121).

Em outras palavras, aquilo que para Benjamin confere a uma obra artística uma esfera política não está unicamente no seu campo discursivo, ou na sua configuração final de obra, mas em como essas duas dimensões dialogam com o modo de produção desta obra. Ou seja, o que determinaria, então, a qualidade de determinada obra seria, sobretudo, como esta conversa e se coloca enquanto arte, e não somente a causa que ela defende. As ideias de Benjamin nos chamam ao compromisso do olhar e a ponderar aspectos de mercado e de produção artística, levando em consideração suas atuações e realizações neste fazer. Enfim, a qualidade de uma obra de arte é, nas palavras Walter Benjamin, a sua “tendência política correta”: “[...] a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor” (BENJAMIM, 1987, p. 125-126).

Considerando que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção, o que Benjamin nos alerta é sobre a impossibilidade de se desassociar a linguagem artística das condições de sua produção enquanto arte, posta a existência de uma interdependência funcional entre a tendência política de uma obra e sua técnica progressista.

Designei como o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto a uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para a superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo. (BENJAMIN, 1987, p. 122).

O que o autor defende é a urgência de se pensar as circunstâncias de criação como condição primordial para se atribuir qualidade política a uma obra artística, e não somente um debruçar-se sobre as características formais que a obra apresenta, ou ainda o tema que se propõe a discutir. Mais do que dizer-se política, uma obra só pode ser lida assim, segundo Benjamin, se de fato, ao assim dizer-se política, diz-se sendo no seu próprio modo de dizer.

Em outros termos: somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido; além disso, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual -, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente. O autor como produtor, ao mesmo tempo em que se sente solidário com o proletariado, sente-se solidário, igualmente, com certos outros produtores, com os quais antes não parecia ter grande coisa em comum. (BENJAMIN, 1987, p. 129).

Este aspecto – o pensamento do *modus operandi* da arte – precisa passar a ser identificado como conteúdo estético da arte. O autor pode definir-se também como produtor de uma outra forma de autoria, de um outro processo do fazer, que revoluciona a própria arte e, assim, promove verdadeiras convulsões sociais, fissurando a realidade dada.

Partindo justo deste representativo texto de Benjamin, Hal Foster, em *Por um conceito político na arte contemporânea*, parte integrante da obra *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural* (1991), tem o propósito de refletir criticamente sobre as possibilidades de produção de arte com implicações políticas na contemporaneidade.

Era década de 1980 quando o texto supracitado fora escrito. Somava-se 100 anos da morte de Marx e a crítica ao marxismo era vigente, sustentando-se principalmente na questão da classe como agente e da tendência produtivista. Sem ignorar o contexto, Foster se propõe refletir criticamente sobre a pergunta “se não se pode mais ser concebida como representativa de uma classe, materialmente produtiva ou culturalmente de vanguarda, como e onde a arte política deve ser colocada?” (FOSTER, 1991, p. 188). Sua proposta era discutir uma mudança no entendimento mesmo do que seria então arte política, que para ele já não poderia mais ser concebida em termos de uma crítica as representação de um sujeito de classe (aos moldes do realismo socialista), mas das representações sociais – numa

perspectiva que considerasse as novas forças sociais vigentes que, “livre da ideologia produtivista, são capazes de negar a racionalidade capitalista e procurar a autonomia individual” (FOSTER, 1991, p. 189). Em outras palavras, Foster nos propõe a compreensão dessas novas forças sociais para além da ideia do proletariado, desassociadas do produtivismo, vinculadas agora à diferença social, à constituição cultural da subjetividade como agente da história. Tal mudança, então, deslocaria necessariamente a função e a posição do artista político.

Para Hal Foster, pensar a arte numa concepção produtivista, sem o devido reconhecimento de suas complexas implicações, poderia levar a uma compreensão tecnocrática ou instrumental da cultura. Uma teoria incapaz, por exemplo, “de dar conta culturalmente da significação do consumo (ou o consumo da significação) ou da importância histórica da diferença social e sexual (em referência a outras culturas ou dentro de nossa própria cultura)” (FOSTER, 1991, p. 191). O que o autor procura é nos suscitar a reflexão acerca dos deslocamentos conceituais tanto sobre a concepção de um sujeito de classe da história, agora sujeito social na história – um convite a pensar a subjetividade como sujeição, quanto sobre o foco nos meios de produção como centro das disputas do poder político, provocando-nos a perceber também aspectos do processo de circulação e dos códigos de consumo, ponderando o valor de troca do signo.

Para reconceber o projeto da arte política, é necessário não apenas apreender a conexão entre esses dois deslocamentos em termos de classe e de produção, mas também relacioná-los a um terceiro deslocamento (contestado): de uma teoria em que o poder está baseado no *acordo* social, garantido pela classe ou pela ideologia do Estado, para uma teoria em que o poder opera mediante o *controle* técnico que “disciplina” nosso comportamento (e até nossos corpos) diretamente. Tal como concebido por Michel Foucault, esse controle é menos uma questão de representações ideológicas que nos mistificam face a nossos verdadeiros eus ou às condições reais do que uma questão de regimes sociais (em ação nas escolas, nas corporações etc.) que estruturam nossas vidas materialmente. Embora essas duas teorias do poder abordem as maneiras pelas quais o indivíduo é inserido na sociedade, esse deslocamento (se concebido como tal) ajuda a esclarecer por que as questões de representação e sexualidade, do simbólico *versus* a determinação econômica, e do “sistemas totais” são tão debatidos na política cultural atualmente. Pois é apenas em relação a essas questões que podemos decidir o lugar atual e importância da arte política. (FOSTER, 1991, p. 193).

É aqui que, finalmente, esbarramos no que Hal Foster nos provoca a refletir sobre arte política, num terceiro deslocamento conceitual, para além do pensar classe e produção sobre outra ótica: esse deslocamento sugere que o poder opera

sobre o controle disciplinar dos corpos, não exatamente num acordo social com o Estado, tal como elucida Michel Foucault (1999). Em *Vigiar e Punir*, Foucault nos apresenta toda a sutileza da maquinaria do poder que tem como intuito produzir indivíduos capazes de exercer funções úteis à sociedade emergente, como já observado no primeiro capítulo desta pesquisa, quando mergulhamos no conceito de corpos dóceis.

No novo domínio global do capital talvez não se possa mais falar em limite a ser transgredido em arte.

Quanto ao programa de transgressão da vanguarda, ele é culturalmente específico e historicamente ligado – a um modelo produtivista (como o de “mudar os aparelhos”), a uma noção simplista da ideologia como crenças codificadas de classe (como em “transgredir as convenções”), a uma ideia hoje já tênue da arte como um instrumento de transformação revolucionária – tudo isso sem falar de sua cumplicidade com o capital. Em suma, tanto os programas capitalológicos quanto os programas transgressores devem ser, de modo geral, colocados de lado a favor da primeira posição (contra-hegemônica e resistente) esboçada acima: ver na formação social não um “sistema total” mas um conjunto de práticas, muitas antagônicas, onde o cultural é uma arena na qual a contestação ativa é possível. Pois, se essa análise estiver correta, é apenas nesses termos – como uma prática de resistência ou de interferência – que o político na arte ocidental pode ser apreendido hoje em dia. (FOSTER, 1991, p. 198).

O que se pretende dizer com isso é que numa formação como a nossa, na qual as velhas estruturas – do eu, da família, de classe, de religião, de nação – estão erodidas, a concepção de transgressão não tem eficiência, ou ainda pode funcionar de maneira acrítica. Não há o que ser ultrapassado. Nesse sentido, Foster sugere que o lugar do artista político é o de elaborar estratégias de interferência e resistência dentro das significações culturais e disciplinamentos sociais.

3.5 A ÉTICA COMO MODO DE EXISTÊNCIA

Quando aqui nos referimos à ética, faz-se necessário esclarecer de que não a utilizamos como sinônimo de moral, concepção mais próxima de normatizações, prescrições ou ainda proibições. Para esta pesquisa, interessa-nos a ideia de ética como algo nascido a partir da experiência da vida, um estilo de vida ou mesmo, um modo de existir. Pegoraro (2005), ampliando essa noção, apresenta a ética como

“um horizonte, um rumo existencial que o ser humano adota para realizar a sua vida” (p. 23). Seria, então, função da ética, sobretudo, apontar caminhos a serem seguidos, ainda que tais caminhos sejam, por natureza, indefinidos e inalcançáveis. O horizonte ético não é algo mutável, mas mutáveis são os caminhos que constituem essa busca pelo sentido da própria existência.

A compreensão de ética relevante aqui é, sobretudo, aquela que a associa ao exercício da liberdade. Como espécie humana, é justo a liberdade que nos define. É ela que nos torna capazes, por exemplo, de superar as leis naturais e organizar complexas sociedades políticas, a arte e a filosofia e suas interpretações de mundo. É ela que nos torna capazes de ser. Mas a liberdade não pode ser absoluta, do contrário estaríamos proclamando a ruína de toda humanidade. É aí que reside, então, a função da ética: a de orientar a liberdade. Quando se fala em orientar a liberdade, talvez logo se pense em traduzi-la (a liberdade) em normas morais, em leis ou outras coisas de natureza semelhante, que tenham o intuito de regular a experiência humana. Importantes enquanto norteadoras da convivência social, as normas, no entanto, não são a ética em si, mas uma parte secundária dela.

Na verdade, é das relações que a ética se origina, não das normas. Esse é um dado relevante, posto que a concepção de uma ética individual é, além de errônea, contraditória. A ética é relacional (tal como a experiência estética), surge do convívio entre as pessoas, na comunidade. É a dependência de uma relação eu-tu que torna a ética algo objetivo, aplicável, vivo, possível.

Dessa reciprocidade viva, eu-tu é que nasceram os grandes tratados da ética. Assim, a ética aristotélica se funda na relação justa entre as pessoas. A ética agostiniana é ainda mais profunda e viva: é uma relação de amor entre as pessoas. De fato, a *“ethica amoris”* é o melhor legado da obra de Santo Agostinho. Nos tempos modernos, Kant definiu a ética como “respeito à dignidade do outro”. Diz ele: “Todas as coisas têm utilidade; só o homem tem dignidade por ser livre e racional” (Kant, 1986:80). (PEGORARO, 2005, p. 26).

Os dias atuais, no entanto, convocam-nos para uma reflexão mediante uma nova ótica sobre o campo da ética. Percebe-se a necessidade latente de incluir no seu arcabouço questões relativas à responsabilidade com o meio ambiente (lugar onde a vida acontece) e com os demais seres vivos, sejam do mundo animal ou vegetal. A ética contemporânea nos solicita solidariedade com tudo que existe e com os locais da existência de tudo.

Compreender essa mudança (e mais que a mudança em si: a possibilidade de mudança) traz para nós outro aspecto relevante da ética: depois de tornada norma, em forma de lei, de conduta moral, ou ainda religiosa, a ética continua pulsando nos acordes do tempo. Os fatos são sempre históricos, carregam consigo costumes, pensamentos e práticas de uma temporalidade determinada em que eles surgiram, se elaboraram, foram sendo tramados. Quando normatizados, tais comportamentos tornam-se fadados a caducar, a se tornarem defasados, obsoletos, se não atualizados conforme seus novos tempos. A ética nos solicita uma constante superação de nós mesmos, em benefício do tempo presente, que é o tempo do exercício da vida. Não se trata de uma destruição da norma, mas de sua necessária transgressão. E o caminho para essa renovação deve ser sempre um novo encontro com o rosto do outro, sempre relacional, sempre no voltar-se para o eu-tu. É preciso buscar observar e refletir como o tempo operou nas formas de se relacionar das pessoas, nos seus modos de compreensão da vida, e, assim, nos seus atuais horizontes éticos, para que estes sejam então os condutores de normas condizentes com o estado na atualidade.

No entanto, não é somente nessa relação eu-tu que o exercício da ética se basta. Sua ampliação em nós tange as relações nas comunidades, nas sociedades e em todo o planeta. “O que significa dizer que a ética alcança sua plenitude na política: ela é o ponto inicial da política que é a plenitude da ética” (PEGORARO, 2005, p. 29). Olinto Pegoraro, no seu livro *Introdução à Ética Contemporânea* (2005), desenvolve este raciocínio, segundo a *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles.

Logo no início, Aristóteles diz que “a política é a ciência arquitetônica” (EN. I,1), um grande guarda-chuva que abriga sob sua orientação todos os saberes e profissões existentes na *polis*: “É a ciência predominante sobre tudo, pois ela determina quais são as demais ciências que devem ser estudadas na *polis*, por exemplo, a estratégia, a economia e a retórica, pois ela busca uma finalidade que é o bem do homem” (EN. I,1). E, continua Aristóteles, “a comunidade política é constituída para a obtenção de um bem, o bem mais elevado de todos”. “Os homens não associam somente em vista da existência material, mas sobretudo em vista da vida feliz; a *polis* é uma comunidade de famílias e aldeias reunidas numa vida perfeita e independente, vivendo conforme a felicidade e a virtude”. Aristóteles conclui que, entre todos os animais “somente o homem exprime os sentimentos do bem e do mal, do justo e do injusto e das noções morais; a comunhão desses sentimentos gera a família e a *polis*” (EN.II,1-2). Tais pensamentos elevados constituíam, para os gregos, o fundamento sólido da sociedade. A busca da vida feliz é o cerne da ética e da política: tanto o indivíduo como a *polis* buscam a mesma felicidade, que é o bem humano, isto é, o bem adequado à natureza do homem. (PEGORARO, 2005, p. 29-30).

Ainda segundo Pegoraro, em *Ética a Nicômaco* Aristóteles se aprofunda sobre sua ideia de felicidade, apontando aspectos da vida humana em que ela estaria concentrada, como a prática da virtude e da retidão, a amizade, os bens materiais, a vida em sociedade e a contemplação filosófica. Diz isso para concluir que a felicidade no convívio social é a finalidade da ética e da política grega, e que esta tem sido o horizonte ético-político perseguido por toda a história ocidental até os dias de hoje.

Gilles Deleuze, em *Conversações, 1972-1990*, apresenta-nos um entendimento de ética semelhante ao apresentado aqui, dando um passo adiante quando relaciona este entendimento ético à estética.

[...] a constituição dos modos de existência ou dos estilos de vida não é somente estética, é o que Foucault chama de ética, por oposição à moral. A diferença é esta: a moral se apresenta como um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-as a valores transcendentais (é certo, é errado...); a ética é, um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica. [...] O estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência. (DELEUZE, 1992, p. 125-126).

Uma obra de arte é política no mundo, segundo o que já foi visto, quando se propõe a deslocar a ideia de sujeito de classe da história para a construção de um ser de subjetividades. É uma obra que na sua execução reflete sobre meios de produção de ordem prática, mas também, e sobretudo, sobre aspectos simbólicos desse feitiço (como os relacionados à circulação e ao consumo). É ainda uma obra que pode compreender a atuação do poder do estado no controle técnico, na disciplina, e refletir isso tudo nas suas escolhas estéticas, mas é também aquela que mesmo optando por escolhas técnicas rigorosas, que pouco se debruçam na questão da atuação do poder do estado sobre si, promove um rasgo no mundo das coisas através do seu próprio exercício de ser arte, e nos oportuniza acessar o verso do que está dado, o sentido da vida. Isso já anuncia o desejo de mobilizar outras compreensões de vida, de atualizar certos comportamentos, pensamentos e costumes, de transgredir a norma estabelecida. Afinal, a arte tem um caráter ambíguo: sua politicidade não está somente no objeto de arte em si (no seu modo de produção), tão pouco exclusivamente na subjetividade do artista, mas no seu aspecto relacional, no que o encontro objeto-subjetividades promove, onde a arte

acontece.

A arte, portanto, é de fato um campo à parte e, além disso, ambíguo. Ligada a uma prática, ela cria objetos palpáveis ou produz manifestações concretas que ocupam um lugar dentro da realidade: presta-se a exposições, em todos os sentidos da palavra. Para retomar uma expressão do grande historiador e sociólogo da arte Pierre Francastel, “a arte não é veleidade, mas realização”. Contudo, a arte não se contenta em estar presente, pois ela significa também uma maneira de representar o mundo, de figurar um universo simbólico ligado à nossa sensibilidade, à nossa intuição, ao nosso imaginário, aos nossos fantasmas. É este seu lado abstrato. Em suma, a arte ancora-se na realidade sem ser plenamente real, desfraldando um mundo ilusório no qual, freqüentemente – mas não sempre – julgamos que seria melhor viver do que viver na vida cotidiana. (JIMENEZ, 1999, p. 10).

Uma obra de arte é política no mundo enquanto experiência estética, um lugar possível da relação eu-tu, um nascedouro de reflexões acerca de horizontes ético-políticos. Deleuze sugere conexão entre o estilo de um grande escritor como um estilo de vida, e que pode ser expandido a outras categorias da arte para além da escrita, como a dança, por exemplo. Quando o autor apresenta o estilo como uma possibilidade de vida, está apresentando a estética como modo de existência. É nesse sentido então, sem perder de vista a dimensão do corpo vibrátil e de como ele se operacionaliza, que uma obra pode contribuir com os anseios de mudança de nosso horizonte ético-político, de modo a corroborar com o erguer-se de uma cultura de paz em nossa sociedade, preocupada com a compreensão do outro enquanto outro, ou seja, afinada com os direitos humanos.

Atualmente, é possível observar o estreitamento do nosso horizonte ético-político em valores pequenos, distorcendo o sentido da vida de modo a oferecer como referência maior, angulações econômicas relacionadas à produtividade, consumo e, por fim, ao lucro. Desenhando para si um horizonte limitado como este, a sociedade em que vivemos reduz as discussões éticas a bem poucos aspectos de nossa vida, cerceando-as somente à ordem econômica das coisas. Uma comunidade que se organiza sem conseguir ampliar seu campo de visão para além desse campo de atuação do humano, jamais conseguirá compreender que os valores não são fins, mas meios, caminhos para que possamos nos aproximar do propósito de existir. “Enfim, a sociedade instaurada em valores subalternos se contenta com uma ética e uma política de negócios que os pretende limpos e transparentes, para produzir mais, gerar mais consumo e acumular mais lucro” (PEGORARO, 2005, p. 32).

Buscando alternativas para tal realidade é que esta pesquisa apresenta a arte, em especial a dança, como este lugar de reconexão, campo de convívio de pessoas no território do desejo, onde a relação eu-tu reside e age. Com a dança e os atravessamentos que ela permite acontecer em nossa dimensão vibrátil, acreditamos ser capaz de alargar esse horizonte político contemporâneo no que toca à afirmação da vida em si, sem concessões, logo toca à luta pelos direitos humanos.

4 ANÁLISE DO ESPETÁCULO OS SUPERFICIAIS, DA CIA. ETC.

Feitas as análises de duas obras de dança (*O Lago dos Cisnes* e *Like an Idiot*) à luz dos referenciais teóricos utilizados neste trabalho, partimos agora para a investigação de uma obra pernambucana, que teve todas as etapas de seu processo criativo vivenciadas na cidade do Recife. A intenção é verificar se os aspectos já levantados e observados anteriormente, constituintes de uma obra de arte e que podem servir como mobilizadores de profundas mudanças sociais, também são observáveis nas produções mais próximas da nossa realidade. Para tanto, foi escolhido para análise o espetáculo *Os Superficiais*, da Cia. Etc..

4.1 SOBRE A CIA. ETC.

Fundada em Sergipe no ano de 2000 e sediada no Recife desde 2003, a Cia. Etc. é reconhecida hoje no meio artístico pernambucano pelas criações desenvolvidas sempre a partir de uma pesquisa continuada e mediante a contribuição e contaminação das diversas linguagens artísticas. Definindo-se como um espaço de estudo e de troca de aprendizado entre artistas, a companhia tem como preocupação o estímulo à fruição artística e a contribuição com a dança como área específica do conhecimento, ainda que sua atuação seja fora do ambiente acadêmico. Essa preocupação se reflete na forma como a companhia disponibiliza suas produções, através, por exemplo, de publicações, videodanças¹⁹, *podcasts*²⁰, *videocasts*²¹, videoaulas, oficinas, palestras, grupos de estudo, manutenção de blog e participação nas mais diversas redes sociais.

As realizações da Cia. Etc., inclusive, não se limitam à produção de

¹⁹ [...] videodança é uma produção artística que põe em questão três aspectos comuns à dança e ao vídeo: o movimento, o espaço e o tempo (BRUM, 2012), a fim de se chegar a um resultado audiovisual que integre ao mesmo tempo as dimensões coreográfica e videográfica, tornando-as indissociáveis numa obra que existe apenas no vídeo e para o vídeo. (MELO, 2014, p. 35).

²⁰ Podcast é um formato digital de arquivo de áudio. É uma das mais atuais formas de comunicação nos meios virtuais. Normalmente, é feito em episódios e pressupõe uma continuidade. Pode ser acessado gratuitamente por qualquer pessoa e, aquelas que o assinarem receberão um comunicado sempre que um novo episódio estiver disponível (mas é possível também escutá-lo diretamente em qualquer computador, da mesma forma como se faz com qualquer arquivo de áudio disponível na internet).

²¹ Videocast é um formato digital de arquivo em vídeo que obedece a mesma lógica que um podcast.

espetáculos de dança. O grupo já realizou a segunda edição do festival Conexões Criativas, além de diversas videodanças, audiodanças²², um site de críticas (Contracorpo), minidocumentários e uma intervenção urbana, além de correalizar um curta-metragem junto ao canal Fricção Científica, oferecer oficinas e cursos entre outros eventos. Atualmente, a Cia. Etc. conta com seis integrantes: Elis Costa (dança), Filipe Marcena (vídeo), Hudson Wlamir (produção), José W Júnior (dança), Marcelo Sena (direção da companhia, música, dança) e Renata Vieira (dança).

Desde os primeiros trabalhos realizados, a Etc. já anunciava o desejo presente até os dias de hoje de lidar com uma multiplicidade de linguagens artísticas, assim como de encontrar pessoas que atuam nos diferentes campos da arte – fato que veio a se tornar uma forte característica do tipo de trabalho desenvolvido pela companhia. Foi assim desde *Feira de Cordéis* (2001), segundo trabalho do grupo que ainda residia em Sergipe e se chamava, na altura, Companhia 3.... Criado para compor a programação comemorativa do centenário da literatura de cordel em Aracaju, *Feira de Cordéis* nasceu como uma coreografia que veio a se tornar um espetáculo, e nele a abordagem contemporânea de dança se imbricava com outras danças de contextos populares, dividindo o palco com canto e atuação teatral.

A manutenção dessa prática, de acordo com Marcelo Sena (2013b), relaciona-se com a busca por uma excelência naquilo que a companhia se propõe a fazer. Assim, como diretor, Sena afirma preocupar-se com a qualidade de todas as linguagens envolvidas em um trabalho, desde a identidade visual e suas peças gráficas, como ingressos, cartazes, postais, etc., à iluminação e trilha sonora, por exemplo. Para ele (2013b), a função do diretor também é fazer com que todas as áreas envolvidas numa criação funcionem. Assim, agregar profissionais de diferentes áreas artísticas se torna uma necessidade de outra ordem: se há o desejo de investir na produção de videodanças, por exemplo, torna-se natural a integração de um profissional que trabalha com vídeo no processo criativo. Por outro lado, a relação estabelecida com profissionais de outros campos também dá à companhia a liberdade para experimentar novas formas de produção artística. Quando, no entanto, há esse desejo e a companhia não dispõe de profissionais especializados na área a ser abordada ou não possui recursos suficientes, é comum a realização de laboratórios experimentais entre os próprios membros da companhia, o que não acontece, todavia, de forma menos criteriosa. (MELO, 2014, p. 52).

Feira de Cordéis foi um trabalho marcado pela exigência física, tal como

²² Audiodança é uma pesquisa prático-teórica desenvolvida pela Cia. Etc. que busca investigar, a partir do campo da dança, caminhos estéticos entre a música e o som. Os resultados alcançados até então desta experimentação, assim como alguns de seus produtos, encontram disponíveis em: <<http://ciaetc.com.br/home/pesquisa-audiodanca/>>. Acesso: Janeiro de 2017.

solicitava as configurações de dança que a companhia se aproximava na época. De coreografia fortemente marcada, em busca de um corpo de baile homogêneo, o trabalho tinha como figura norteadora de sua movimentação o coreógrafo. No entanto, vale aqui a ressalva de que esta preocupação veio sendo modificada durante os anos de atividade da Etc.. A ideia de corporeidade, assim como de criação coreográfica como função exclusiva de um profissional (o coreógrafo) a quem todos os bailarinos deveriam copiar com o máximo de semelhança e perfeição, tais quais atletas em busca de melhorar seu rendimento físico, foi sendo gradativamente transformada. Outro discurso de dança ganha espaço em todo mundo e começa, também, a influenciar as práticas da Cia. Etc..

Com *Fauno* (2002), foi a vez da trilha sonora ser objeto de reflexão crítica ainda na Companhia 3.... Se já havia no grupo uma preocupação, nem sempre partilhada na cena artística, com a excelência nas edições musicais, em *Fauno* essa preocupação estendeu-se a questões conceituais. A ideia, a partir desse espetáculo, passou a ser fazer da trilha sonora um agregador de sentido ao trabalho artístico como um todo, reforçando a fala da obra. No mesmo ano, outra prática que se tornou comum e característica da Cia. Etc. começou a ser exercida pelos seus participantes: a utilização da pesquisa como metodologia de trabalho para as criações. Pesquisar tornou-se mais uma atividade de rotina da companhia e apontava o aparecimento de outro desejo no fazer artístico da Etc..

Mas a maior transformação discursiva da companhia ocorre mesmo quando a estrutura hierárquica fortemente definida e seguida pelo grupo começa a ser revista. Na altura, quem respondia pelo grupo, seja criativa ou burocraticamente, era Saulo Uchôa, um de seus fundadores junto com Marcelo Sena, seu então namorado. Saulo ocupava essa função replicando a ideia tradicional da dança, em que o mais experiente assume os papéis de diretor e coreógrafo. Essa estrutura só começa a ser alterada quando a companhia muda-se para Pernambuco.

Em 2004, a Etc. aporta em Recife. O que provocou tal mudança foi a busca pela continuidade do trabalho realizado, já que a cidade de Aracaju não oferecia condições para que uma companhia de dança profissional mantivesse financeiramente o seu elenco somente com suas atividades artísticas. Nesse mesmo ano, o espetáculo *Silêncio* estreia na capital pernambucana.

Com a mudança, a Companhia 3... também altera seu nome; inicialmente,

para Etc. Dança Contemporânea, e posteriormente para Cia. Etc., a fim de que o nome do grupo estivesse adequado aos novos anseios de pluralidade que surgia entre Marcelo e Saulo. Os múltiplos desejos chegavam a colocar em questão a certeza de ser apenas uma companhia de dança. Sena (2013a) acredita que esse desejo por fazer dança de maneira plural tem a ver com a sua própria formação artística, na qual desenvolveu atividades como músico e ator, antes de adentrar o universo da dança. Além disso, o nome Etc. trazia outro aspecto que se tornou parte da metodologia de criação da companhia: a busca por um distanciamento entre os trabalhos produzidos. Ou seja, ainda hoje, deseja-se sempre ter uma obra o mais diferente possível da anterior, seja em aspectos corporais, temáticos e/ou relacionados à forma como as criações são apresentadas ao público. (MELO, 2014, p. 55).

Em Recife, Saulo e Marcelo começam a partilhar os processos criativos. É também nesse período que José W Júnior ingressa na companhia e que a mesma se abre para outras formas de criação, como os “espetáculos feitos nas periferias”:

Dentro das produções assinadas pela companhia, algumas foram criadas em contextos específicos que não envolviam todos os integrantes. Essas criações são definidas por Sena (2013a) como “espetáculos feitos nas periferias”. Os trabalhos integram o repertório do grupo pelo entendimento de que cada membro da Cia. Etc. é uma extensão dela e, portanto, o que ele produz fora também é incorporado ao que a companhia assume como sua produção. (MELO, 2014, p. 57).

Diante do elucidado, é possível observar com clareza uma forte mudança no pensamento estrutural da Cia. Etc.. A rigidez hierárquica começa a perder espaço na forma como o grupo se organiza, e isso também começa a influenciar os demais aspectos que tangenciam o trabalho da companhia incluindo, certamente, os de ordem criativa. Nesse período, por exemplo, os bailarinos e bailarinas passam a ser identificados como intérpretes-criadores, numa tentativa de evidenciar que a função executada pelos artistas da Etc. vai além da reprodução de movimentações predeterminadas por um coreógrafo, sendo esses artistas também (e necessariamente) propositores, criadores, seres pensantes da dança que realizam. Isso porque a concepção arraigada ao termo bailarino e bailarina, historicamente, atribui-lhe somente a compreensão de um mero executor, sem qualquer autonomia criativa, sem subjetividades.

Hoje, a companhia apresenta uma forma horizontal de organização, assim como a participação de profissionais de diferentes áreas artísticas e de experiências diversas com a prática da dança. A ideia de patrão, vinculada especialmente à figura do diretor (que não raro acumula a função de coreógrafo) foi praticamente abandonada pelos seus membros. A função do diretor existe, mas num mesmo grau

de hierarquia que a do artista da dança, ou ainda do produtor, do músico, do cineasta. A presença desses profissionais de outras artes na formação do grupo, já que a Cia. Etc. parte sempre das questões da dança para conduzir seus processos criativos, poderia levar à ideia de uma escala, uma gradação, uma classificação de importância das linguagens artísticas dentro da sua estrutura, o que também não acontece. Esse entendimento paritário é evidenciado nas próprias produções sistemáticas da companhia tanto em vídeo (videodanças, minidocumentários e vinhetas), quanto em áudio (audiodanças e *podcasts*), para além dos espetáculos.

Em 2015, ano em que estreia um dos seus mais recentes trabalhos, intitulado *Os Superficiais*, a Cia. Etc. volta a repensar seu discurso, começando pela ficha-técnica. A utilização dos termos intérprete-criador e intérprete-criadora para designar os artistas da dança foi abolida. O elenco entende que, ao adotar uma nova nomenclatura para designar a função que exercem dentro da companhia, eles não só diferenciam-se, ou jogam luz sobre o que de fato é o papel de quem dança no grupo, mas acabam também por reforçar a ideia do bailarino ou bailarina como executor, executora. Como o intuito não é esse, mas o contrário, o de modificar por dentro esse entendimento, enquanto conceito e não somente na nomenclatura, a Cia. Etc. iniciou uma discussão a respeito que ainda segue em aberto, já que o uso dos termos bailarino e bailarina em relação ao de dançarino e dançarina, por exemplo, também envolve um certo julgamento de valor. Em geral, a designação dançarino e dançarina é dada aos artistas das danças tradicionais e da dança de salão, enquanto bailarino e bailarina são aqueles de formação erudita, das danças ditas de alta cultura. Diante desse contexto, e ainda sem qualquer conclusão a respeito, boa parte do elenco se autodenomina hoje como “artista da dança” e na ficha-técnica²³ de *Os Superficiais* a Cia. Etc. optou por não descrever a função de ninguém, mas aquilo que cada um realiza ou realizou no espetáculo: dança, direção e trilha sonora, figurinos, costura de figurinos, adereços, consultoria musical, design gráfico, vídeo-documentário, fotografias e produção.

4.2 SOBRE OS SUPERFICIAIS

²³ Em anexo a esta dissertação.

Com direção de Marcelo Sena e coreografia coletiva, *Os Superficiais* estreia em Olinda dia 28 de novembro de 2015. Espetáculo que também pode ser realizado num prédio cênico tradicional ou espaço fechado, *Os Superficiais* é o primeiro trabalho em formato de espetáculo da Cia. Etc. que desde a sua criação foi também pensado para ser apresentado na rua. Ele acontece num tapete de grama sintética de 6 metros de largura por 2 metros de profundidade, sem utilização de recurso de iluminação (quando realizado na rua, é feito num horário que ainda incida luz solar) e que somente necessita de uma tomada elétrica para a conexão da mesa de som. Todo o equipamento sonoro também é próprio da companhia e faz parte do cenário do espetáculo, sendo montado e executado pelos artistas da dança em cena, juntamente com um quadro branco onde consta as informações sobre o espetáculo do dia (local e horário da apresentação) e os espaços virtuais da Cia. Etc. (redes sociais, site, canais). Não há profissionais específicos para a execução dessas funções: são os artistas que montam tudo, dançam, executam a trilha enquanto dançam, passam o chapéu (ação tradicional das obras realizadas na rua, que tem como finalidade recolher doações em dinheiro para manutenção do trabalho) e desmontam o cenário, além de serem responsáveis pela divulgação dessa ação nas redes sociais, particulares e também da companhia.

Optar por um espetáculo que pode ser apresentado tanto numa caixa cênica como na rua foi uma estratégia utilizada pela Cia. Etc. para manter uma rotina de apresentações diante do colapso dos espaços culturais públicos na cidade do Recife, e da insuficiência de incentivo por parte das últimas gestões municipais e estaduais. *Os Superficiais*, diferentemente da grande maioria dos espetáculos realizados pela Cia. Etc. no decorrer desses seus 16 anos de atividades (muitos dos quais não foram aqui citados), foi montado com verba pública pleiteada a partir do edital do FUNCULTURA, Fundo de Incentivo à Cultura do Governo do Estado de Pernambuco. A conjuntura do estado permite que ações pontuais dessa natureza ocorram, não sem prejuízos de várias ordens (como atrasos no repasse, burocracias injustificáveis e incoerências de naturezas diversas), mas não oferece estrutura para que as mesmas se mantenham. Espetáculos, grupos, companhias, coletivos e artistas independentes precisam valer-se de infinitas estratégias para superar tais condições e manter suas atuações, uma vez que teatros estão sendo fechados (nos últimos seis anos, dois dos seis teatros municipais que Recife possui fecharam para reforma, sendo que um deles, o centenário Teatro do Parque, assim continua sem

que qualquer previsão seja dada à população) e os que estão em atividade ou apresentam condições precárias de funcionamento (sem equipamentos de luz, de som, sem ar-condicionado, sem manutenção, sem técnicos) ou estão sendo utilizados indevidamente, ocupados por eventos de natureza outra que não cultural, promovidos ou permitidos pela própria gestão municipal. A estratégia da Cia. Etc., então, foi ocupar a rua. E mais: ocupar-se dela.

Na rua, os artistas assumem a vulnerabilidade e o acaso como partes constitutivas da obra, que é performativa. Tendo como ponta pé inicial de sua criação as memórias do seu elenco, memórias essas compartilhadas posto que a vida não é vivida na individualidade mas num meio coletivo, que as subjetivações que nos constituem como esse trânsito de desejos que somos são partilhas de um sensível comum (se não a todos, a alguns; se não completamente, parcialmente; se não de forma positiva, pela sua negação), *Os Superficiais* coloca o artista no lugar onde a vida acontece, no mesmo nível espacial que seu público, embaralhando, muitas vezes, os papéis. A cada cena, que não necessariamente tem começo ou fim, que algumas vezes se repete com músicas diferentes, a Cia. Etc. convoca o público a se aproximar com suas memórias – com seu corpo, com suas reações e emoções – ao assumir a fala improvisada de seus quatro artistas, levados sempre pelo estado do momento, pelo local onde a apresentação acontece e, sobretudo, por quem estiver presente no ato da apresentação.

Tanto as coreografias quanto a trilha sonora, construídas a partir de partituras existentes que são ora sobrepostas, ora recortadas, trocadas, modificadas em velocidade, misturadas, coladas, deslocadas, assumindo, assim, símbolos e significados outros inexistentes na sua “versão primeira”, discutem questões sobre o limite da originalidade, provocam a reflexão do que seria cópia, do que definiria algo como novo, instigando o pensamento crítico sobre o que nos é dado como verdade – inclusive, a construção de nossa própria memória. O que é mesmo lembrança e o que inventamos inconscientemente e atribuímos o *status* de lembrança?

A partir da natureza desses erros da memória, além de muitos outros incidentes documentados que estudou, Müstenberg elaborou uma teoria da memória. Ele acreditava que nenhum de nós pode reter na memória a vasta quantidade de detalhes com que nos confrontamos em qualquer momento da vida, e que nossos erros de memória têm uma origem comum – todos são artefatos das técnicas que nossa mente usa para preencher as inevitáveis lacunas. [...] Müstenberg publicou suas ideias sobre a memória num livro que se tornou campeão de vendas, *On the Witness Stand: Essays*

on Psychology and Crime. Aí, ele elaborava inúmeros conceitos chave que muitos pesquisadores agora acreditam corresponder à maneira como a memória realmente funciona: primeiro as pessoas têm uma boa lembrança dos aspectos principais dos eventos, mas uma má lembrança dos detalhes; segundo, quando pressionadas pelos detalhes não lembrados, mesmo pessoas bem-intencionadas, fazendo sinceros esforços para serem precisas, e sem quererem, preenchem os detalhes inventando coisas; terceiro, as pessoas acreditam nas lembranças que inventam. (MLODINOW, 2013, p. 74-75).

Trechos de coreografias do universo pop, de videocliques, dublagens, assim como os oriundos de um campo mais apelativo, de cunho mercadológico, são apropriados pelos artistas que atuam em *Os Superficiais*, tais como combinações de movimentos realizadas no premiado vídeo musical *Vogue* (1990) (da canção homônima da cantora americana Madonna, dirigido por David Fincher), passando por trechos de coreografias diversas utilizadas por bandas baianas de axé music na década de 90 e nos anos 2000 (como É o Tchan!, Olodum, Timbalada, Daniela Mercury), e movimentações inspiradas nas divas americanas como Whitney Houston e Beyoncé, entre outras inspirações das mais diversas e contraditórias naturezas. A Cia. Etc. assume tais abordagens como campo fértil para a pesquisa de movimento e com atribuição de transmitir ao público o desejo de repensar a própria dança (e repensando a dança dançando, provocar-nos a todos o repensar – e modificar, se assim desejarmos – a vida vivendo), especialmente por tratar-se de um espetáculo assumidamente de dança contemporânea, dançado por quatro artistas de formações múltiplas mas, em sua maioria, de longa tradição clássica.

A virtuosidade também é colocada em questão, quando o cansaço e o erro são assumidos em cena, não são mascarados. E todo esse conjunto de questões revela-se como um grande repensar o discurso da própria dança, sua tradição, abalando os pilares formais sobre os quais ela se ergueu historicamente no mundo das artes, o que não deve ser compreendido como um desejo de destruição da dança, mas do contrário: pretende-se, sobretudo, questionar, decompor e reorganizar o seu discurso. Tal como propõe Derrida, com sua desconstrução.

Utilizado pela primeira vez por Jacques Derrida em 1967 na *Gramatologia*, o termo ‘desconstrução’ foi tomado da arquitetura. Significa a deposição, decomposição de uma estrutura. Em sua definição derridiana, remete a um trabalho do pensamento inconsciente (‘isso se desconstrói’), e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do *logos*, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções

cambiantes. (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 9).

Desconstruir é um convite a revelar as contradições e ambiguidades dos discursos que sustentam o pensamento metafísico ocidental por dentro deles mesmos, e com a promoção dessa desestabilidade conseguir subverter e alargar o campo de alcance desses discursos. Recusando o reducionismo das oposições binárias, a desconstrução proposta por Derrida atua sempre na ambivalência para propor oposições dialéticas numa perspectiva paritária e horizontal, sem escalas hierárquicas, o que provocou um verdadeiro abalo nos discursos hegemônicos de toda ordem no mundo, seja na filosofia, seja nas ciências humanas, na literatura, na história, na fenomenologia ou ainda na psicanálise.

Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um *face a face*, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. (DERRIDA, 2001, p. 48).

4.3 PARA ALÉM DA SUPERFÍCIE

O nosso desafio neste momento da pesquisa é conciliar as reflexões realizada até então tendo como ponto de congruência o espetáculo pernambucano *Os Superficiais*, o que torna este momento praticamente um prelúdio das considerações finais que seguem este capítulo. Em outras palavras, seguimos a partir de agora para a descrição da obra elucidada, uma mais detalhada que as realizadas anteriormente (de *O Lago dos Cisnes* e *Like an Idiot*) que será acompanhada então pela retomada de alguns dos pontos discutidos neste trabalho.

Décima sétima criação em dança da Cia. Etc., estreada em 2015 após três anos de pesquisa artística, *Os Superficiais* conta com quatro artistas no seu elenco. O espetáculo começa já quando esses quatro, acompanhados por uma equipe de produção como apoio (que pode variar entre uma e três pessoas, dependendo da demanda e das possibilidades do grupo), começam a montagem do cenário e equipamentos de som. Esta montagem pode iniciar de meia hora antes do horário marcado para o início do espetáculo até mesmo no horário exato marcado para o

início da apresentação, ficando a cargo do elenco decidir no dia como será realizado este processo. Essa decisão é tomada levando em consideração o local ou perfil do evento do qual participam, se este for o caso.

Em geral, quando apresentado na rua ou em locais abertos, onde pessoas já estejam transitando naturalmente, onde a vida cotidiana continua acontecendo como de costume, este primeiro momento do trabalho costuma ser realizado mais próximo do horário previsto para início. Quando feito em espaços fechados, em caixa cênica ou teatro à italiana (nos moldes tradicionais), esse movimento costuma ser realizado mais cedo, pois o público dessas sessões, em geral, não é um público espontâneo. Neste último caso, quando num prédio teatral, esse processo de montagem da cena é realizado com portas e cortinas abertas, luzes gerais e de serviço todas acesas, possibilitando a plateia que costuma chegar com antecedência assistir todo o procedimento, se assim desejar. Quando possível, mesmo nos espaços fechados a Cia. Etc. não cobra ingresso para quem deseja assistir a *Os Superficiais*, ficando a cargo do expectador contribuir, num momento específico que faz parte da própria estrutura do espetáculo (uma das cenas finais, quando se passa o chapéu), com o valor que desejar ou puder, se desejar ou puder contribuir.

Como já dito anteriormente, é o elenco quem realiza toda a montagem. Vestidos com roupas cotidianas, assim como escolheram sair de suas casas, são os artistas (com ajuda em momentos específicos da equipe de produção) que estendem sobre a rua, quadra, calçada ou palco um tapete de grama sintética que demarca o espaço onde a cena acontecerá. Sempre às vistas de todos, os quatro artistas da dança instalam as caixas de som, montam e testam microfones e pedestais, confeccionam o quadro branco (que usam como banner) com as informações sobre o espetáculo, plugam cabos e afinam mesa de som. Neste momento, é dado *play* na trilha sonora. Após isso eles distribuem pelo espaço cênico os figurinos que serão utilizados com passar das cenas.

Não há interesse de esconder nada, de fingir que nada acontece. Este momento de preparo que sempre antecede uma obra cênica e que em geral acontece nos bastidores, longe dos olhos dos espectadores, é revelado em *Os Superficiais*, torna-se cena. Este não é um momento de representação, e é ao mesmo tempo: é a vida comum, a rotina dos trabalhadores da arte ali acontecendo, em palco, para ser apreciada como parte constitutiva da obra, como a própria obra.

Na medida em que o público vai se reunindo ao redor do tapete verde, ou vai chegando ao teatro, são recebidos pelos quatro artistas e os produtores. Não há barreiras entre eles. A ideia de quarta parede, aquela imaginária que divide o espaço cênico do espaço do público, é rompida radicalmente. Amigos e parentes são cumprimentados calorosamente. O público desconhecido, saudado pela presença esperada. A atmosfera criada é de liberdade para ambas as partes: artistas podem beber água, se retiram para colocar o figurino, as bolsas e malas que transportam material são deixadas muitas vezes à mostra compondo o cenário, o público sente-se a vontade para ir e vir, atender ligações no celular, conversar entre si, deixar o ambiente. Outra proposta de encontro com a arte é instaurada, uma mais atravessada pelo banal, o comum, o ordinário.

A trilha continua acontecendo e os dançarinos agora, já de figurinos, iniciam seus aquecimentos de corpo e voz. Tudo dentro do habitual, não fosse a presença do público já ali, atento ou não. Alongamentos dinâmicos, exercícios de força e concentração são combinados aleatoriamente pelos artistas, segundo suas vontades e necessidades, ainda no nível baixo, próximo ao chão. Sonorizações, práticas de respiração e exercícios vocais são percebidos.

No primeiro dos três toques (sinais costumeiramente utilizado nas salas de espetáculos para avisar o quão próximo estamos do início do espetáculo, o primeiro avisando a maior distância e o terceiro a menor) um dos bailarinos levanta, monta um microfone no pedestal, põe o mesmo no centro do tapete e nele avisa que em breve o espetáculo vai iniciar. Ainda fala das redes sociais da companhia e convida o público a visitá-las, enquanto os artistas ainda preparam seus corpos. O elenco continua o aquecimento, agora num nível médio, já não tão próximos do chão. Minutos depois o segundo toque soa. É sempre um som que lembra um telefone monofônico. Uma segunda pessoa do elenco repete o rito da primeira. Estamos mais próximos do começo, mas depois de anunciar isto o artista sugere que o público conheça o site da Cia. Etc., que abriga todo o acervo da companhia. O aquecimento segue, agora com o elenco de pé. Já se vê saltos, corridas e movimentos de grande extensão. Nota-se que os corpos estão em outro estado, um que já propicia movimentos mais complexos e vigorosos sem riscos. Nota-se que os bailarinos e bailarinas estão mais presentes. O terceiro e último toque soa e as outras bailarinas restantes repetem o mesmo movimento de levantar, armar microfone e juntar aos demais, cada uma no seu tempo. A primeira destas diz, na

altura, que todo o processo de pesquisa para a construção desta obra está registrado em documentários, e passa ao público o endereço eletrônico para se ter acesso a eles gratuitamente. A segunda repassa instruções para uma cena mais adiante, na qual o público poderá participar utilizando seus perfis na rede social *Instagram* junto à *hashtags* específicas, se assim desejarem. Neste momento o espetáculo “começa”, tendo na verdade começado há aproximadamente 35 minutos, quando a cena era montada, desde quando foi dado o *play* na trilha sonora.

Já nesse momento inicial de *Os Superficiais*, alguns pontos discutidos nesta pesquisa anteriormente podem ser observados. O primeiro deles diz respeito à ideia de Walter Benjamin (1987) do autor como produtor, quando Benjamin aponta a necessidade, segundo ele, de se pensar as circunstâncias de criação como condição primordial para se atribuir qualidade política a uma obra artística. Para Benjamin, não basta preocupar-se com as características formais de uma obra ou com o seu tema: uma obra só diz-se política sendo no seu próprio modo de dizer. E mais: este aspecto da arte, sua operacionalização, precisa passar a ser identificado como conteúdo estético. Ao incorporar a sua obra o modo de execução de suas atividades, tornando cena esta sua forma de operar a arte, sempre coletiva e horizontal, o que a Cia. Etc. está fazendo é tornar este seu *modus operandi* conteúdo estético de seu espetáculo, tal como sugere Walter Benjamin. Mas esta questão ainda vai mais além.

Como já argumentado no capítulo anterior, o conteúdo estético é algo apreendido na experiência estética, de natureza relacional e que conta com uma intencionalidade (CHINELLATO, 2007, p. 82-83). Em outras palavras, o belo que almeja diante de uma obra de arte não tem somente uma dimensão objetiva ou subjetiva, não se localizando nem somente no objeto da arte, tão pouco unicamente em quem frui a obra, mas na travessia, na viagem que só o encontro entre essas partes (objeto-subjetividades) proporciona. Uma obra de arte não dispõe apenas de uma medida real, concreta, palpável: ela admite também uma medida imaterial, para além do dado como realidade. E quando se fala de intencionalidade, é preciso se consentir a ideia de que ninguém é isolado do mundo do qual é parte, e de que também os objetos respondem a intenção projetada neles pelas subjetividades – já que aqui partimos da premissa de que todos temos uma dimensão do corpo que é vibrátil (ROLNIK, 2014). Dimensão esta onde sentimos as múltiplas forças do mundo e dos outros pulsarem em nossa textura sensível, atravessando-nos de modo tal

que nos faz ser o próprio mundo e os outros, tal como o mundo e os outros passam a sermos também nós mesmos.

Diante do recorrido, admite-se a importância de se pensar as circunstâncias de criação de uma obra como grandeza relevante nessa equação evasiva. No entanto, a beleza, o conteúdo estético de uma obra de arte, extrapola essas medidas. O que aponta como aspecto político do espetáculo *Os Superficiais*, já nesse início descrito, é antes o invisível que ele dar a ver (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 18), aquilo que lhe é próprio enquanto arte, a mobilização da potência de vida enquanto força-criação, seu compromisso consigo que é também um dado que fricciona a realidade.

A proposição do comum, do ordinário, é um importante aspecto que merece ser considerado quando nos propomos a refletir sobre esta obra. Evidente na parte introdutória de *Os Superficiais*, o elogio ao banal aproxima-se da leitura que o filósofo Arthur Danto fez do trabalho de Andy Warhol, artista que segundo ele “não tocava alguma coisa sem com isso também tocar as fronteiras do pensamento, pelo menos do pensamento sobre arte” (DANTO, 2004, p. 100). Integrantes da fase clássica da arte pop da década de 1960 em Nova Iorque, as criações de Warhol foram compreendidas pelos próprios artistas da época como uma provocação que buscava borra as fronteiras da alta e da baixa cultura, o que destituía tanto as instituições do mundo da arte como o mito romântico do artista. No entanto, Danto insinua que a ordem do que ele chamava de “brincadeiras” de Andy Warhol seria outra: uma que tencionava antes a arte (alta ou baixa) e a própria realidade.

No início dos anos 60 era universalmente aceito que a arte teria que ser algo sublime e misterioso (para poucos), que estabelecesse o contato das pessoas com uma realidade igualmente misteriosa e sublime. A realidade à qual a arte de Warhol remetia não era nem misteriosa nem sublime, mas banal. Isso era percebido como fascinante ou degradante, dependendo da posição em que se estivesse em relação a uma série de questões concernentes à realidade comercial americana, aos valores e virtudes do lugar-comum, ao papel e ao ‘chamado’ do Artista, ao sentido e ao propósito da arte. Para mim, o interessante das *Brillo Boxes* é que se apropriaram de uma indagação filosófica sobre a relação entre arte e realidade, e a incorporaram, questionando, com efeito, por que, se elas são arte, as caixas de Brillo no supermercado, que não têm nenhuma diferença perceptível delas, não o são. No mínimo, a *Brillo Box* deixou claro que não se podia mais pensar em distinguir arte de realidade baseando-se na percepção, pois essa suposição estava eliminada. (DANTO, 2004, p. 102).

Em nuances próprias, é observável em *Os Superficiais* características como

estas levantadas acerca das obras de Warhol, tanto no que se refere à fricção com a realidade, como uma intenção clara de questionar as fronteiras entre a alta e a baixa cultura (este aspecto veremos mais adiante). Danto, no entanto, em *O filósofo como Andy Warhol* (2004), dedica-se aquele primeiro ponto, que desde sempre é o que acredita ser a grande contribuição filosófica de Warhol a história da arte. Para ele, “Warhol fez as mais profundas descobertas conceituais, e produziu exemplares de pura arte que estranhamente se parecem exemplos da realidade pura” (DANTO, 2004, p. 106). Em *Os Superficiais*, por exemplo, este momento de preparação de cena e aquecimento muitas vezes não é compreendido pela plateia como trecho constitutivo do espetáculo. Condicionados a uma leitura de obra cênica que inicia após o terceiro sinal, ou que se aproxime de uma construção imagética específica, estes primeiros 35 minutos da obra, mesmo quando todo o processo de montagem se dá no horário previsto para início do espetáculo (que por si já é forte indicativo de que o espetáculo começou), raramente é percebido como obra.

No entanto, um dado que atesta a intencionalidade desse trecho inicial do espetáculo já como parte integrante da obra é a menção à arte pop presente nos figurinos de base dos quatro artistas da dança em cena. As bases em questão são diferentes entre si, ainda que mantenham um diálogo claro entre elas, com combinações de cores vibrantes e estampas características da *pop art*, como uma que reproduz HQs.

O artista Pop fez imagens que qualquer um descendo a Broadway podia reconhecer em um segundo – HQs, mesas de piquenique, calças masculinas, celebridades, cortinas de chuveiro, geladeiras, garrafas de coca-cola – todas as grandes coisas modernas que os Expressionistas Abstratos tentaram tão arduamente não notar. (WHITE *apud* DANTO, 2004, p. 106).

Sobre esta base de malha que compõe o figurino, cada artista usa também um colete de cortes e cores diferentes. Cada qual tem nas costas uma tarja branca com uma *hashtag* específica correspondente ao seu nome (*#faladeeliscosta*, *#falademarcelosena*, *#faladejosewjunior* e *#faladerenatavieira*), que possibilita, como já supracitado, a participação do público no trabalho via redes sociais. Mais que isso: indica também que o espetáculo tem como matéria-prima de sua criação o seu próprio elenco, posto que a flexibilização do conceito de arte na contemporaneidade possibilita que “qualquer coisa pode ser uma obra de arte” (Warhol *apud* Danto,

2004, p. 108) – inclusive uma combinação de banalidades da vida dos seus criadores e criadoras.

Após o terceiro toque, vestidos com base de malha e coletes, com chuteiras nos pés e sobre um tapete de grama sintética, os quatro artistas da dança em cena em *Os Superficiais* passam a resgatar memórias de variadas naturezas. Os microfones em seus pedestais estão aglomerados no centro do espaço cênico, mais a frente da cena, lembrando a posição que ficam em ocasiões de entrevistas coletivas à imprensa. Cada um dos quatro microfones possui uma capa de espuma colorida que nos remete de imediato aos programas de televisão exibidos em rede aberta na década de 90. E é nesses mecanismos de ampliação da voz que músicas são cantadas, histórias de criança são partilhadas, esquecimentos se fazem presentes, sobrepondo a trilha sonora (que nesse momento é composta de variadas músicas editadas e combinadas entre si), atravessando a lembrança do colega. Uma cena cujo roteiro abre espaço para o exercício do improviso, para a presença do presente, para a contaminação com o tempo e o espaço.

A memória também invade os corpos em cena. Coreografias antigas já dançadas em algum momento pelos artistas em atividade são revisitadas, sem compromisso com a verossimilhança, simultaneamente às músicas e histórias que estão sendo contadas nos microfones. Outras combinações de passos que aparecem são reconhecidas pelo público que compartilha da memória corporal trazida à tona e que sabe não fazer parte do repertório daquele artista – não do repertório profissional, mas certamente do de vida que divide com parte da plateia. Referimos-nos aqui a coreografias disseminadas pela cultura de massa como trechos apresentados pelo grupo baiano É o Tchan! e pela cantora americana Beyoncé, por exemplo, como também a trechos de clássicos da história da dança como do espetáculo *Café Müller* da coreógrafa alemã Pina Bausch, de *The Green Table* do também alemão Kurt Jooss e do que mais aparecer, do que mais for convocado pela memória no momento da apresentação. Há um roteiro claro, mas este se apoia numa flexibilidade estendida. Os bailarinos e bailarinas estão verdadeiramente vulneráveis às dilatações e limitações de suas lembranças naquele momento, abertos a contaminações do público, do momento, do lugar, de seus estados físicos e emocionais, etc.

Um tempo depois os pedestais são alinhados na frente do tapete, os artistas retiram os coletes, colocam vestidos curtos de paetês sobre a base colorida de

malha e se posicionam próximos aos seus respectivos microfones para iniciar um momento coreográfico em conjunto. Os vestidos são de modelos iguais, bem justos ao corpo, mudando apenas a cor (são dois vermelhos e dois azuis, as cores da bandeira americana, dispostos de modo intercalado), todos com detalhes prateados destacando os movimentos propostos pelos corpos, que fazem referência às divas pop da atualidade, passando pelo balé clássico, pelas poses de luta dos personagens do *Esquadrão Relâmpago Changeman*²⁴, terminando com gritos de guerra e trejeitos típicos das quadrilhas juninas estilizadas do nordeste brasileiro. Neste último momento, um dos bailarinos faz a vez do puxador da quadrilha, vestindo um paletó bordado com detalhes que remetem as festividades juninas.

Após essa overdose de referências de natureza as mais distintas, ouve-se a frase “*Uh, gurl, you got shemail*”²⁵ quando então o artista e diretor da Cia. Etc., Marcelo Sena, com voz levemente alterada para parecer de locutor de rádio, enquanto a trilha sonora segue esta mesma estética, narra uma carta que escreveu aos artistas do passado que influenciaram sua trajetória artística. Durante a leitura ele volta a usar o seu colete com a *hashtag* #falademarcelosena, o que reforça a sugestão de que aquelas palavras falam sobretudo dele mesmo e da sua relação pessoal com tais artistas citados. O tom de deboche da cena é destacado pela coreografia simplória (lembrando as executadas pelos *backing vocals* em shows) que é realizada durante a narração pelos outros três artistas em cena, mais atrás de Sena. A gestualidade ordinária, as roupas esdrúxulas, uma sonoridade *kitsch*, tudo contrasta com o conteúdo que está sendo dito. Marcelo Sena nos conduz por um passeio pela sua memória, e através dele visitamos Manuel Bandeira, Mozart (inclusive a sua morte como indigente), passando por John Cage, Merce Cunningham e alguns outros artistas pernambucanos como o próprio Saulo Uchôa, o outro fundador da Cia. Etc. junto com Marcelo, no que se torna uma breve mas profunda reflexão sobre o que é e sempre foi ser artista neste mundo.

Já podemos fazer nova conexão com a arte pop e o pensamento de Danto desenvolvido a partir dela e das obras de Warhol, agora em relação à crise das

²⁴ Série de televisão japonesa destinada às crianças que fez muito sucesso no Brasil, sendo exibida na extinta Rede Manchete em fins da década de 80, adentrando nos anos 90.

²⁵ A frase é ouvida na voz de RuPaul Andre Charles e foi extraída do reality show americano *RuPaul Drag's Race*, cujas participantes são todas *drag queens*, assim como RuPaul que encabeça o programa. A frase em questão é composta de várias gírias, e era utilizada na chamada para um desafio. Pode-se traduzir como algo próximo a “garota, você tem uma mensagem”, mas o termo *shemail* faz referência ao termo *shemale* que se refere a travestis. Por ser uma expressão pejorativa, após muitos protestos de militantes LGBTs nos Estados Unidos, a frase foi substituída por outra a partir da sétima temporada.

identidades, a irreverência como “uma das armas de agressão civilizada” (DANTO, 2004, p. 105) e a libertação dos artistas de seus grandes ídolos, posto que em *Os Superficiais* há uma radical quebra desta hierarquia entre o que é considerado alta e baixa cultura.

A grande relevância da Pop Art será, para Danto, que por meio dela é que “a arte mostrou qual era a questão propriamente filosófica sobre si mesma” (2006B, p. 138), aquilo de que a forma de Warhol fazer arte é a forma própria das questões filosóficas. Danto traduz essa questão levando em conta a velha teoria platônica sobre a arte: “o que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não o é, se, na verdade, ambos se parecem exatamente?”. Danto afirma que essa diferença não pode ser colocada se “alguém pudesse ensinar o sentido de “arte” por meio de exemplos, ou enquanto a distinção entre arte e realidade parecesse perceptual, como a diferença entre a pintura de uma cama em um vaso e uma cama real” (2006B, p. 138). A questão que é superada é a mimesis com a qual Platão e toda uma tradição até Vasari (arte representacional) e depois até Greenberg (condições para a identificação da arte). O que a Pop Art coloca em cena é um outro mundo da arte que a própria arte não conseguia ver até a Pop Art, na qual a necessidade de uma identidade filosófica para a arte não estava mais em jogo (daí o fim da arte e da história da arte enquanto grande narrativa sobre a arte). Diante dessa nova fase, como sabemos, o que importava para Danto é que “os artistas estavam livres para fazer tudo o que desejassem fazer”. Os filósofos também. [...] O surgimento da Pop Art tem a ver com o tempo pós-histórico em que o fim da história põe as coisas todas – inclusas identidades em geral - em outro lugar. Esse tempo que podemos resumir como sendo um tempo de crise de identidades, um tempo em que a cultura também foi vivida como contracultura, implica outra arte e, até mesmo uma outra filosofia que não se distinga mais da arte ou das outras atividades da vida. Um tempo em que a irreverência entra em cena, forjando o próprio termo “Pop” e que põe a irreverência como uma prática comum é um tempo a ser pensado. Talvez este seja um tempo cínico em que não há mais lugar para falsificações. A Pop Art será, para Danto, parte de “um momento cataclísmico” (2006, p. 146) que põe em cena outros valores e desejos e não necessita mais de grandes ídolos e de grandes sistemas de pensamento explicativos do mundo. (TIBURI, 2014, p. 44-45).

A cena que se segue a esta narrativa aos artistas do passado só corrobora com este pensamento alinhado ao fim da arte, no caso de *Os Superficiais* à negação a própria dança – sabendo-se que ao negá-la, nega-se algo de quem experiencia a dança que a partir daí passa a assumir a dor do desfazer-se, a dor de ser enquanto campo de intensidades em constante trânsito de desejos, um “corpo vibrátil”, “desterritório” de batalhas políticas, corpo que se permite viver dúvida, que se permite exercitar vida. Ao negar a dança, *Os Superficiais*, tal como a *pop art* fez com a arte, pretende inaugurá-la novamente, firmá-la em outra qualidade de existência longe de velhas certezas, lançar um abismo, questionar a produção de um objeto de dança para enfim dar lugar a uma ação potente de mundo através do desejo, ao

processo vital pela força-invenção.

A passagem em questão é a primeira do espetáculo que faz referência a *O Lago dos Cisnes* (são duas no total, sendo que a segunda acontece mais na frente). Nesta, os artistas vestem saias de tule brancas e, durante alguns minutos, reproduzem literalmente a movimentação que os corpos de baile das grandes companhias de dança clássica até hoje executam, desde a criação deste balé no século XIX: ficam absolutamente estáticos em uma posição durante toda a música, mudando apenas de lado no último acorde da orquestra. Sabendo-se a que se submetem, em termos de treinamento físico, os artistas que optam por esta configuração de dança (extenuantes aulas e ensaios que muitas vezes excedem os limites físicos, rigor na execução, excesso de disciplina, etc.), esta demonstração põe uma lupa nesta realidade que muitas vezes passa despercebida (os destaques dos balés de repertório são sempre os solistas, ficando o corpo de baile, em geral, compondo o cenário destes últimos, ainda que passem todos praticamente pelos mesmos treinamentos) suscitando uma reflexão.

Um rock atravessa o espaço sonoro e, rapidamente, os artistas voltam-se para outra sugestão de cena. Eles retiram as saias de tule e agora disputam corporalmente a palavra, medindo forças entre si para falar em um dos microfones que foi deixado no centro do espaço cênico. Falam alto para serem ouvidos, sobrepondo-se. No jogo estabelecido parece que ganha quem consegue ser ouvido, custe o que custar, e o que se ouve são nomes de pessoas e animais especiais para cada um destes competidores, e a importância de cada um desses seres é dita após seus respectivos nomes. Este momento é justaposto por uma quebra musical cortante que sugere uma mudança brusca de cena. Um *charleston* instrumental atravessa a trilha e o elenco, ignorando de que se trata de um gênero musical dos anos 20 que sugere um estilo de dança específico nascido nos cabarés americanos da Carolina do Sul, posiciona-se e dança uma sequência coreografada de passos diversos de axé music brasileiro da década de 90 e anos 2000.

O ritmo do espetáculo é frenético, ainda que conte com momentos mais sutis em que os artistas, visivelmente excitados pelo vigor empregado, empreendem outro estado corporal. É o caso da parte seguinte a este *charleston*, onde os quatro dançarinos pegam seus celulares, tornam a vestir seus coletes (o mesmo com que estavam no início do espetáculo), acessam seus perfis no *Instagram* e, guiados por uma composição de Mozart, repetem uma curta e rudimentar célula coreográfica

(composta por movimentação de braços, mudanças de direção impulsionadas por estes membros superiores e contrações e expansões do corpo a partir do centro) enquanto falam sobre o que foi postado com sua respectiva *hashtag*. O jogo é tentar adivinhar o porquê das postagens, da associação de determinada fotografia ou imagem a eles. No início um bailarino ou bailarina fala por vez, e com o decorrer da cena as falas passam a ser sobrepostas. Os discursos são compostos por uma sucessão de trivialidades, aspectos absolutamente comuns do dia-a-dia de pessoas igualmente comuns, ocasionando uma superdosagem de realidade que às vezes emociona, às vezes nos faz rir, às vezes nos faz pensar ou nos provoca simplesmente um desinteresse.

Ao referir ao conceito de transfiguração, fundamental em sua obra, Danto o atribui o sentido de adoração do comum, indicando que o que diferencia arte de realidade seria uma propriedade que não está no campo visível. Estamos diante de mais uma ponte possível entre as ideias do filósofo e *Os Superficiais*, já que este trabalho é constituído essencialmente de obviedades, da busca por tornar interessante o que pode ser lido como desinteressante de tão banal, de celebrar o que de tão vulgar era classificado como ofensivo (como gostar de café, como sugere uma imagem que consta nas publicações com a *hashtag* de uma das artistas), de olhar para aquilo que é colocado como desprezado, rejeitado (como um par de sapatos, como sugere outra publicação também sinalizada no *Instagram*).

Coisas do campo do “comum”, coisas “comuns”, “coisas que significavam muito para as pessoas” (2006, p. 143) foram alçadas a temas da arte e, assim, elevadas a um lugar respeitável simbolicamente. Neste ponto, o conceito de transfiguração que quero usar pode ser aplicado não apenas a coisas comuns, mas também a pessoas comuns, ou a designações e classificações comuns. (TIBURI, 2014, p. 45-46).

Este momento inaugura-se sem aviso ou sinal, como quase tudo em *Os Superficiais*. Aliás, esta opção estética tem o intuito de simular uma experiência típica de nosso tempo, a era da informação. Não raro nos vemos navegando na rede entre diversas abas abertas, que são trocadas umas pelas outras e se multiplicam no tempo de um piscar de olhos ou de um clicar de dedos, sem que nos demos conta direito do que nos levou a determinado site, página ou perfil. Ou ainda nos pegamos diante da TV “zapeando”²⁶ canais aleatoriamente e num ritmo que imprime mais um

²⁶ Termo que se usa para nomear o ato de trocar de canais rapidamente, em geral através do controle remoto,

hábito, um gosto pelo deslizar entre a grade oferecida, pelo passeio entre as opções disponíveis que o desejo de parar e dedicar atenção a qualquer programação. Não obstante, o fluxo da vida está exposto a esta espantosa velocidade da internet e da TV e, conseqüentemente, passa a ser também influenciado por ela. Sobre isto, Rolnik (2002) discorre com propriedade ao perceber o paradoxo de vida em que nos colocamos, entre as sensações (e sua imersão no tecido intensivo da vida) e as formas de vidas atuais (que inviabilizam este processo).

No “capitalismo mundial integrado”, como o chama Guattari, esse processo intensifica-se brutalmente. Para começar, na existência globalizada que ele instaura, os fluxos a que está exposta a subjetividade em qualquer ponto do planeta multiplicam-se cada vez mais e variam numa velocidade cada vez mais espantosa. Isso acelera o processo de engendramento de novas formas e encurta o prazo de validade das formas em uso as quais tornam-se obsoletas antes mesmo que se tenha tido tempo de absorvê-las. A conseqüência é que vive-se constantemente em estado de tensão, à beira da exasperação, o que atíça e fomenta a força de invenção. Para completar, esse processo intensifica-se mais ainda pelo fato de que o capital não apenas se nutre dessa tensão agravada e dessa força de invenção turbinada, mas ambas constituem sua principal fonte de valor, seu mais rentável investimento. (ROLNIK, 2002, p. 2).

Isolando este dado do mundo atual e colocando ele em evidência enquanto cena, *Os Superficiais* possibilita a observação de nossa condição na contemporaneidade,

[...] dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de “sentido muscular” para ter a voluminosidade do mundo. Essa visão devoradora, para além dos “dados visuais”, dá acesso a uma textura do ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 18).

Fazendo isso, o espetáculo reforça também no tema e na sua escolha estética o que já garante enquanto obra de arte: uma sensibilização para este estado de tensão constante a que estamos submetidos como parte desse grande engrenagem mercadológica em que se tornou o planeta, e que obstrui a vida em nós ao alienar nosso processo vital à serviço de seus interesses. Ao oportunizar este contato com a textura sensível, essa reaproximação com o “há” prévio do humano (MERLEAU-PONTY, 2014), dimensão indescritível e intocável, a dança frequente e encontra o sentido bruto do ser em si, a essência da vida, a vida que é como é. Esta

vida que é a própria tensão entre o movimento de tomada de consciência de outra pele e a simultânea continuidade ainda na mesma pele de antes até que a força de criação conclua seu processo, fluxo territorialização-desterritorialização, potência de variação, cuja afirmação sustenta a própria ideia de direitos humanos. Esta vida que a dança atravessa e agita, ao ferir o tecido do mundo das coisas, do estável, do estabelecido, do normatizado, enquanto arte que é e que tem como compromisso único de ser.

A introdução de *Vassourinhas*, frevo de Matias da Rocha e Joana Batista Ramos, rompe a paisagem e outra cena se articula em nova referência a *O Lago dos Cisnes*. Com a mesma música de antes (da primeira cena que fez referência a tal obra), os quatro artistas em cena reproduzem agora a movimentação das solistas desde balé de repertório, mas isolando exclusivamente uma parte do corpo, no caso a cabeça. Vestidos com a mesma saia de tule, eles e elas usam agora uma espécie de viseira branca, com aba alaranjada e penas nas laterais, construindo o signo de um cisne ou pato. De braços cruzados como na coreografia que se tornou famosa, sem preocupação com a verossimilhança das pernas ou tronco, os bailarinos e bailarinas imitam os movimentos de cabeça criados por Rudolf Nureyev, assim como os deslocamentos espaciais. A ausência da pompa característica da obra *O Lago dos Cisnes* dá a esta cena composta por elementos básicos e elementares um aspecto debochado e político que mais uma vez concilia-se com a leitura de Danto sobre a arte de Warhol, “o mais debochado e aparentemente superficial dos artistas” (TIBURI, 2014, p. 47).

O que quer que Warhol tenha feito, “*ele fez como um filósofo faria*”, escreveu Edmund White em um tributo à sua memória. Ele violou todas as condições tidas como necessárias a uma obra de arte mas, ao fazer isso, revelou a essência da arte. E como continua White, tudo isso era “*exibido sob a guisa de humor e de um cinismo propositado, como se fosse um químico que conduzisse o mais delicado dos experimentos no final de uma galeria de tiro ao alvo*”. (DANTO, 2004, p. 100).

Ao se referi a arte e a filosofia como dois momentos que conjugam, citando a ideia hegeliana do “Espírito Absoluto”,²⁷ Danton aponta a importância da arte de Warhol fugindo das grandes narrativas históricas, ao afirma-la especialmente pela

²⁷ Hegel havia proposto que a arte e a filosofia, em seus termos, são dois “momentos” do Espírito Absoluto. (A religião era um terceiro). Em certo sentido, se ele estiver certo, deve haver uma identidade básica entre eles, e Hegel acreditava que a arte preencheria o seu destino histórico e espiritual quando a sua prática fosse revelada como um certo tipo de filosofia em movimento. (DANTO, 2004, p. 100).

consciência que traz à tona, uma consciência da arte como filosofia.

Danto cita Austin para falar do arsenal de “palavras comuns” que interessam a um filósofo como ele, preocupado com coisas fundamentais e, ao mesmo tempo, as mais simples da vida, como o ato de falar e tentar entender o que se diz. Danto comenta que a filosofia depois do fim, assim como a arte depois do fim, poderiam se colocar a serviço da humanidade de um modo direto. E ele dá como exemplo a mosca a sair da garrafa de Wittgenstein, que é o equivalente contemporâneo da alegoria da caverna de Platão. De comum entre Pop Art e a filosofia analítica está o fato da revolta contra a tradição em nome da vida real. Ambas são criações culturais libertadoras. Contra a metafísica, contra a religião, contra as utopias distantes, o sentimento geral das pessoas dentro da cultura quando surgiu a Pop Art era o de algo urgente. A Pop Art foi o nascimento de uma nova consciência quanto aos “benefícios da vida comum”. E, em Danto, isso será altamente político, porque sem essa consciência, que a própria televisão trouxe para a Alemanha oriental, por exemplo, não haveria queda do Muro de Berlim. É, portanto, a “mudança na trama da sociedade” o que está em jogo. Quando surge a Pop Art ela aparece como a irrupção de um modo de ver o mundo totalmente outro enquanto ao mesmo tempo ficamos atentos, ligados e irônicos em relação ao próprio mundo. Se a arte antes olhava para um mundo que não estava presente, o outro mundo da arte, o mundo da Pop Art é um mundo totalmente presente, exposto na superfície que é suficientemente profunda para um filósofo artista e pra um artista filósofo. (TIBURI, 2014, p. 46-47).

É a partir deste momento que em *Os Superficiais* começa-se a observar misturas das tantas referências já apresentadas em cena. Depois de revisitar *O Lago dos Cisnes*, a obra promove o reencontro do público com o primeiro momento coreográfico executado em conjunto, com os pedestais alinhados, que faz referência às divas da música pop da atualidade. Mas agora outra trilha sonora conduz a movimentação: o hino dos Estados Unidos da América. Os vestidos nas cores da bandeira deste país, os mesmos que compunham a cena naquele primeiro momento, voltam também agora, mas aqui são usados como capas de super-heróis e heroínas. Este instante coreográfico encerra com a famosa vinheta de intervalo comercial da Rede Globo de Televisão, surgida em *fade in*²⁸ e iniciando a próxima sequência.

Neste trecho da trilha sonora, um dos poucos completamente original, o grupo veste-se com peças de roupa feitas de bandeiras do Brasil. Os artistas avançam em direção ao público com microfones a mão, dançando principalmente com tronco, quadril e pernas, enquanto improvisam frases que sempre iniciam com “eu não aguento mais”. Nesse momento os mais diversos assuntos passam a coexistir, agora com a participação da plateia. Insatisfações com política nos vários

²⁸ Termo técnico utilizado na engenharia acústica que indica o aumento gradual do volume de som.

âmbitos, com as burocracias da vida cotidiana, dificuldades nos relacionamentos mais diversos, com os serviços prestados, com objetos pessoais, tudo, do mais corriqueiro ao mais fundamental à vida, encontra espaço de acolhimento nesta cena. A música é ritmada e essa cadência constante junto com as falas e movimentos compassados remetem ao ritmo de vida impresso à sociedade em geral pelas fábricas, indústrias, empresas, instituições, firmas e repartições, aquele amornado, sem grandes alterações, tesão ou tensão propulsoras de vida. Um ritmo que ilustra a ilusão de estabilidade e pertencimento, de apaziguamento para aqueles que, aleijados de seu processo vital, foram impedidos do aprendizado do desassossego.

Assim permanece tudo durante alguns minutos quando outros sons surgem e o andamento acelera, tornando música eletrônica. Com a sugestão da trilha, os artistas se aglomeram no centro do tapete de grama, bem juntos, se empurrando, se apertando. Parecem oprimidos e também opressores, parecem procurar espaço para continuar respirando, para continuar dançando. Enquanto isso, sobrepõem suas falas sempre iniciadas por “eu não aguento mais”, agora mais altas, com tom de voz mais veemente, como gritos, denúncias, pedidos de socorro, saídas de corpos cansados, mas em estado de resistência. Corpos que se apresentam desapropriados das formas e se mexem conduzidos pelo impulso da cena. Este é talvez o momento mais ilustrativo de *Os Superficiais*, quando a temática política aparece, é assumida mais objetivamente, enquanto tema mesmo, extrapolando o espaço da estética.

Mais uma interrupção acontece, agora pela frenética vinheta do *peão da casa própria*, um quadro que compunha o *Festival da Casa Própria* exibido no SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), canal de TV aberta brasileira, durante a década de 90. Promovido pelo *Baú da Felicidade*, o peão era comandado pelo apresentador e empresário Silvio Santos, ele mesmo proprietário desta empresa brasileira ativa até hoje, mas em outro formato. Nos anos 90, o cliente do *Baú da felicidade* pagava mensalmente um carnê de mercadorias e, mediante isto, concorria a inúmeros prêmios sorteados na TV, podendo inclusive participar do quadro *peão da casa própria*, onde a sorte de angariar a sonhada casa era destinada a uma espécie de roleta.

Não será possível adentrar nos complexos signos e significados que envolviam este tipo de entretenimento, pois estaríamos incorrendo numa fuga radical da temática desta pesquisa. De qualquer forma, recuperar a “aura” deste tipo de

empreendimento, tão naturalizado e de alcance inimaginável num país de dimensões continentais como o Brasil, comandado na altura por um projeto político neoliberal, é importante para entender a sua citação nesta obra. Tratava-se de um rentável investimento que lucrava não somente com as vendas dos carnês, mas nutria-se também do assédio cerebral da mídia que explorava a situação de desigualdade social do país. E é o símbolo deste empreendimento, a sua vinheta, que atravessa a cena anterior, aquele acúmulo de “não aguento mais”, e faz os artistas girarem, mudarem de estado, trocarem de figurino para o início de outro jogo de cena.

Quiçá o recorte mais *no sense* de *Os Superficiais*, um forró de Luiz Gonzaga se agita nos ouvidos dos presentes quando dois bailarinos, com acessórios de ciclistas, improvisam lentamente nos níveis baixo e médio, com inspiração na técnica de *contatc improvisation*²⁹. Enquanto isto, as duas bailarinas de pé, vestindo longos de veludo e localizadas no extremo oposto dos bailarinos, executam com vigor a “dança da laranja”³⁰, popular nas competições de programas infantis da TV e nas muitas práticas recreativas até hoje. O absurdo da situação, envolta por um êxtase sonoro e uma euforia nos corpos, põe em cheque o sentido atribuído a tudo que foi discutido transversalmente até ali, através da dança ofertada. Convida à experiência de viver a ausência de sentido, principalmente nos termos em que atribuímos sentido hoje, no mundo das coisas. Coloca-se como um indício do esvaziamento de sentido vivenciado no mundo contemporâneo, que embaça nosso discernimento, dificultando nossa percepção sobre a vida. E mais: questiona a própria necessidade de se delegar qualquer outro sentido a tudo que se faz enquanto arte, que não o sentido próprio de ser arte.

Um toque de celular monofônico anuncia o fim da cena e a parte seguinte acontece sem música. Os artistas se revezam no microfone, anunciando nomes de pessoas e quem são elas em suas respectivas vidas. Com o tempo, o que estava tranquilo torna-se uma tensão entre eles. O microfone representa um lugar de voz pelo qual, de repente, todos estão lutando. Os nomes das pessoas transmutam-se em gritos de guerra, de resistência, em espaço de existência. O emprego da força é

²⁹ Forma de Dança que tem nos pontos de contato físico entre seus participantes o impulso inicial para a improvisação dos movimentos.

³⁰ Brincadeira que consiste em colocar uma laranja entre as testas de dois participantes que são convidados a dançar uma música selecionada, sem deixar a laranja cair. A laranja pode ser substituída por outras frutas ou objetos redondos. Em *Os Superficiais*, o elenco usa uma bola de plástico macia e colorida, de diâmetro pequeno, que tem aparência de uma bola de futebol.

claro. Eles caem, rolam, sobem em cima uns dos outros, aproximando-se visualmente e sonoramente de uma cena anterior, uma acontecida bem no início do espetáculo, quando no chão, ao redor do microfone, tal como agora, gritavam os nomes dos seus – aqueles que pouco importam ao espectador, mas que de repente, importam.

Os acordes iniciais do rock que tocava na primeira vez que esta cena aconteceu voltam a ser ouvido, e tudo para dar vez à canção *I have nothing* na voz de Whitney Houston, que é então dublada por uma das bailarinas, sobre os ombros de outro colega. Eles vestem uma roupa preta com detalhes prateados, e a dela, especialmente, imita um dos figurinos usados por Houston no filme *O Guarda Costas*. *Os Superficiais* é um espetáculo fortemente marcado pelo humor e a proposição de riso, mas certamente esta dublagem é a passagem que mais incita o estado de graça entre todas as suas partes. Algumas técnicas de palhaçaria podem ser identificadas na composição da cena, tanto espacial como corporalmente falando. *Vassourinhas* volta a atravessar o espaço sonoro, mas a dublagem se impõe, só sendo cortada pela pergunta “o que é dança contemporânea?”, feita por outra artista.

Estamos em mais uma situação de encontro com a plateia. Enquanto aqueles que participavam da dublagem trocam seus figurinos, os outros dois artistas vão ao encontro dos espectadores com microfones, interpelando-os sobre como se poderia definir dança contemporânea. Como já abordado no capítulo 1 desta dissertação, a compreensão de dança contemporânea é pulsante, viva, estando em constante desconstrução e reconstrução. Está entre as atribuições desta configuração de dança perguntar-se sobre si e mais: questionar-se sobre os pressupostos que a define como arte, *des-ontologizando* a dança que se origina do lugar reconhecido como arte, que é então substituído pela dúvida. Interessa a dança contemporânea que o encontro com a obra permita com que o espectador crie as categorias capazes defini-la como dança, e não mais levar a este espectador uma definição pronta de dança criada a partir de categorias pré-existentes. Como já dissemos neste trabalho, as fronteiras da arte estão se despedaçando, em alargamento, sendo cada vez menos possível identificar um motivo artístico apenas olhando para ele.

O que torna algo arte pode ser quase invisível, talvez apenas o modo como

foi concebido e o que alguém quis que ele fosse. A *Brillo Box* faz pela arte o que *Empire* faz pelo filme. Ele força a reflexão sobre o que faz algo arte quando isso não corresponde ao olhar, assim como o filme demonstra o quão pouco é preciso para que algo seja um filme. Ver *Empire* como um filme é arquivar como não essencial muito do que os teóricos supõem ser central no filme, tudo o que Warhol majestosamente subtraiu. Edmund White colocou isso perfeitamente: “*Andy tomou todas as definições concebíveis da palavra arte para desafiá-la. A arte revela o traço da mão do artista: Andy optou pela serigrafia. Um trabalho de arte é um objeto único: Andy surgiu com os múltiplos. Um pintor pinta: Andy fez cinema. A arte é divorciada do comercial e do utilitário: Andy se especializou nas latas de sopa Campbell e Notas de Dólar. A pintura pode ser definida em contraste com a fotografia: Andy recicla meras fotografias. Um trabalho de arte é o que um artista assina, prova do seu trabalho criativo, de suas intenções: Andy assinava qualquer objeto*”⁵. Esta lista poderia ser prorrogada indefinidamente. Com certeza, o modo de Warhol era uma via negativa. Ele não nos disse o que era a arte. Mas ele abriu caminho para aqueles cujo trabalho fosse providenciar teorias filosóficas. (DANTO, 2004, p. 106).

Para Danto, a obra *Brillo Box* de Warhol inaugurou um paradigma, não só artístico como filosófico. “É como se ela fosse não uma caixa, mas a verdadeira pedra filosofal da contemporaneidade, de um tempo pós-histórico para a arte e para a vida como um todo” (TIBURI, 2014, p. 42). Era admirável para Danto como Warhol alcançava, com coisas tão ordinárias, questões nada ordinárias. Muito próximo disso está a pretensão da Cia. Etc. com o seu *Os Superficiais*: a de tocar em questões muito profundas através das superficialidades do nosso cotidiano. Daí a pertinência também da escolha do nome da obra, que se vale da ironia e ambiguidade para dizer uma coisa enquanto diz o seu oposto, uma alternativa pujante que foi utilizada também por Andy Warhol.

“Se você quiser saber tudo sobre Andy Warhol”, ele dizia numa entrevista de 1967, “*apenas olhe a superfície*”. Há mais nisso do que isso. Ele transformou o mundo que nós compartilhamos em arte, e se tornou parte desse mundo. E porque somos as imagens que compartilhamos com todas as outras pessoas, ele se tornou parte de nós. Por isso ele deve ter dito que se você quiser saber quem é Andy Warhol, olhe para dentro. Ou melhor, olhe para fora. Você, eu, o mundo que compartilhamos, somos todos da mesma matriz. (DANTO, 2004, p. 114-115).

Os Superficiais não apresenta ao público uma dança dentro dos padrões de uma dança artística, muitas vezes se aproximando do que pode ser lido como baixa cultura. E ao fazer isso, ao negar partir de um conceito pré-existente e digerível de dança para sua criação, suscita a reflexão do que é que define os limites da dança, especialmente quando faz ao público a pergunta “o que é dança contemporânea?” sem apresentar, por fim, qualquer resposta para isso. Mais que indicar respostas, ou

seja, a criação de novas categorias, o intuito é de propor uma não-categorização, algo mais condizente com a contemporaneidade, esse que é o tempo da convivência, da tolerância. O que se levanta aqui é o desejo de refletir as velhas ordens estabelecidas.

A Brillo Box é esta coisa que reúne ordinário e extraordinário no mesmo tempo e espaço impedindo-nos de decidir o que pesa mais. Warhol colocou em alta o mundo banal com esta caixa de sabão que é uma obra de arte e é esse mundo banal que ele “celebrou do jeito que ele era” (2001, p. 109). E assim confundiu tudo. E nessa confusão conseguiu não apenas transformar a arte em reflexão filosófica, mas a vida em arte, digamos assim. A vida é o que se pensa em última instância quando se vê uma caixa de sabão Brillo que não é uma caixa de sabão Brillo. Danto percebeu bem cedo que essa era a questão de Warhol, a relação entre as coisas bobas da vida e as coisas não bobas da vida que queremos representar por meio das chamadas “obras de arte”. Ele viu que alguma coisa nova - realmente nova, seja lá em que sentido se possa dizer isso - tinha aparecido, deixando outras coisas realmente velhas. Uma dessas coisas velhas, era o debate de seu tempo. (TIBURI, 2014, p. 42-43).

Os questionamentos à plateia seguem até que os bailarinos e bailarinas chegam ao consenso de que esta definição não interfere na fruição de uma obra, demonstrando como alguns deles, por exemplo, diante de uma forte experiência estética foram levados a reações efusivas, mesmo sem que a compreensão da obra tivesse passado por uma racionalização da mesma. Neste momento, eles simulam aplausos fortes, gritos de “bravo”, choro, eclodindo em brados de “feliz ano novo”, seguidos por sons de fogos de artifício, abraços e festejos entre artistas e plateia. Entre a cena da dublagem e esta, os bailarinos e bailarinas trocaram os figurinos, estando agora com roupas brancas sobre a base colorida de malha, no intuito de reforçar a ideia de que se vive um *réveillon*. Em seguida, a música *A nova loira do tchan* surge e o elenco retorna animado ao espaço delimitado pela grama, onde repete, na música proposta, a mesma coreografia realizada anteriormente sobre o *charleston* instrumental. A movimentação tem motivações muito próximas da coreografia original do grupo baiano É o Tchan!, que gravou a canção desta cena, com muitos movimentos de quadril e agachamentos. O figurino branco que os artistas vestem tem detalhes de franja que acentuam os movimentos propostos.

Em certo momento coreográfico, o som simula uma falha e os quatro, após se olharem com surpresa, se juntam em fila, muito próximos uns dos outros, corpos encaixados uns nos outros, no centro do “palco”. A música então retorna com velocidade bastante reduzida, e os bailarinos e bailarinas continuam a coreografia

bem lentamente, enquanto expressões de prazer e estranhamento destacam-se em seus rostos. A distorção da música implica na distorção também da voz do cantor, que assume uma característica esquisita, fora do comum, justamente quando se ouve a frase “É, tô satisfeito. Você é o presente que eu pedi a Deus. Valeu, danada”.

No senso comum de nossa sociedade, frases como esta que escancaram o machismo e o patriarcado claramente objetificando as mulheres, são ainda encaradas com naturalidade. E, ao terem seu formato original deturpado, como acontece nesta passagem de *Os Superficiais*, associadas ao movimento dos corpos e rostos dos bailarinos e bailarinas em cena, revelam a real deturpação desta configuração, o absurdo que é empregar a estas palavras a qualidade de normal, cultural. Adulteradas, elas parecem assumir sua característica verdadeira, uma desvirtuada, violenta, carregando de simbologia essa breve cena do espetáculo. A ação é interrompida por uma paisagem sonora de passarinhos, grilos e demais sons da natureza, que faz o elenco parar e parecer hora contemplar a paisagem proposta, hora estar refletindo sobre algo.

O quadro é desmontado na medida em que um som de orquestra de frevo vai tomando o espaço sonoro. Os corpos dos bailarinos e bailarinas vão aos poucos respondendo a festa que vai se instalando. Os artistas trocam uma última vez os figurinos, misturando peças de roupas e adereços anteriormente utilizados durante todo o espetáculo, marcando o ápice de uma confusão visual que se apresentava desde o início do trabalho, crescendo no decorrer de toda a obra. Uma última vez, com a virada da orquestra, os quatro encontram o público, agora para “passar o chapéu”, um ato de resistência tradicionalmente executado pelos artistas de rua através do qual é solicitada à plateia alguma quantia em troca do trabalho já realizado. Grande parte dos artistas de rua tradicionais, aliás, só conseguem garantir sua sobrevivência como pessoa e a continuidade de seu trabalho como profissional por meio desse ato.

Nesta última aproximação, no momento mesmo dessa troca com a plateia, os componentes da Cia. Etc. revelam aos presentes a que se destinará o dinheiro entregue. Aproveitando este momento, que dura poucos minutos, a companhia conversa com o público sobre os custos de se manter um grupo de dança na cidade do Recife, sobre o quanto é necessário para se manter um espetáculo ativo no repertório de uma companhia de dança, sobre a realidade do artista no nordeste brasileiro, sobre a ausência de políticas públicas voltadas para arte, sobre o pouco

ou nenhum incentivo que artistas em geral recebem do poder público, sobre o sucateamento de espaços e equipamentos voltados para as artes cênicas, entre outras questões do fazer artístico, a depender do tempo possível e da disponibilidade do público para ouvir. Tudo isso de forma muito leve, bem-humorada, porém bastante contundente. Mais que convencer os presentes a contribuir para a continuidade deste grupo, que já soma dezesseis anos de atividade, há um claro e forte interesse em sensibilizar sobre a situação da arte e do artista no Brasil, de dividir com aqueles que decidiram dedicar uma hora e meia de suas vidas a vivenciarem tal experiência, a importância daquilo tudo para a vida das pessoas (partindo de uma perspectiva de que a arte é uma necessidade humana) e a responsabilidade que partilhamos de garantir este acesso.

Recolhidas as doações, o elenco retorna ao gramado sintético e executa uma última sequência coreográfica composta por variados tipos de agradecimentos e cumprimentos, sejam eles de dança ou não (há gestos de saudação típicos de alguns esportes, como judô, ginástica rítmica e nado sincronizado junto com movimentações típicas de danças de tradição, como frevo, como agradecimentos de balé clássico, sequências de *modern jazz*, gestos que fazem referências a filmes, entre outras combinações).

Terminada a sequência, o grupo cantarola o nome de alguns parceiros na criação de *Os Superficiais*, como Marcondes Lima (figurino), Hudson Wlamir (produção) e Filipe Marcena (vídeos), numa alusão a entrada dos participantes do júri do programa *Show de Calouros*, atração de maior longevidade entre todas que compunham o *Programa Silvio Santos*. Cada pessoa citada pelos artistas, se estiver presente, se aproxima do palco, participando então da cena. Também exibido pelo SBT, o *Show de Calouros* tratava-se de um tipo de show de variedades, uma referência bastante presente na estética assumida por *Os Superficiais*, e atravessou gerações entre os anos 70 e os 90 do século passado, por isto a canção cantarolada no final do espetáculo é uma referência bastante popular e reconhecível pelo público no Brasil.

Ainda no embalo da canção, a Cia. Etc. se apresenta, agradece uma primeira vez e convoca o público presente para uma fotografia, uma *selfie* com os artistas. É o bailarino Marcelo Sena quem captura tal imagem com seu próprio celular. Esta imagem é postada nas redes sociais da companhia logo após que o espetáculo termina, o que provoca em certa medida a continuação desta obra na

vida de cada espectador, a continuação das ebulições provocadas dentro de cada um. Além de ser um registro do momento, uma materialização deste encontro, um gatilho para a memória sobre uma obra que tem a própria memória como gatilho.

Tirada a *selfie*, o elenco volta a agradecer, agora de modo semelhante como bandas musicais de sucesso agradecem em fim de shows: todos juntos e abraçados no meio do espaço cênico. Enquanto isso, usam o microfone para continuar as referências às diversas maneiras como cantores e bandas, dos mais variados gêneros musicais, agradecem ao seu público no final de suas apresentações. Um trecho do frevo *Tudo*,³¹ composição de Flavio Tris, surge para ser ouvido, seguido de um chiado que indica perda de sinal de rádio, som que continua até que os artistas desliguem as duas caixas PA³² que compõe o cenário, junto com seus fios à mostra. E assim finaliza o espetáculo *Os Superficiais*.

Terminada a descrição do trabalho, ainda se faz necessário aprofundar a discussão sobre alguns dos aspectos constitutivos desta obra, de modo a percebermos como é profundo o modo como ela corrobora com os direitos humanos. Antes de tudo porque é arte, porque aguça a força-criação – esta vida em potência –, atravessando as nossas texturas sensíveis em muitas de suas camadas estéticas e, assim, identificada como uma proposta política de afirmação da vida, tal como os direitos humanos.

Em toda a descrição detalhada acima sobre o espetáculo *Os Superficiais* percebemos a presença marcante da sua trilha sonora. Constituída de músicas já existentes, sons variados, paisagens sonoras, vinhetas, composições originais, outras trilhas sonoras de espetáculos e criações variadas da Cia. Etc. e de Marcelo Sena, que assina a trilha deste espetáculo, esta composição é um importante braço de força da obra de dança em questão. Reforçando toda a ideia do espetáculo, a de quebrar radicalmente com as hierarquias entre alta e baixa cultura, de trazer como matéria da arte a própria realidade, misturando-as em cena, a trilha sonora de *Os Superficiais* consegue condensar em si mesma elementos conceituais fundamentais da obra.

Composta por mais de uma centena de sonoridades, entre canções que marcaram momentos especiais dos artistas envolvidos (dos mais variados gêneros

³¹ São as duas últimas estrofes do frevo *Tudo* que aparecem na trilha de *Os Superficiais*. A letra completa desta música segue nos anexos desta dissertação. Já a música na íntegra está disponível no Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aFDNI-4CSrg>>. Acesso: Janeiro de 2017.

³² PA significa *Public Address*. Caixa PA é um termo técnico que se refere às caixas de som que têm como intenção principal direcionar o som para o público.

musicais), músicas clássicas, trilhas de espetáculos anteriores dançados por estes bailarinos e bailarinas, sons de videogame, desenho animado, toques de celular, de mensagens de texto, de programas de computador, paisagens sonoras (de carnaval, floresta e festa de fim de ano na praia de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro), audiodanças, vinhetas de podcasts da companhia e de projetos parceiros, etc., a trilha sonora demarca os tempos da obra, as mudanças de proposições observadas nelas, estando presente em praticamente todos os noventa minutos de duração do trabalho.

Operada em cena pelos artistas, a trilha de *Os Superficiais* também propõe uma discussão pertinente sobre originalidade e cópia, sobre direitos autorais. Reflexão esta que também é proposta nos corpos em dança, quando movimentações são assumidamente copiadas de coreografias já existentes e coladas no trabalho, sob outro contexto, modificadas profundamente em seu sentido. Editados, fundidos, sobrepostos, entrecortados, justapostos, alterados, os sons que constituem a trilha do espetáculo, assim como acontece com as coreografias presentes, combinados para um fim outro que não os originais, com outras significações e motivações, lançam para o público a reflexão sobre os limites do que é genuíno, puro, legítimo. Em *Os Superficiais*, seja na trilha sonora, na dança em si, no figurino, enfim, na obra como um todo, somos contestados o tempo inteiro sobre os limites e as definições estabelecidas, somos desterritorializados das certezas, do dado como fixo, somos solicitados a afrouxar a rigidez dos conceitos, a alargar os horizontes.

Esse alargamento de fronteiras requerido extrapola, inclusive, a questão da cópia e originalidade, contaminando uma diversidade de aspectos como a própria questão do erro e do acerto, do aceito e do não aceito. Tanto a trilha sonora, que evoca sons de fuga de sinal sonoro, de deformação de voz, de ruídos e transições cortantes e supostamente mal feitas, como a própria movimentação presente na obra traz à superfície esta reflexão.

Tendo como fio condutor sempre a memória, que por sua natureza é falha, os movimentos corporais executados em *Os Superficiais* lidam com o erro como parte fundante da obra. O lapso não é rejeitado, ainda que não seja provocado (porque se assim o fosse, não se trataria de um lapso, mas de uma representação dele). Aliás, essa admissibilidade está para todos os elementos integrantes deste espetáculo. Dos deslizos na execução da trilha, às falhas possíveis na equalização

do som, passando pelas microfônias, tropeços, quedas, figurinos enganchados, sorrisos indevidos, lágrimas que escapam, esquecimentos de coreografias, imprecisões na execução de marcas, tudo isto é matéria da obra em análise. Porque principalmente é matéria da vida, da qual não nos dissociamos quando em estado de arte, e que a arte nutre, alimenta. É neste modo de dançar presente em todo decorrer de *Os Superficiais*, neste que, sobretudo, investiga o próprio corpo daqueles que dançam e as forças da vida que atuam neles naquele momento em que estão em cena, que encontramos o caráter performativo desta obra.

Mostrar a vulnerabilidade do ser, que em nada se assemelha à fraqueza, mas antes à potência de criação, à prenhez de vida deste ser, à existência pulsando nas subjetividades, é um das prerrogativas em *Os Superficiais* que o aproxima dos direitos humanos. Isso porque assevera e ratifica a vida mesmo, antes e sobre qualquer outro dado ou fato do mundo, aspecto a partir da qual todos os demais aspectos devem se desenhar, se erguer. Neste sentido que as peculiaridades de cada corpo em cena são respeitadas e desejáveis. A inexactidão de um gesto executado simultaneamente em quatro corpos, e manifestado de forma distinta em cada um deles, é uma das claras representações da resistência que este trabalho representa ao movimento de homogeneização das subjetividades galgado pelo capitalismo em sua versão contemporânea, aquele que arrefece a vida ao esmorecer as forças heterogêneas.

Se o capitalismo contemporâneo atçou a força de invenção ao fazê-la trabalhar a serviço da acumulação de mais-valia, em seu avesso a mobilização dessa força no conjunto da vida social criou as condições para um poder de afirmação da vida como potência de variação sem medida de comparação com outros períodos da história – uma ambigüidade constitutiva do capitalismo contemporâneo, seu ponto vulnerável. (ROLNIK, 2002, p. 7).

Ao acolher sem hierarquização (tal como acontece na trilha sonora) as diferenças presentes e observáveis entre seu elenco, de corpos, de gênero, de sexualidade, de raça, de experiência com dança, de classe social, inserindo-as performativamente na cartografia da cena, *Os Superficiais* provoca-nos a inserir as possibilidades diversas de subjetividades na cartografia da existência, convocando-nos a uma compreensão assertiva de vida, uma plural, a única que realmente responde aos anseios da vida tal como ela é. O mesmo acontece entre as diversidades de movimentações propostas, que bebem da dança clássica ao axé

music, passando pelas danças tradicionais e pop, todas encontrando espaço igual sobre o tapete de grama sintética em que a experiência percorrida aqui acontece.

Estendendo nossa atenção ao cenário e ao fato deste trabalho ser realizado tanto em espaços fechados (sendo estes espaços teatros ou não) quando na rua, podemos reforçar ainda mais os pontos acima levantados. Tomando como condição de criação a escassez de recursos que demarca a realidade da arte no Brasil, todo o cenário foi comprado pronto e não objetiva alimentar ilusões. Fios à mostra, mesa de som, garrafas de água mineral que são utilizadas pelo elenco, figurinos espalhados, pedestais, microfones, enfim, tudo compõe a moldura de *Os Superficiais*, é parte da obra. Esta quebra do sentido figurativo tensiona a realidade que, ao ser friccionada, se repensa enquanto arte, uma arte que se repensa enquanto questão filosófica, logo enquanto vida, como Danton propunha.

O local onde grande parte das ações são executadas no espetáculo é mínimo, como já dito anteriormente. O tapete de grama sintética tem dimensão de doze metros quadrados. Do contrário do que pode ser pensado de imediato, isso não limita os artistas, antes até multiplica os espaços possíveis para a apresentação de *Os Superficiais*, por se tratar de um trabalho que cabe em praticamente qualquer local necessitando somente um ponto de energia para que tudo funcione, além dessas dimensões mínimas e um espaço para o público. Trazer uma obra para rua, melhor dizendo, criar uma obra pensando em atravessar com ela a vida cotidiana, ocupando a rua, elenca mais uma série de discussões que sinalizam um interesse em alargar outras fronteiras para além das já levantadas e discutidas aqui, como as da originalidade e cópia, do certo e errado, e do aceite e não aceite.

Ocupar a rua com arte demonstra o interesse dos artistas que se propõem a isto de ampliar a compreensão sobre o direito à cidade, a democratização do acesso à cultura, de direito ao trabalho e vida dignos (no que tange aos artistas mesmo, classe de trabalhadores cuja dinâmica e natureza do serviço que executa é completamente desconsiderada no pensamento que rege as leis do trabalho no Brasil, o que acaba por deixá-los fora de qualquer garantia legal de dignidade na lida de sua profissão). Enxergar a rua como uma possibilidade de campo de atuação, diante do sucateamento dos equipamentos de cultura no estado de Pernambuco nos últimos anos, possibilita não só uma ampliação das possibilidades de trabalho de arte no estado, mas a sua própria continuação, dada a situação de nossos teatros e do desinteresse do poder público por este serviço.

Além do mais, levar uma obra de arte para que esta aconteça na rua potencializa por si mesmo o aspecto político já existente nesta obra, posto que se trata de uma relação que radicaliza o sentido da não exclusão: a rua, em certa medida, anula as contradições que possibilitam apenas alguns terem familiaridade com a arte, a dança, e outros não. A rua é palco também para o “povo que falta”, como nomeia Gilles Deleuze. No espaço dela, que é o espaço da vida, há lugar para tudo e todos que existem tais como são. E ao experienciar isto em sua textura sensível (e no caso de *Os Superficiais* ainda mais incrementado pela própria temática da obra, que reforça o engajamento da mesma), o espectador – não somente aquele que pode pagar por um espetáculo, não somente aquele que passou por uma educação dos sentidos, não somente aquele que gosta de arte ou desejava assistir uma obra naquele momento – reencontra a vida em potência, a essência da existência humana (a de ser o que se é, sem concessões). Além do que, estar na rua reforça o argumento da vulnerabilidade que aqui já vimos como parte pertencente a esta força criativa que é a vida mesmo manifestando-se, posto que na rua uma obra está necessariamente aberta a quaisquer que sejam as interferências, humanas ou não.

No mais, no que diz respeito à peculiaridade da obra sobre a qual esta reflexão se dobra ser justo de dança, alguns pontos merecem ser destacados. O primeiro deles diz respeito ao próprio fato da obra de dança ser imaterial, existindo apenas enquanto ato, no momento mesmo de sua execução, não durando para além deste momento, imbricando-se completamente com a vida.

Em outras palavras, a dança é ao mesmo tempo arte e vida em fusão. A obra coexiste numa relação de dependência com o artista que lhe dá corpo e ânimo; coexiste com o mundo das coisas, contaminado pelo artista e pela obra na mesma medida em que contamina a ambos, atravessando-os em intencionalidade. A dança é ao mesmo tempo arte e vida na medida em que não produz um objeto, só existindo num tempo narrativo que coexiste com o tempo mesmo da vida, aguçando o corpo em sua condição de vida declarada.

Outro ponto que merece ser iluminado quanto à peculiaridade da obra de dança diz respeito a sua capacidade de se aproximar do mundo pela via do movimento. Uma obra como a fotografia, escultura ou pintura, por exemplo, nas suas representações de mundo podem sugerir movimento através de cores e texturas, mas essa sugestão mantém certo distanciamento desde mesmo mundo,

tornando-se uma figuração de mundo. Até mesmo a representação do estático nestas artes sofre desta distância, já que a qualidade do que permanece inerte só pode assim ser reconhecida em contraste com a cinesia, o fluxo, o deslocamento. Ao lidar com o movimento, em especial com a dinâmica do corpo, essa malha porosa de mundos, a dança lida com a própria vida, visto que este corpo em movimento é vida manifestada, encarnada, afirmada.

O corpo é do agora, é presença no e do mundo simultaneamente, o que solicita vida como norte da existência. Uma obra que acontece enquanto corpo fricciona então a realidade, dado que este corpo nunca é somente arte, só a obra. Daí o trânsito entre elas, dança e vida, ser tão potente, ao passo que acontecem num mesmo espaço e tempo, necessariamente. Daí a estética de uma obra de dança ser também uma ética de vida, exercendo sua potência política na nossa sociedade ao agir na redefinição dos contornos do mundo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Achamos pertinente iniciar esclarecendo que este momento último não se trata de uma retomada conceitual. Os principais pontos certamente serão aqui aludidos, mas somente na medida em que colaborem com nossas considerações finais. Tão pouco será encontrado aqui um resumo de tudo que foi se desenhando, dançando pelas páginas que constituem esta pesquisa, o que de certo se mostraria uma empreitada insatisfatória. Deve-se ainda evidenciar que a própria natureza desse estudo implica uma impossibilidade de se apresentar uma conclusão em modelos objetivos, como acontece com trabalhos de outra substância, aquela que se irmana ao pensamento operatório, que dialoga com evidências proporcionadas pela ciência clássica.

Ao invés disso, terminaremos esta reflexão, que se debruça especialmente na faculdade sensível dos seres humanos, confirmando a hipótese que nos conduziu a todo o momento: a de que a dança, nas suas mais variadas configurações, relaciona-se com os direitos humanos, reunindo-se a eles por uma ética de afirmação da vida. E mais, levantando outra conjectura, vislumbrada no decorrer da realização desta pesquisa: a de que a experiência estética com a arte pode contribuir para o alargamento do próprio sentido de direitos humanos, ao sugerir um olhar para o humano a partir da asserção da vida, e não da negação da morte.

Vive-se um mal estar político que se estabeleceu no mundo desde a revolução industrial, intensificando-se no final do século passado. Com ele, inauguraram-se as formas de vida atuais, essas de velocidade espantosa que instalam um constante estado de tensão em homens e mulheres. As subjetividades que são um permanente movimento de ser e deixar de ser, de fluxo de interação entre outras subjetividades e o mundo, conexões que territorializam e desterritorializam, são então atravessadas por esta tensão agravada e, na busca por um apaziguamento, rendem-se a uma política de subjetivação anestesiadora. Em outras palavras, estamos vivendo uma crise de sentido, principalmente no que se refere a nossa vulnerabilidade diante do outro e a nossa força de criação. Anulamos nossa presença viva em troca de uma ilusão de aceitação, de uma inclusão submetida a um aparelho de homogeneização que representa a nossa “existência social”, mas que em verdade vem nos subtraindo o substrato vital: a potência de

variação.

Como observamos durante toda a realização desta pesquisa, a urgência da arte excede a todas as urgências. Através da arte, o artista chega primeiro à vida, antes da razão – antes até que as palavras, extraídas do campo do conhecimento, consigam se transpor em ação. O seu papel político é o de elaborar estratégias de interferência e resistência dentro das significações culturais e disciplinamentos sociais, porque o artista jamais perde de vista a vida. A arte vê primeiro o mundo e não deve a ele qualquer apreciação, podendo permanecer em suspenso, ruminando-o absoluta, como a nenhuma outra área do conhecimento é permitido. Não se compromete senão consigo, com a força de ser arte, que é justo onde se localiza o seu caráter político, seu convite a deslocar o olhar, dando a ver o mundo, o invisível. De outro modo, o poder singular da arte está em propor outra existência sendo ela mesma a prática de uma existência outra, já que possibilita a abertura do ser a sua essência (de ser aquilo que se é), o agito das forças heterogêneas, permitindo-nos ser, pauta que rege os direitos humanos.

Diante do posto, a fenomenologia já apontara caminhos para a ativação da capacidade específica do sensível, logo para a vulnerabilidade esquecida. É justo nessa textura onde atua a arte através da experiência estética, e onde o movimento da vida – que é o de “ser” e “não ser”, o de se desfazer e se refazer – acontece. É neste campo sensível do corpo que a arte é arte e a vida é vida, sem concessões, sem fim outro que não seja ser arte e ser vida, respectivamente. O que não quer dizer que a arte se feche em si, que não interfira no mundo das coisas: sendo no corpo que dança, corpo vibrátil que é mundo e subjetividades que se atravessam, que é trânsito, a arte se mostra como uma possibilidade através da qual se pode remodelar o mundo. Pois o corpo conta-se entre as coisas do mundo, ele está preso no tecido do mundo e o mundo, por sua vez, é feito do estofado deste corpo poroso que dança a vida.

Assim evidencia-se a relação que encontramos neste trabalho entre a dança e os direitos humanos. Ao despertar a sensibilidade, a dança oferece ao ser humano a crise, a instabilidade, o desassossego de sua condição de vulnerabilidade que é característica dos movimentos do desejo, da vida em movimento. Proporcionando o acesso à força de criação, logo a autonomia, a capacidade de pensar e agir por si, a dança expande o ser em sua percepção, entregando-nos o entendimento de que somos sujeitos de nós mesmos. Ao sinalizar essa possibilidade de sermos

inventores de nós, a dança revela sua política (deslocando o sentido do político) e o lugar onde encontra os direitos humanos.

Melhor dizendo, ao se fazer dança no mundo sendo dança, ou com dançabilidade, esta prática artística provoca o encontro da subjetividade com o solo vibrátil do viver humano, convocando esta subjetividade a ser, o que quer que seja, sendo de seu modo. Nisto consiste a proposição da dança a que nos referimos antes, a que sugere uma existência sendo esta existência. Este é o deslocamento do político que, na dança, não responde a uma partidarização, aos desejos de outras subjetividades, mas representa uma resistência a essa partidarização ao focar na resposta aos desejos do ser desejante. Dança é política e encontra os direitos humanos quando nos chama a elencar mundos plurais a partir do que são as subjetividades criadoras desses mundos, e não a partir de expectativas externas a estas subjetividades.

Isso pôde ser observado durante toda esta dissertação, nas diferentes configurações de dança estudadas: desde a dança clássica à contemporânea. Não sem observar suas peculiaridades e a diversidade de leituras possíveis sobre tais peculiaridades nos dias de hoje (algumas leituras indesejáveis até), pudemos perceber como a dança enquanto obra de arte provoca uma religação com o sentido da vida, com o solo vibrátil do viver. No entanto, dadas as suas características, o diálogo com o tempo presente e com a perspectiva dos direitos humanos a que este trabalho se coaduna, um tipo específico de dança reforça com mais competência os anseios desta reflexão: a dança contemporânea.

E foi sobre esta configuração de dança que nos demoramos, traçando pontes e confabulações entre suas práticas e como elas se encontram com os direitos humanos – também como este encontro, premissa do próprio fazer arte (já que, como percebemos, arte e direitos humanos frequentam o substrato vital dos seres), pode ser potencializado. Seja através da reflexão de seu modo de produção, que atenta para uma visão política da arte que não perca de vista o modo como a obra é criada, o processo de criação em si; seja através do seu aspecto performativo, com suas implicações políticas e estéticas que antes se interessam pelo extrapolar de qualquer definição, que flertam com o constante estado de deslocamento, dos corpos que dançam e da própria dança; ou ainda através da temática da obra, que pode vir a reforçar o sentido político já próprio da arte, a dança contemporânea foi, nesta dissertação, o nosso fio condutor.

Foi ela quem nos guiou a compreensão da arte como política, corroborando com os direitos humanos de modo mais integral que as demais configurações de dança, numa diversidade de aspectos para além do primordial que é ser arte. A partir da análise do espetáculo *Os Superficiais*, da Cia. Etc., tal compreensão pôde ser melhor observada, sem perder de vista que toda obra de dança, no entanto, é sempre política. Sendo o compromisso da arte ser arte, toda obra, logo dança, representa uma resistência à politização. E, como toda a força de resistência à politização, é também uma força de repolitização, uma força política.

Percorrendo o caminho suscitado pelas leituras e aprofundamentos que se transformaram nesta pesquisa, que já se desdobra em tantas outras reflexões, uma nova hipótese foi se desenhando, como anunciamos nas primeiras linhas dessas considerações finais. Ela aqui compartilhamos para que, em outro momento, possamos dar continuidade aos passos iniciados nesse percurso.

Sabemos que foi diante das tragédias e flagelos vividos na Segunda Grande Guerra que os direitos humanos, tais como conhecemos hoje, foram organizados numa Declaração Universal, adotada sem consenso na Assembleia Geral das Nações Unidas em 1948. Esta declaração que, na verdade, não obriga juridicamente nenhum Estado a segui-la, se apresentando como uma recomendação sem força vinculante, busca em seus trinta artigos preservar, sobretudo, as futuras gerações das barbáries da guerra, se desdobrando em muitos outros aspectos (mas ainda assim, partindo da existência da guerra). Em outras palavras, um mundo de paz, tolerância e solidariedade entre as nações é uma recomendação “universal” desde então, via um pacto documentado que desponta do sofrimento, da dor, da morte para afirmar a vida.

É sabido também que este pacto vem se mostrando pouco eficiente para resolver as inúmeras violências que ainda nos acomete, a impunidade, as perseguições, a tortura, enfim, os mais variados atentados à dignidade humana que assistimos diariamente. Do contrário, não seria mais esta a realidade que ainda vivemos. Com isto, no entanto, não perdemos de vista o seu papel fundamental de mediação e atenuamento dos conflitos e angústias que cerceiam a humanidade: o de ser um instrumento de reconhecimento que encabeça a luta pela vida numa compreensão mais ampla, envolvendo outros aspectos como justiça, liberdade e fraternidade; de ser um mecanismo de força contra os efeitos nefastos da globalização, de iniciativas “racionalistas” no campo econômico e tecnológico.

Mas o fato é que nem os próprios direitos humanos compreendem-se como remédio aos males do mundo. Antes uma atração aos olhos do público, especialmente dos países desenvolvidos, para os reflexos negativos da exploração do mercado, os direitos humanos são hoje o principal discurso contemporâneo que responde a esses efeitos colaterais. Aqui podemos admitir mais uma vez a limitação da razão, do pensamento operatório. Ou, pelo menos, seu atraso com relação ao tempo e alcance do poder singular da arte, uma vez que inúmeras são as experiências com práticas artísticas que aponta para o estabelecimento de outro entendimento de existência entre os envolvidos na experiência artística, a partir de uma prática micropolítica.

Considerando as investigações aqui realizadas e os encontros possíveis travados entre a dança e os direitos humanos, pensamos que a contribuição desta primeira com relação aos direitos humanos pode ir além do que a hipótese inicial levantada neste trabalho. A experiência estética através da arte, que é, sobretudo, uma relação que se estabelece entre as subjetividades, o objeto artístico e o mundo, garante ao ser a mobilização da sua textura sensível, devolvendo-lhe a capacidade de criar, reativando sua força-invenção (que na contemporaneidade não é mais exclusiva do campo da arte), a tensão de se refazer, que é o movimento da vida em si. Neste sentido, como já vimos nestas considerações finais de modo bem mais detalhado, a dança coaduna com os direitos humanos no sentido em que eles se erguem, porque ambos acessam e afirmam o “demasiado humano”, a singularidade do ser, a matéria da vida, as forças heterogêneas, as intensidades de que somos feitos.

Mas ao afirmar a vida a partir da negativa da morte, da dor, o que levou a criação da Declaração Universal dos direitos humanos, já partimos da existência da dor provocada pela crueldade humana, da condição brutal de homens e mulheres, da morte como negação da vida, não como parte dela. Nossa hipótese então aponta para a possibilidade de um diálogo entre dança e direitos humanos no sentido de tornar possível a este último outro ponto de partida, um que esteja a serviço primeiro da reconexão com estas intensidades condutoras de vida, produtoras dos acontecimentos. O ponto de partida da dança, que é o do movimento vital, que admite, antes que qualquer outro fato, a vida – tornando esta a urgência entre todas as urgências, afinal.

A partir da prática estética, o que sinalizamos aqui é a possibilidade da arte

contribuir com o alargamento do sentido de direitos humanos, convidando-os a deslocar, também eles, o seu sentido político. Ou seja, a partir do que mobiliza a arte, que é a vida em si, repensar a perspectiva dos direitos humanos, deslocando-o da dor, da morte, e dando-lhes como norte a própria vida que eles proclamam, como caminho a ser seguido para efetivação de seu fim a sua própria prática. Não visualizamos aqui outro modo possível de operacionalizar os direitos humanos nas nossas práticas culturais, que não este de operacionaliza-los nesta tentativa. Outros caminhos diferentes deste podem incorrer em demagogia. Pressupomos aqui a possibilidade de contaminar os direitos humanos com a dança suspeitando ser possível provocar uma compreensão artística destes, não no sentido de torna-los arte, dança, mas de emprestar a eles um olhar imbuído de dançabilidade, um olhar estetizado. Um olhar estético sobre os direitos humanos.

Na medida em que compreendemos a estética como ética, e a ética como um compromisso solidário com tudo que existe, tal como existe (contanto que sua existência não ameace outras existências), vamos recuperar aqui a ideia de que esta última, a ética, pulsa nos acordes do tempo. Ou seja, a ética está imbuída de costumes, pensamentos e práticas de uma temporalidade determinada, aquela em que respira. Quando toma forma de norma, de lei, de conduta ou recomendação, tais costumes, pensamentos e práticas estão predestinados ao envelhecimento, a se tornarem defasados, obsoletos, se não forem atualizados junto com o tempo que passa e instaura outras lógicas.

A ética, então solicita a transgressão da norma, um constante exercício de superação de nós mesmos, em diálogo com o presente, com o tempo do exercício da vida. Não se trata de uma destruição da norma, mas de sua necessária transgressão. E o caminho para essa renovação deve ser sempre um novo encontro com o rosto do outro, sempre relacional, sempre no voltar-se para o eu-tu. É preciso buscar observar e refletir como o tempo operou nas formas de se relacionar das pessoas, nos seus modos de compreensão da vida, e, assim, nos seus atuais horizontes éticos, para que estes sejam então os condutores de normas condizentes com o estado na atualidade.

Uma obra de arte é política porque promove um rasgo no mundo das coisas através do seu próprio exercício de ser arte, e nos oportuniza acessar o verso do que está dado, o sentido da vida. Isso já anuncia o desejo de mobilizar outras compreensões de vida, de atualizar certos comportamentos, pensamentos e

costumes, de transgredir a norma estabelecida. Afinal, a arte tem um caráter ambíguo: sua politicidade não está somente no objeto de arte em si (no seu modo de produção), tão pouco exclusivamente na subjetividade do artista, mas no seu aspecto relacional, no que o encontro objeto-subjetividades promove, onde a arte acontece. Uma obra de arte é política no mundo enquanto experiência estética, um lugar possível da relação eu-tu, um nascedouro de reflexões acerca de horizontes ético-políticos. E, enquanto experiência estética, uma obra de arte comporta uma ética. Daí, ao pensarmos num olhar estético sobre os direitos humanos, sugerimos um olhar ético no sentido em que alimentamos essa reflexão: os direitos humanos que tenham como orientação, evidente e clara, o olhar solidário e comprometido com a vida de tudo que existe, tal como existe, em que esteja latente a necessidade de se relacionar com o tempo e com o outro, e de estar em constante superação (não no sentido de progresso, mas de conexão com a vida).

De outro modo, pensar o sentido de direitos humanos a partir da dança seria então admiti-los como outro modo existência, outra configuração de mundo, e não uma tendência diferente, porém ainda dentro da lógica já estabelecida. O que a dança convoca dos direitos humanos, supomos aqui, é mais que pintar o mundo com uma cor diferente, dentre as cores possíveis já existentes: é a criação de uma cor própria, uma capaz de colorir a vida.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Coleção: Obras escolhidas. v. I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BITTAR, Eduardo C. B. Estética, democracia pluralista e direitos humanos: da estética da diversidade à sociedade, da sociedade pluralista à estética. In: PELIZZOLI, Marcelo (Org.). **Cultura de Paz: a alteridade em jogo**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

BUARQUE, Maria Eduarda. **A gravidade e o self: uma relação entre o corpo e os símbolos**. Recife: Libertas, 2009.

CAMAROTTI, Marco. **Diário de um Corpo a Corpo Pedagógico e outros elementos da arte-educação**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

CHINELLATO, Daniel Dobrigkeit. **Por uma razão estética: um elo entre o inteligível e o sensível**. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. **Revista ARS**, São Paulo, v. 2, n. 4, 2004. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cap/ars4/danto.pdf>>. Acesso: 30 jun. de 2017.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Organização de Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

_____. **Posições**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. **De que amanhã.... diálogos**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DUARTE JR., João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Curitiba: Criar, 2001.

_____. **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas: Papius, 1988.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

FOSTER, Hal. Por um conceito político na arte contemporânea. In: _____. **Recodificação – Arte, espetáculo, política cultural**. São Paulo: Casa Editorial

Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalheite. 21. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. 2. ed. L&PM: Porto Alegre, 2008.

GONÇALVES, Ana Maria. **Na polêmica sobre turbante, é a branquitude que não quer assumir seu racismo**. 2017. Disponível em: <<https://theintercept.com/2017/02/15/na-polemica-sobre-turbantes-e-a-branquitude-que-nao-quer-assumir-seu-racismo/>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

HABERMAS, Jürgen. Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin. In: FREITAG, B.; ROUANET, S. P. (Org.). **Habermas: sociologia**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1980.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de Arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2005.

HERMANN, Nadja. Ética, Estética e Alteridade. In: TOMAZETTI, Elisete M.; TREVISAN, Amarildo Luiz (Org.). **Cultura e alteridade: confluências**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2006. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/gpracioform/artigo%2001.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2015.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1999.

KATZ, Helena. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

KLEE, Paul. **Diários**. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança: arte e ensino**. São Paulo: Digitexto, 2010.

_____. **Ensino da dança hoje: textos e contextos**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

MELO, Ailce M. de. **Nexos da videodança: a construção dramatúrgica em Maxixe**. 2014. 269 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MLODINOW, Leonard. **Subliminar: como o inconsciente influencia nossas vidas**. Tradução de Claudio Carina. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORAIS, J. F. Regis de. **Arte: a educação do sentimento**. São Paulo: Letras & Letras, 1992.

MÜLLER, Cláudia G. **Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual**. Rio de Janeiro: 2012. Disponível em: <http://www.claudiamuller.com/mestrado/final_alta.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2014.

PEGORARO, Olinto. **Introdução à ética contemporânea**. Rio de Janeiro: Uapê, 2005.

ROCHA, Thereza. O que é Dança Contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade. **Ensaio Geral**, Belém, v. 3, n. 5. p. 121-131, jan-jul de 2011. Disponível em: <http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/217/116>. Acesso em: 30 set. 2016.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

_____. Geopolítica da cafetinagem. **Espaço Impresso**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 29-38, mai. 2011.

_____. **A vida na berlinda**. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Berlinda.pdf>>. Acesso: 31 maio 2015.

SETENTA, Jussara S. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Eliana R. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

STRAZZACAPPA, Márcia. Dança na Educação: discutindo questões básicas e polêmicas. **Revista Pensar a Prática**, Goiânia, v. 6, 2003.

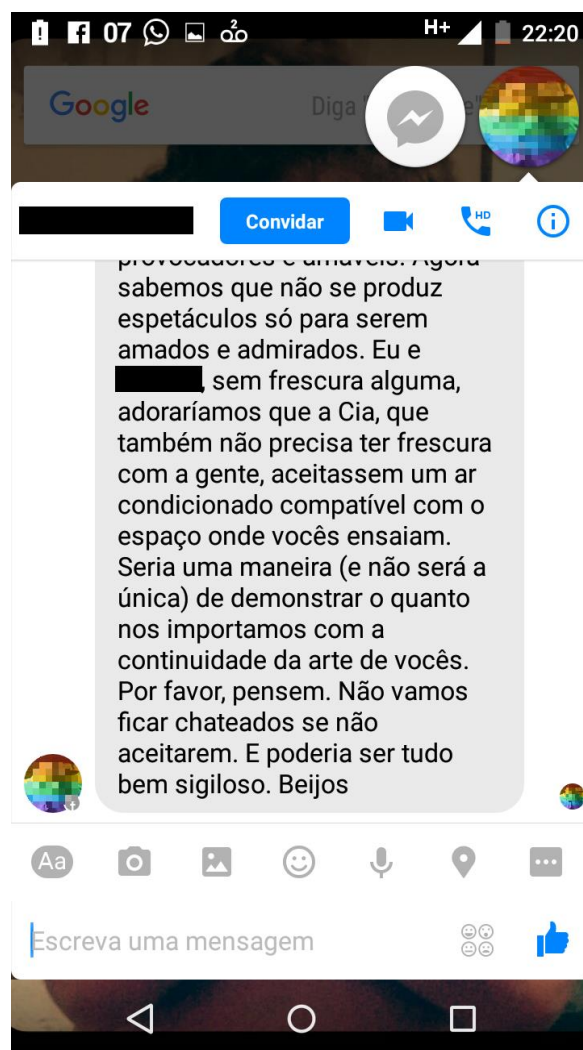
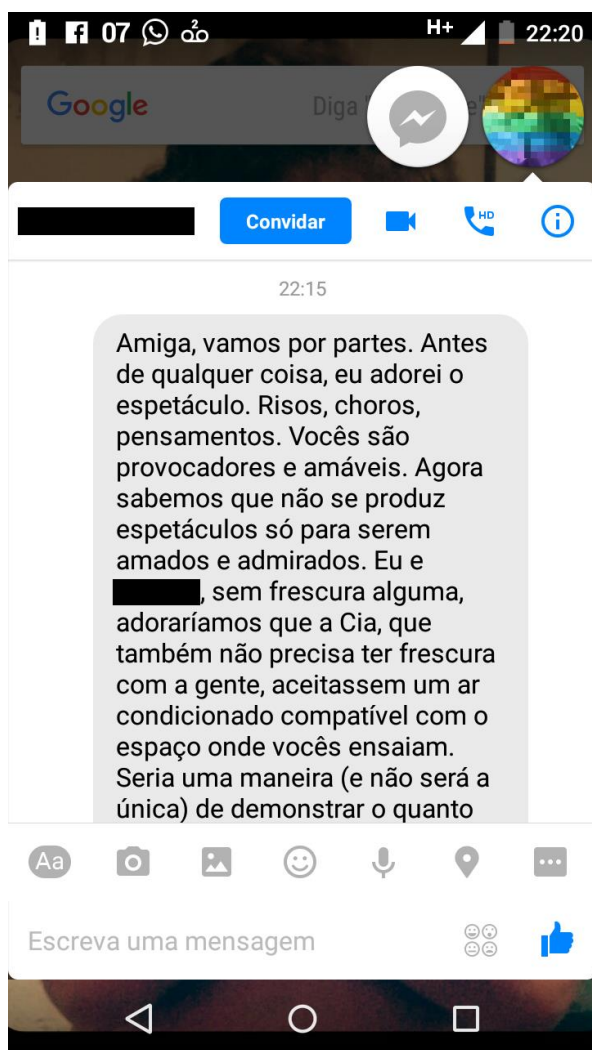
TIBURI, Marcia. O filósofo Arthur Danto como Andy Warhol. **Revista Redescrições**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 2, 2014. Disponível em: <http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/ano5_02/02_tiburi.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2017.

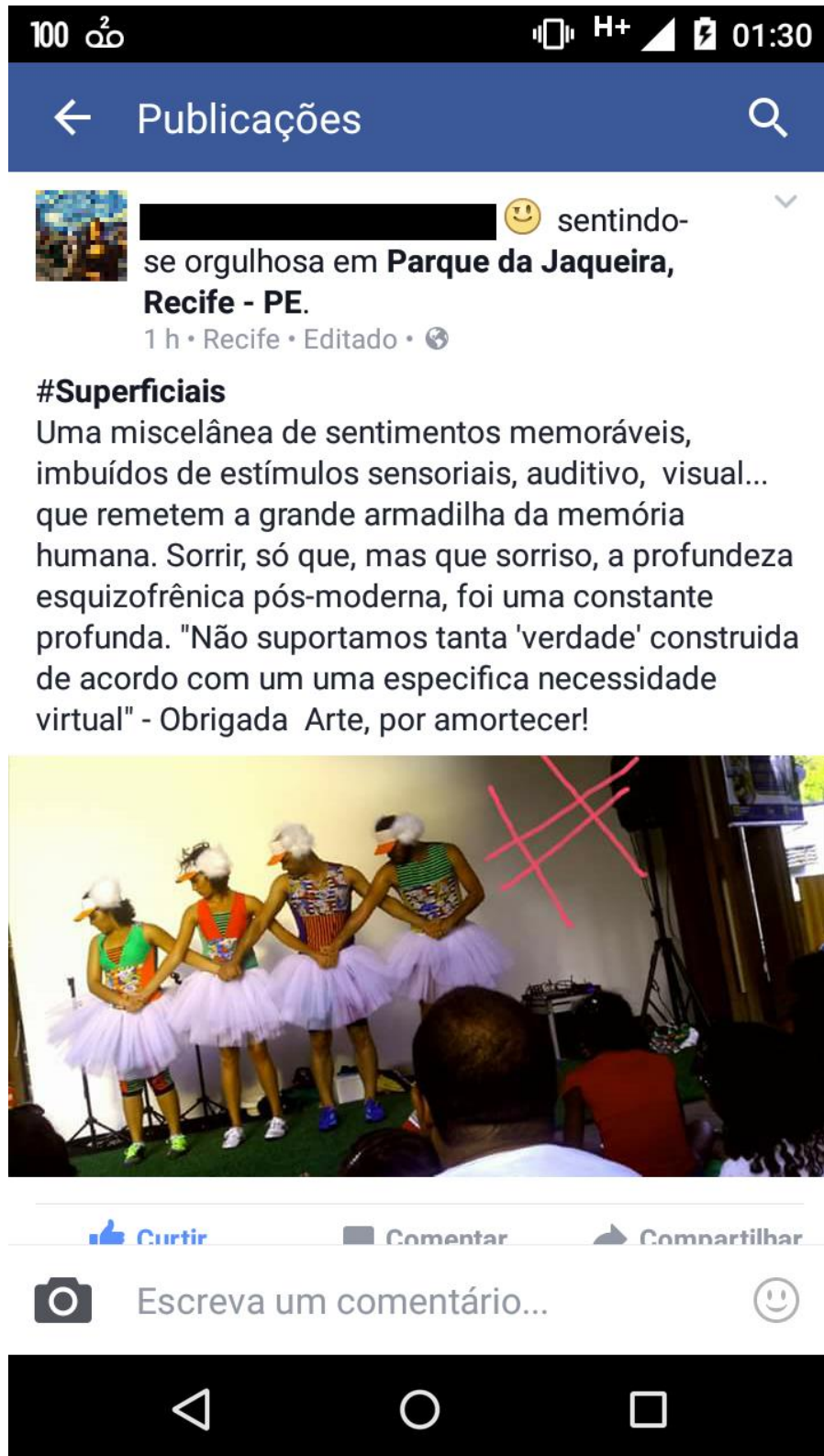
TREVISAN, Amarildo L. **Estetização da política vs. formação da opinião pública: uma aporia da razão comunicacional?** Disponível em: <<http://coral.ufsm.br/gpforma/02.pdf>>. Acesso: 30 jun. 2017.

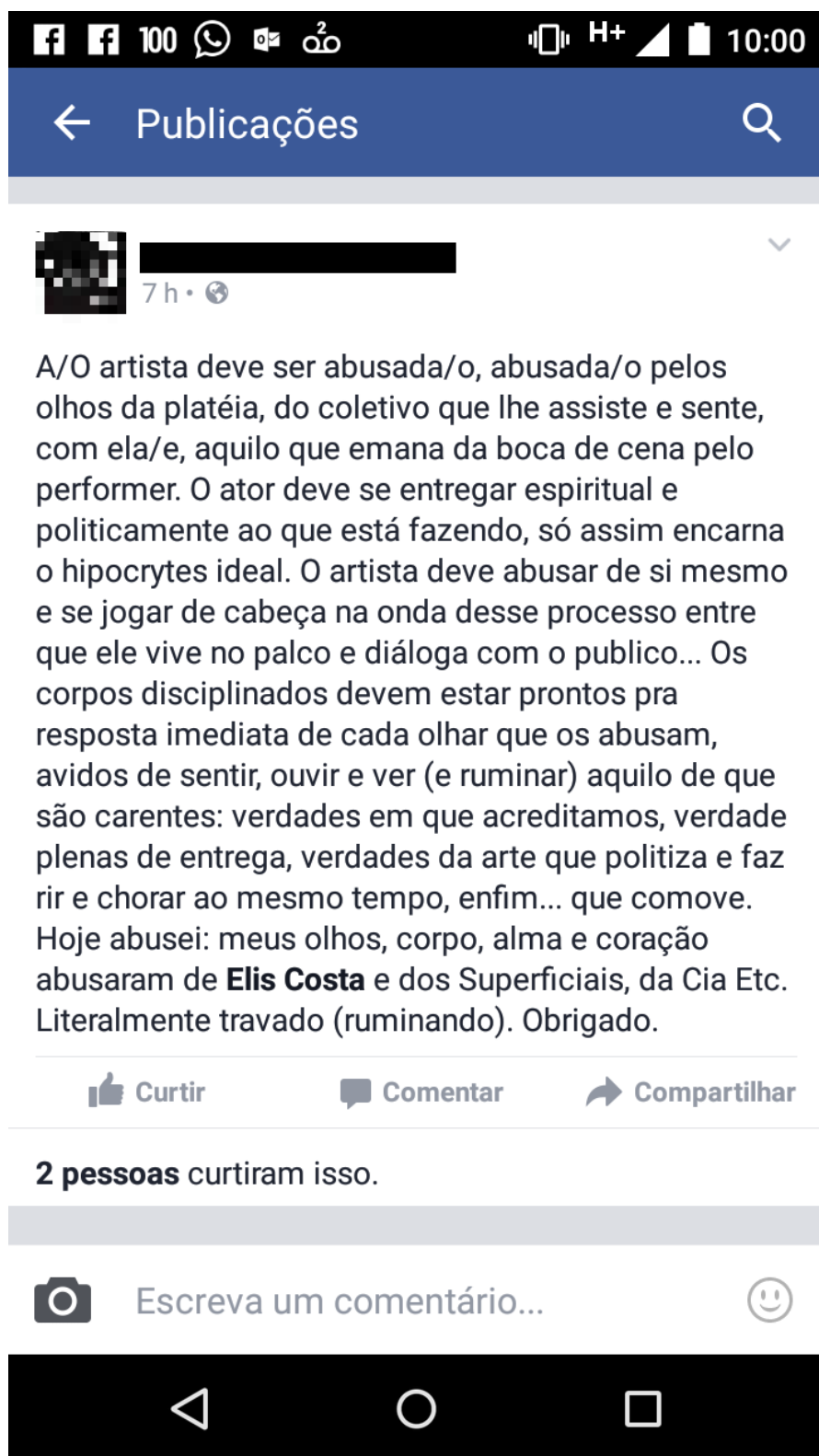
VASCONCELOS, Karina (Org.). **Bom Pastor: as histórias e os afetos**. Recife: Instituto Brasileiro Pró-Cidadania, 2012.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. 5. ed. São Paulo: Summus, 2008.

APÊNDICE – DEPOIMENTOS ESPONTÂNEOS DO PÚBLICO SOBRE O ESPETÁCULO OS SUPERFICIAIS NAS REDES SOCIAIS









Parque da Jaqueira, Recife - PE

19 h



♥ 20 curtidas

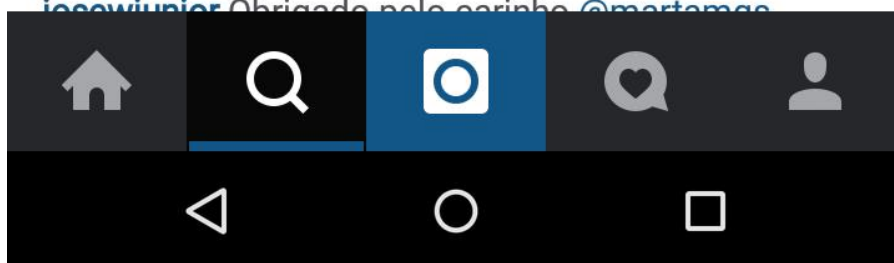
██████████ "O que é dança contemporânea?",
perguntou @eliscosta.

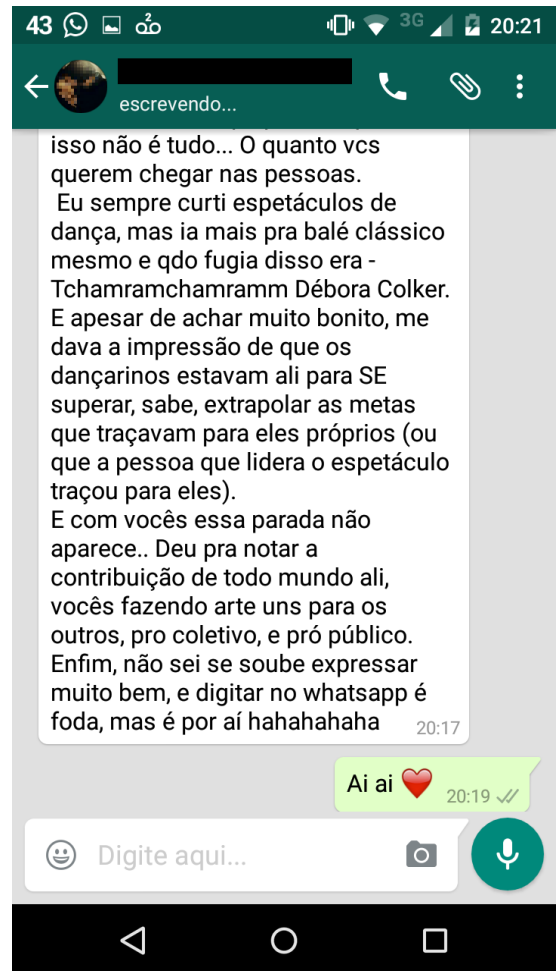
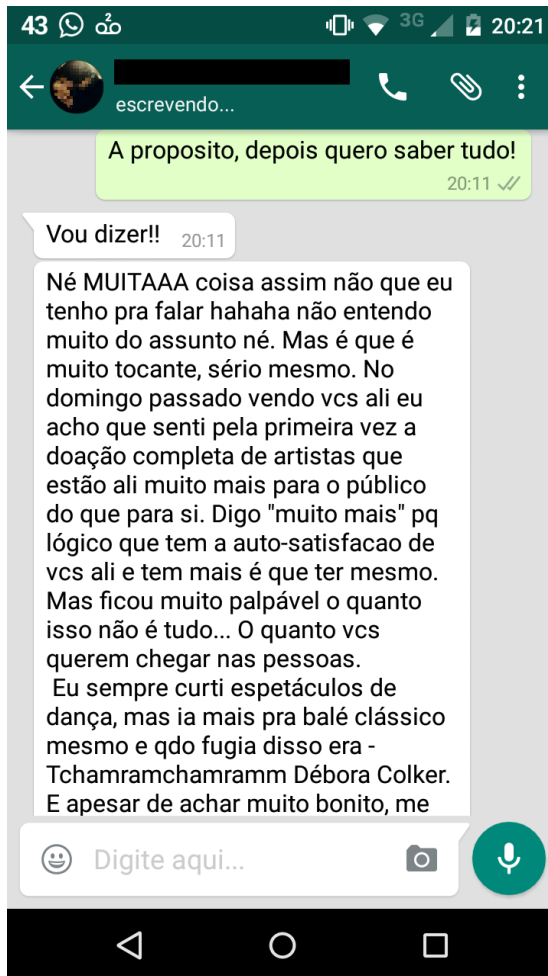
As crianças, não tão superficiais como nós,
conseguiram dizer muito melhor. 😊

Obrigada pela tarde, @ciaetc .

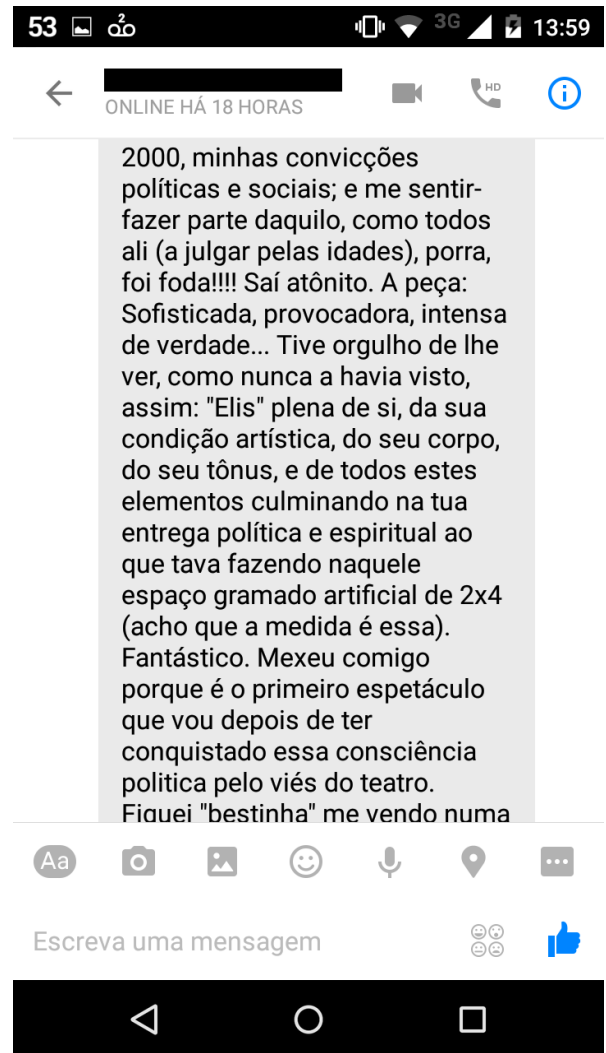
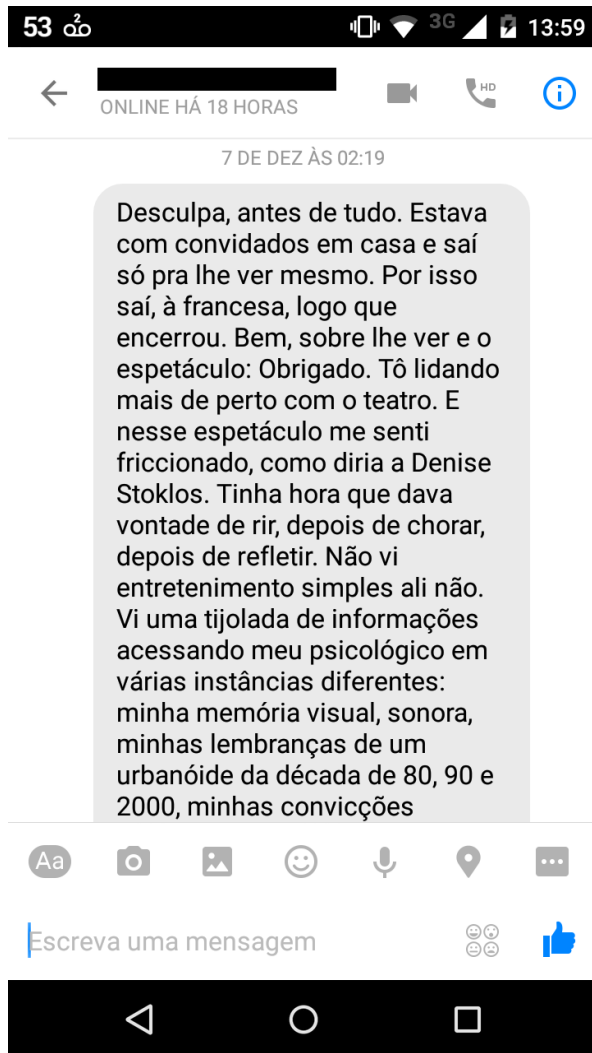
#ossuperficiais #ciaetc

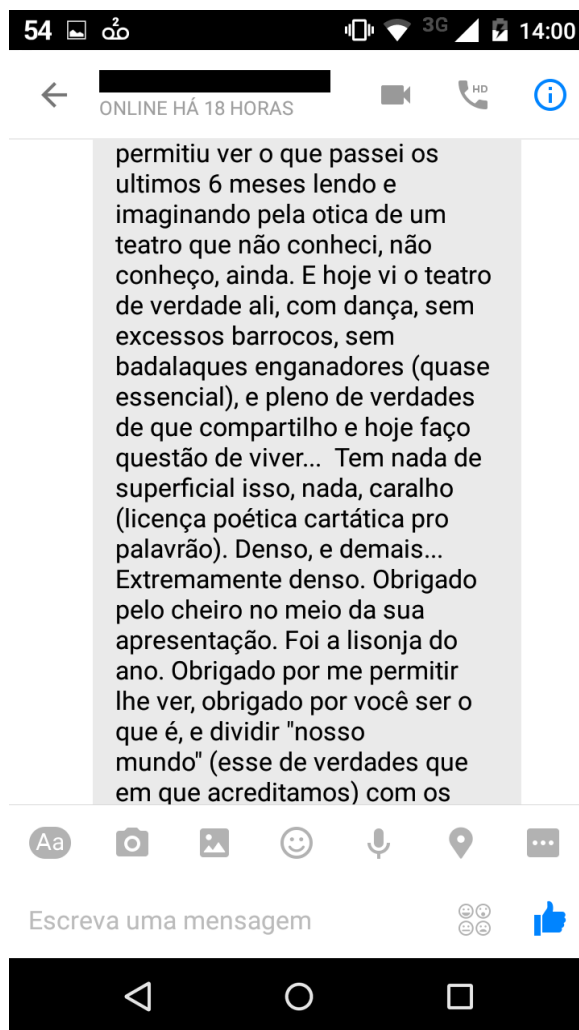
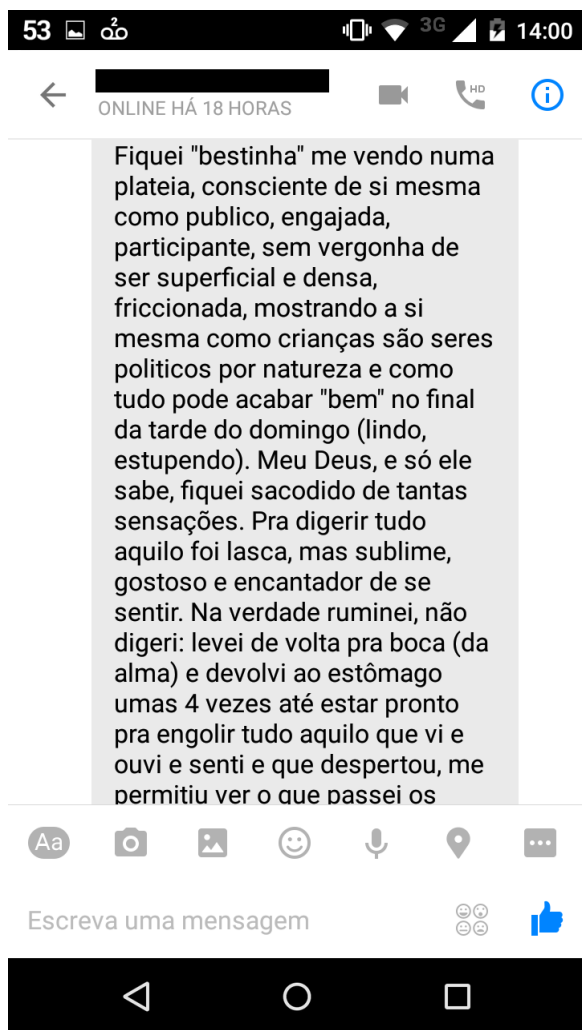
iosowjunior Obrigada pelo carinho @martamag

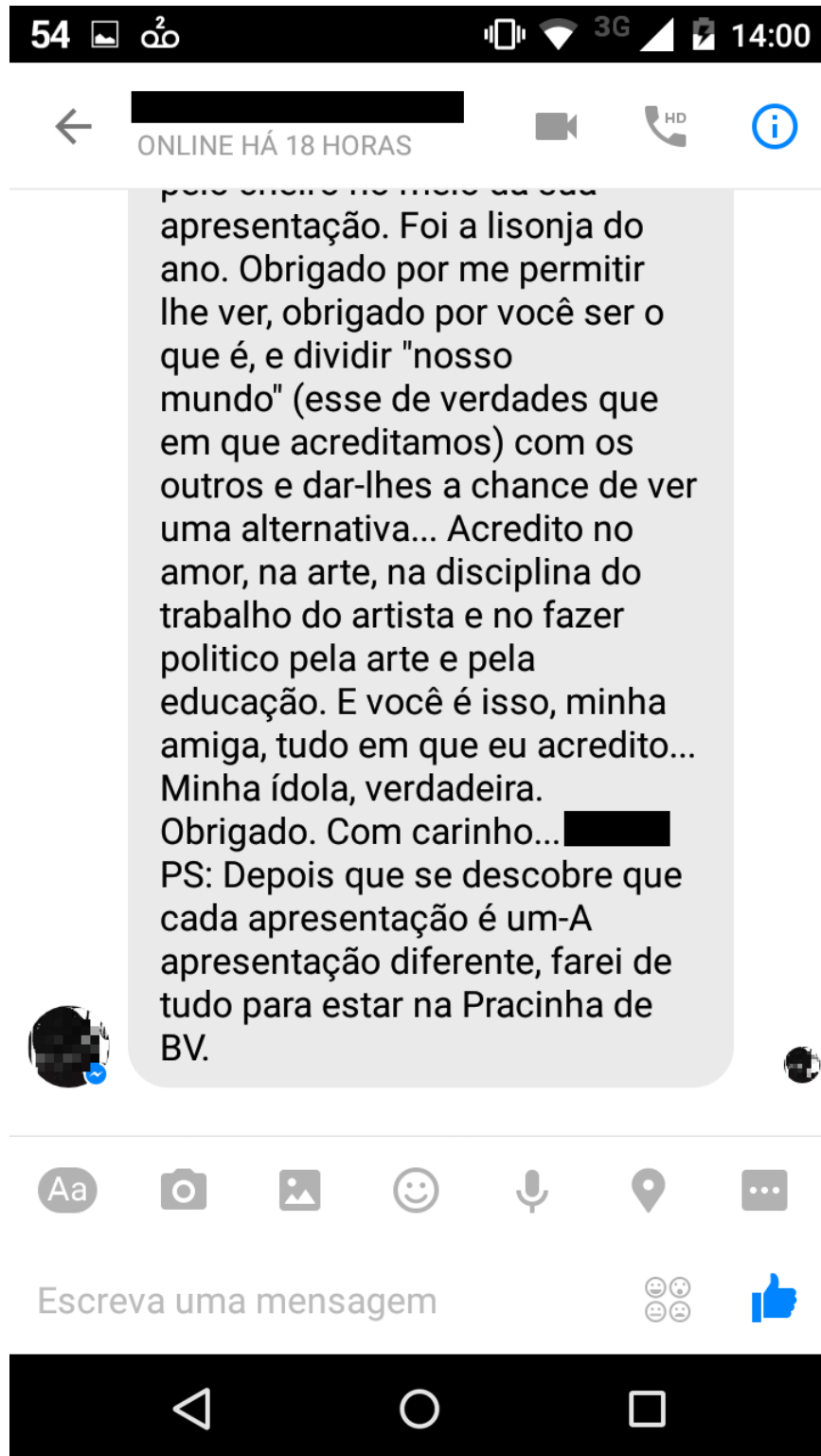






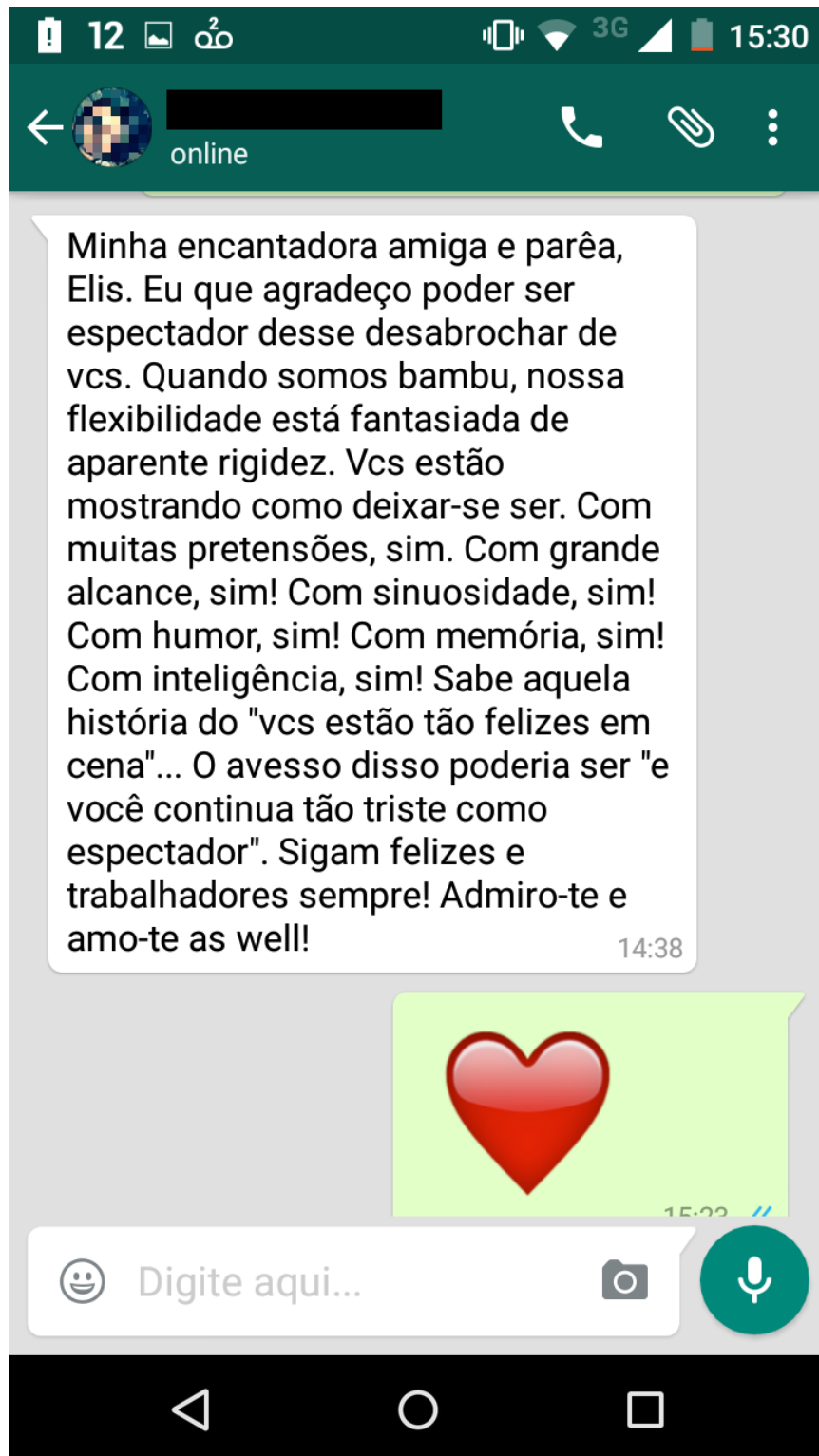












Minha encantadora amiga e parêa, Elis. Eu que agradeço poder ser espectador desse desabrochar de vcs. Quando somos bambu, nossa flexibilidade está fantasiada de aparente rigidez. Vcs estão mostrando como deixar-se ser. Com muitas pretensões, sim. Com grande alcance, sim! Com sinuosidade, sim! Com humor, sim! Com memória, sim! Com inteligência, sim! Sabe aquela história do "vcs estão tão felizes em cena"... O avesso disso poderia ser "e você continua tão triste como espectador". Sigam felizes e trabalhadores sempre! Admiro-te e amo-te as well!

14:38

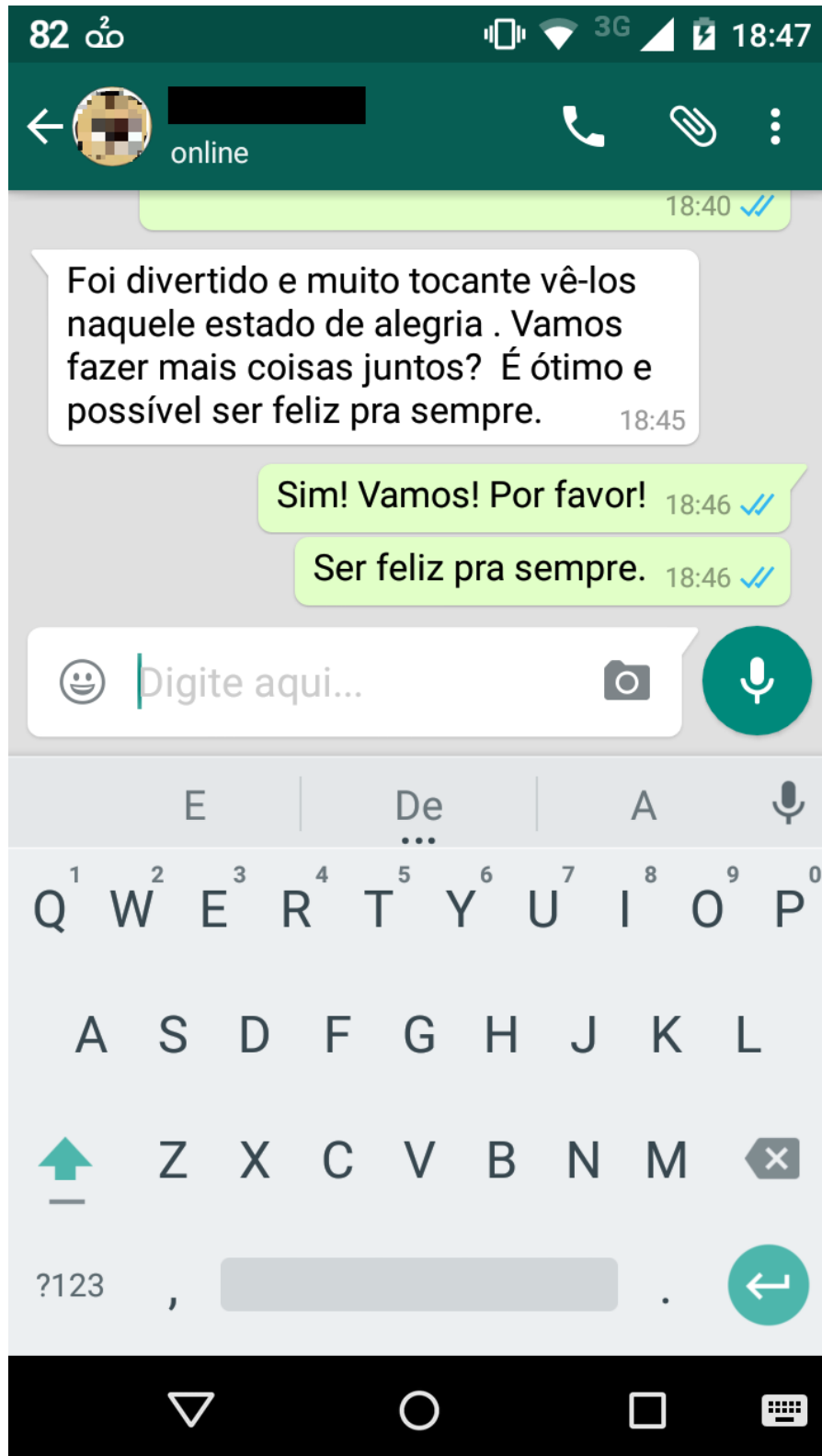


15:22 //



Digite aqui...





**ANEXO A - DVD COM CÓPIA DE REGISTRO DO ESPETÁCULO *LIKE AN IDIOT*,
DE CRISTINA MOURA (2003)**

**ANEXO B - DVD COM CÓPIA DE REGISTRO DO ESPETÁCULO OS
SUPERFICIAIS, DA CIA. ETC. (2015)**

ANEXO C - PROGRAMA DO ESPETÁCULO OS *SUPERFICIAIS*

ANEXO D - LETRA DA MÚSICA *TUDO*, DE FLAVIO TRIS**Tudo** (Flavio Tris)

Tudo isso e mais um pouco
Tudo aquilo e mais um tanto
Tudo sim, ao mesmo tempo
Tudo é podre, tudo é santo

Tudo eu ponho, tudo eu pego
Tudo eu canto, tudo eu calo
Tudo sobe além do alcance
Tudo desce pelo ralo

Tudo agora inesgotável
Tudo a fora não sabido
Tudo é um grande mistério
Ou então tudo é libido

Tudo em cima eu agradeço
Tudo ao lado eu desconfio
Tudo é sempre um recomeço
Tudo é sempre um desafio

Tudo que se pensa existe
Tudo que se planta brota
Tudo aqui é só verdade
Tudo ali é só lorota

Tudo é um morango doce
Tudo é um morango azedo
Tudo muda, a todo instante
Tudo me dá tanto medo

Tudo assim tão demorado
Tudo assim tão repentino
Tudo é bom, tudo é pecado
Ai, meu Deus, tudo é divino

Tudo é mesmo um só momento
Tudo sempre a mesma hora
Se um dia tudo acaba
Tudo eu quero e quero agora”

ANEXO E - SELFIES TIRADAS NO FIM DO ESPETÁCULO OS SUPERFICIAIS







