



Paulo Emilio Machado de Azevedo

O corpo vivo: um ensaio sobre uma experiência
de dança na cidade de Macaé-RJ

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção de grau de doutor pelo Programa de Pós-
Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia
Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Orientadora: Sonia Maria Giacomini

Rio de Janeiro
Março de 2016



Paulo Emilio Machado de Azevedo

**O corpo vivo: um ensaio sobre uma experiência
de dança na cidade de Macaé-RJ**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-
Graduação em Ciências Sociais do Departamento
de Ciências Sociais do Centro de Ciências Sociais
da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão
Examinadora abaixo assinada.

Profa. Sonia Maria Giacomini

Orientadora

Departamento de Ciências Sociais/PUC-Rio

Profa. Marta Simões Peres

UFRJ

Prof. Valter Sinder

Departamento de Ciências Sociais/PUC-Rio

Profa. Maria Sarah da Silva Telles

Departamento de Ciências Sociais/PUC-Rio

Prof. Marcelo Carlos Gantos

UENF

Profa. Mônica Herz

Coordenadora Setorial do Centro
de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 01 de março de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Paulo Emilio Machado de Azevedo

Doutor em Ciências Sociais pela PUC-Rio (2016) e Mestre em Ciências Políticas Sociais pela UENF/RJ (2006). Diretor da Cia Gente Rede de Protagonismos & Criação e Idealizador da Fundação PAz. Áreas de interesse: antropologia do corpo, artes, políticas culturais, teoria social e contemporânea..

Ficha Catalográfica

Azevedo, Paulo Emilio Machado de

O corpo vivo : um ensaio sobre uma experiência de dança na cidade de Macaé-RJ / Paulo Emilio Machado de Azevedo ; orientadora: Sonia Maria Giacomini. – 2016.

272 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2016.

Inclui bibliografia

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Dança. 3. Macaé. 4. Inclusão. 5. Diversidade corporal. 6. Estigma. I. Giacomini, Sonia Maria. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. III. Título.

CDD: 300

*Dedico este trabalho
ao meu irmão, Alcebiades Azevedo, e ao meu filho, Hiago.*

Agradecimentos

Aos professores Valter Sinder, Maria Alice Rezende Carvalho, Maria Sarah Telles e Santuza Neves (*in memorian*), pelo aprendizado em tempos de grandes mudanças no país.

Em especial, à minha orientadora e amiga Sonia Giacomini, por tantos dias de conversas, embates e surpresas.

Aos meus pais Elizabeth Azevedo e Paulo Emílio de Aguiar Azevedo, meus irmãos Alcebiades Azevedo e Luiz Gustavo Azevedo (*in memorian*), meu afilhado Luís Otávio e minha irmã do coração Marina (Nina). Muito obrigado por tudo; e sabemos que o tudo de fato quer dizer muita coisa em nossa casa.

Aos participantes desta pesquisa, sempre afirmando as potências tão presentes em cada um de nós.

Aos amigos macaenses, Joelson Rodrigues, Larissa Rodrigues, Camila Butinholti, Meynardo Carvalho e Ruth Escudero que muito me incentivaram desde o princípio nesta jornada do conhecimento.

Ao meu filho Hiago, por tornar-me cada dia mais forte e vitorioso para tantos desafios que nos foram impostos. Resta-me, portanto, torcer para que este estudo possa contribuir na sua formação e de tantos seres humanos com corações doadores para transformar o mundo. E por que não, ao menos, tocar os corações mais egoístas?

*A igreja diz: o corpo é uma culpa.
A ciência diz: o corpo é uma máquina.
A publicidade diz: o corpo é um negócio.
O corpo diz: eu sou uma festa*
Eduardo Galeano

*Temos o direito de ser iguais
quando a diferença nos inferioriza.
Temos o direito de ser diferentes
quando a igualdade nos descaracteriza*
Boaventura de S. Santos

*Não é um sinal de saúde estar
bem ajustado a uma sociedade
profundamente doente*
Krishnamurti

*E que seja perdido o único dia
em que não se dançou*
Friedrich Nietzsche

Resumo

Azevedo, Paulo Emílio Machado de; Giacomini, Sonia Maria. **O corpo vivo: um ensaio sobre uma experiência da dança na cidade de Macaé-RJ.** Rio de Janeiro, 2016. 272p. Tese de Doutorado - Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Qual a dimensão política da estética na hierarquia valorativa dos corpos em dada sociedade? De que modo uma experiência corporal através da dança pode contribuir na composição de outras políticas de alteridade nessa mesma sociedade? Mobilizado por estas questões, o texto investiga a trajetória de adolescentes e jovens, no contexto de projetos de natureza social e artística, na cidade de Macaé. Propõe-se a elaboração de um ensaio sobre algumas dessas experiências com a dança tendo como contraponto dois sistemas de percepção a respeito da ação dos sujeitos envolvidos nas mesmas: a concessão e o protagonismo. Portanto, antes foi necessário refletir sobre que formas de dança, técnicas e metodologias de seu ensino e processos criativos observamos. Essas trajetórias são analisadas tendo como parâmetro algumas políticas destinadas a segmentos sociais considerados *excluídos* na cidade e, por sua vez, alvos de programas de *inclusão social* no país. Tem-se como objetivo refletir sobre as categorias *excluído/incluído* e as concepções de sociedade que a acompanham na dimensão do estigma, procurando identificar, à luz de teorias, aberturas para a interpretação das performances dos sujeitos e grupos estudados. Através de uma abordagem etnográfica e observação participante, buscou-se uma aproximação com os envolvidos a fim de captar conflitos e embates relacionados às representações de si, do outro e do trabalho na experiência com a dança.

Palavras-chave

Dança; Macaé; Inclusão; Diversidade corporal; Estigma.

Abstract

Azevedo, Paulo Emílio Machado de; Giacomini, Sonia Maria (Advisor).
The living body: an essay on a dance experience in the city of Macaé - RJ. Rio de Janeiro, 2016. 272p. PhD. Thesis. Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

What is the political dimension of aesthetics in the value hierarchy of the bodies in a given society? How a bodily experience through dance can contribute to the breakdown of other policies otherness of that same society? Mobilized by these issues, the text examines the trajectory of young people in the context of social and artistic nature projects in the city of Macaé. It is proposed to prepare an essay on some of these experiences with dance as a counterpoint with two perception systems regarding the action of the subjects involved in the same: the provision and role. So before it was necessary to reflect on that dance forms, techniques and methodologies of teaching and creative processes observed. These trajectories are analyzed having as parameter some policies to be considered excluded social groups in the city, and in turn targets of social inclusion programs in the country. It has been intended to reflect on the categories "excluded / included" and conceptions of society that accompany the dimension of stigma, trying to identify the light of theories openings for the interpretation of the performances of individuals and groups. Through an ethnographic approach and participant observation, it sought a rapprochement with those involved in order to capture conflicts and clashes related to representations of themselves, each other and work experience with dance.

Keywords

Dance; Macaé; Inclusion; Body diversity; Stigma.

Resumè

Quelle est la dimension politique de l'esthétique dans la hiérarchie de valeur des corps dans une société donnée? Comment une expérience corporelle à travers la danse peut contribuer à la répartition des autres politiques de l'altérité de cette même société? Mobilisé par ces questions, le texte examine la trajectoire des jeunes dans le contexte de projets de nature sociale et artistique dans la ville de Macae. Il est proposé de préparer un essai sur certaines de ces expériences avec la danse comme un contrepoint avec deux systèmes de perception concernant l'action des sujets impliqués dans la même: la mise à disposition et le rôle. Donc, avant il était nécessaire de réfléchir sur cette danse formes, des techniques et des méthodologies d'enseignement et les processus créatifs observés. Ces trajectoires sont analysés ayant comme paramètre des politiques à considérer les groupes sociaux exclus de la ville, et dans les objectifs de son tour de programmes d'inclusion sociale dans le pays. Il a été destiné à réfléchir sur les catégories «exclus / inclus" et conceptions de la société qui accompagnent la dimension de la stigmatisation, en essayant d'identifier la lumière des théories ouvertures pour l'interprétation des performances des individus et des groupes. Grâce à une approche ethnographique et l'observation participante, il a cherché un rapprochement avec ceux qui sont impliqués afin de capturer les conflits et les affrontements liés à des représentations d'eux-mêmes, chaque expérience et de travailler avec la danse.

Mot-clé

Danse; Macaé (ville); Inclusion; Diversité corporelle; stigmata.

Sumário

| | |
|---|-----|
| Introdução | 14 |
| 1. A Metodologia | 27 |
| 1.1. Sobre interpretar e “estar lá” | 27 |
| 1.2. O desenho cênico-antropológico | 28 |
| 1.3. Sobre as interlocuções das vozes em cena | 29 |
| 1.4. Sobre a entrada no campo e a observação participante | 32 |
| 1.5. Da reentrada no campo | 34 |
| 1.6. Evitando o <i>bias</i> , valorizando as <i>bios</i> | 37 |
| 1.7. A escrita como ensaio | 38 |
| 1.8. Objetivos | 41 |
| 1.9. Justificativa | 42 |
| 1.10. Procedimentos e estratégias metodológicas | 43 |
| 1.11. As questões de pesquisa e hipóteses | 45 |
| 1.12. Definição da amostra e protagonistas | 47 |
| 1.13. Conceitos e variáveis | 47 |
| 2. O Corpo | 48 |
| 2.1. Primeiras notas sobre o corpo | 48 |
| 2.2. Os corpos-almas | 51 |
| 2.3. Os corpos-ruínas | 52 |
| 2.4. Primeiras notas sobre a inclusão | 57 |
| 2.5. Primeiras notas sobre aparência | 58 |
| 2.6. O corpo <i>delinquente</i> | 61 |
| 2.7. O corpo <i>deficiente</i> | 63 |
| 3. O contexto | 70 |
| 3.1. Sobre o território da experiência | 70 |
| 3.2. Surge uma nova cidade | 72 |
| 3.3. Outros aspectos sobre a composição do <i>solo</i> | 73 |
| 3.4. O <i>ethos</i> do petróleo e seus efeitos | 76 |
| 3.5. Sobre as políticas e suas motivações | 82 |
| 3.5.1. A carne mais barata do mercado (<i>o açougue cênico</i>) | 85 |
| 3.5.2. Todos de uniforme (<i>as marcas</i>) | 90 |
| 3.6. A mancha ou as manchas (um retorno à aparência) | 95 |
| 3.7. A dança como ópio ou identificação cultural | 96 |
| 3.8. Neomessianismo | 98 |
| 3.9. Biopolítica | 100 |
| 4. A dança | 105 |
| 4.1. 1º Ciclo (1999-2011) | 105 |
| 4.1.1. A primeira aula de dança | 105 |
| 4.1.2. A oitava aula de dança | 110 |
| 4.1.3. A ampliação dos universos | 112 |
| 4.1.4. As companhias, seus atores e eventos | 120 |
| 4.1.4.1. A D.I. Cia de Dança | 120 |
| 4.1.4.2. A Membros Cia. de Dança | 138 |

| | |
|---|-----|
| 4.2. 2º Ciclo (2012-2015) | 170 |
| 4.2.1. O período de transição (2011-2012) | 170 |
| 4.2.2. A Cia Gente (2012-2015) | 170 |
| 4.3. A Mostra de hip hop e afins culturais | 195 |
| 5. A experiência | 206 |
| 5.1. Que dança é essa? | 206 |
| 5.2. Sobre a experiência corporal e uma escuta do corpo | 207 |
| 5.3. A experiência através da dança em Macaé | 210 |
| 5.3.1. Quênia: a dança para um corpo (<i>a vingança dos esforçados</i>) | 211 |
| 5.3.1.1. Para uma sociologia do corpo (<i>ou a dimensão do simbólico</i>) | 218 |
| 5.3.1.2. Aumentando a produção de anticorpos | 220 |
| 5.3.1.3. A dança ressignificada no corpo, o corpo ressignificando-a | 221 |
| 5.3.2. Tom: o contrato moral do corpo (<i>outras técnicas corporais</i>) | 222 |
| 5.3.3. Maurílio: nu, vestido e nu (<i>um corpo sem constrangimentos</i>) | 229 |
| 5.3.4. Ricardinho em cena: vence o estigma ou a festa? | 236 |
| Conclusão (<i>um ensaio sobre o desequilíbrio</i>) | 245 |
| Referências bibliográficas | 256 |
| Outras referências | 265 |
| Glossário | 267 |

Lista de figuras

| | |
|--|-----|
| Figura 1: A cadeira atravessa o palco | 129 |
| Figura 2: O tempo e a cadeira | 130 |
| Figura 3: As rodinhas como extensão do corpo | 131 |
| Figura 4: A cadeira se torna asa-delta | 132 |
| Figura 5: Tom se aproxima da bola | 133 |
| Figura 6: Maurílio observa Ricardinho | 134 |
| Figura 7: Ricardinho retorna o olhar | 134 |
| Figura 8: Maurílio e Ricardinho jogam | 134 |
| Figura 9: Posição nº 1 com a bola | 135 |
| Figura 10: Posição nº 2 com a bola | 135 |
| Figura 11: Tom brinca com o balão no quadrado de luz | 137 |
| Figura 12: O “guerreiro” à batalha | 142 |
| Figura 13: O “terrorista” observa o lugar do ataque | 146 |
| Figura 14: Trechos da estreia de Meio-fio, Méier (Rio de Janeiro/Brasil), 2003 | 147 |
| Figura 15: Estreia na Espanha (2004) | 158 |
| Figura 16: Trad. “Os Membros ao pé do muro. A companhia de dança brasileira está em turnê por toda a França” | 162 |
| Figura 17: Audição no Rio de Janeiro | 175 |
| Figura 18: Audição em Niterói | 175 |
| Figura 19: Audição em São Gonçalo | 175 |
| Figura 20: Audição em Cabo Frio | 175 |
| Figura 21: Audição em Rio das Ostras | 175 |
| Figura 22: Audição em Macaé | 175 |
| Figura 23: Flyer digital da estreia da Tetralogia Cidade | 176 |

| | |
|--|-----|
| Figura 24: Afetos demarcados | 178 |
| Figura 25: “Metáfora” em Munich | 181 |
| Figura 26: “Metáfora” em Munich | 181 |
| Figura 27: Introdução de “Carne e Pedra” | 183 |
| Figura 28: Final de “Carne e Pedra” | 184 |
| Figura 29: O retorno aos ensaios | 188 |
| Figura 30: Uma companhia de gente | 188 |
| Figura 31: Estreia de “Elementos...” no Teatro Angel Vianna (2014) | 192 |
| Figura 32: Flyer digital da estreia de E2 | 194 |
| Figura 33: Alunos sobrem ao palco do TMM | 199 |
| Figura 34: Adolescente na batalha da Praça | 201 |
| Figura 35: MC anuncia a próxima batalha | 201 |
| Figura 36: Flyer digital da Mostra de Hip Hop e afins culturais 2014 | 205 |
| Figura 37: O encontro no posto de gasolina | 238 |

Introdução

(I)

A pesquisa apresentada é fruto de uma experiência que se deu através da dança na cidade de Macaé/RJ - a Capital Nacional do Petróleo. As trajetórias pessoais e narrativas biográficas se constituíram como a base da pesquisa. Para a sua realização, foi levado em consideração os códigos de ética, haja vista que o material analisado é em sua maior parte público e, ainda assim, os participantes da pesquisa foram alunos e artistas os quais convivi por longa data. Optou-se por uma abordagem qualitativa e etnográfica, abarcando técnicas híbridas à interpretação. Além de textos escritos, também a apreciação de formas verbais e não verbais de comunicação, bem como de aspectos que produzissem impactos na mesma. Neste rol estão listadas proposições, pressupostos, significados, comportamentos, atitudes, gestos, a semiótica e toda uma filosofia da linguagem¹.

Durante o processo de trabalho foi-se compreendendo melhor a importância dada à interpretação das emoções, motivações, procura de sentidos, valores, movimentos, gestos e representações dos envolvidos. Na pesquisa fez-se uso de entrevistas, mas a interpretação também se deu por meio de registros de ordem: a) corporal (nos ensaios, aulas, cursos, performances e apresentações); b) escrita (como, por exemplo, pelos relatórios que sucediam as apresentações artísticas); c) fotográfica (com fotos de arquivo e de profissionais do gênero); d) pictórica (por grafismos, desenhos e gráficos); e) audiovisual (na análise de filmes e vídeos) e no uso de *vídeo feedback* - técnica de registro de origem dinamarquesa que consiste, basicamente, no fato do observado utilizar a câmera de vídeo para gravar seus pares. Levaram-se, ainda em consideração os registros informais, sejam por bate-papos e ou digitais, através de troca de e-mails e conteúdos de mensagens postadas em grupos privados de redes sociais.

(II)

A partir da observação, constatamos que, de fato, a qualidade da interpretação está situada no detalhe ou, como bem nos ensina Geertz (1989), as

¹ Ver mais em Hermenêutica contemporânea (FERNANDEZ, 2013).

interpretações estão à procura de um significado da ação simbólica correspondente, assim como ocorre com “*a fonação na fala, o pigmento na pintura, a linha na escrita, ou a ressonância na música*” (p. 20). Acrescentamos: como o movimento e o gesto na dança. Afinal, “*uma boa interpretação de qualquer coisa – um poema, uma pessoa, uma estória, um ritual, uma instituição, uma sociedade – leva-nos ao cerne do que nos propomos interpretar*” (p. 28).

A localização no tempo dessas experiências com a dança está delimitada em dois momentos: primeiramente numa perspectiva cronológica (de 1999 a 2011), que demarca os pontos de apoio (e alguns conceitos) que fizeram eclodir parte das reflexões apreendidas – nesse primeiro momento, a minha presença esteve caracterizada na condição de professor, coreógrafo e produtor de espetáculos. No segundo momento, teremos, todavia, contato com uma abordagem mais etnográfica (de 2012 a 2015) que, justamente, deve ser identificado como o retorno ao campo ou o próprio reaprendizado do ver (e, respectivo estranhamento) sobre a participação anterior.

É relevante sublinhar que foi com o encerramento do primeiro ciclo que se deu o aprofundamento da interpretação; dos seus eventos e sujeitos envolvidos, por sua vez, contrapondo-os aos acontecimentos vivenciados e explorados no segundo ciclo. Neste âmbito, a minha participação ganhou mais evidência na função de pesquisador, sem, contudo, eliminar as funções anteriores - de fato, é a amplitude dessa relação e das funções adquiridas no tempo que qualificam tal abordagem etnográfica. O primeiro ciclo se caracteriza por uma relação mediada corpo-a-corpo; já o segundo combina elementos da anterior (isto é, sua dimensão corpórea), acrescida da presença dos aparatos tecnológicos (sobretudo, do uso da internet); o que a torna também incorpórea - uma caracterização mista.

(III)

Dentre as narrativas evidenciadas concentramos nossa observação, de modo mais preciso, sobre quatro casos — são eles: Quênia, Maurílio, Tom e Ricardinho². A escolha dos mesmos se deu devido ao fato de compreendermos a importância das reflexões que suas participações suscitaram, tendo, ainda assim

² Como forma de preservar a identidade de cada participante, optamos por utilizar nomes fictícios.

(cada um) especificidades que incorporam características da apresentação/performances de seus pares. Entretanto, outras narrativas também ganham vozes no texto, a fim de complementar o debate. Quanto ao termo *performance*, situemos que sua abrangência se configura não apenas na atuação em si propriamente dita, mas, sobretudo, no *entre* (ZUMTHOR, 2000) das diversas mediações que a mesma produz em suas ressonâncias e diálogos - trata-se de um *acontecimento* que se molda e se confronta pela justaposição do risco.

O que há de interseção entre os participantes é o fato de que pertencem a uma das duas categorias abaixo citadas, quando não, as mesmas aparecem justapostas. Essas categorias, por sua vez, carregam uma série de valores de efeito negativo na representação estética, política e social dos participantes da pesquisa. Ei-las: adolescentes e jovens oriundos de camadas sociais populares e desfavorecidas — os *jovens carentes* — e pessoas que portam algum tipo de deformidade física ou déficit intelectual, provenientes de naturezas díspares — os *deficientes*.

Esses participantes estão, em princípio, expostos e localizados numa zona inhóspita ou de abjeção — na parte inferior de uma hierarquia social, cuja estética reflete um quadro depreciativo sobre o valor denotado aos seus corpos. Ratificando: são pessoas com deficiências (consideradas incapacitadas e ou enfermas) e adolescentes/jovens pobres e/ou negros, oriundos de comunidades periféricas (considerados *carentes* e/ou *perigosos*).

(IV)

A fim de melhor compreender os sentidos e significados que norteiam a moral/motivação dessas representações, partimos de uma primeira observação de que há na experiência estética um potencial de expressão na ruptura de estigmas e estereótipos. Essa questão, por seu tratado, atravessa *a priori* uma relação paradoxal com a etnografia. O que isso quer dizer? Se esta pesquisa faz ecos sobre os fundamentos da arte e, não sendo a etnografia propriamente arte, a escolha pela sua utilização pode ser assim fundamentada: se “a pintura representa o mundo por traços e cores, a literatura por palavras e frases, a música pela melodia e harmonia” (SILVA, p.14, 2009), cabe dizer que a dança o representa por movimentos e gestos.

Portanto, se a etnografia por um lado não é arte, por outro busca dar conta de grupos e atores sociais estigmatizados; ao lidar com expressões sociais e culturais e que não exatamente correspondem a uma tradição de linguagem escrita, nada mais justificável que apoiar-se em seu escopo de ação para afirmar estes atores sociais e grupos através do corpo. Corpo em cena como parte de um projeto de transformação social, política e estética. Desse modo, se a etnografia não é essencialmente arte, é curiosamente através dessa última que esses grupos e atores sociais (objeto de análise da etnografia) se representam e se reapresentam ao mundo como *autores de si próprios* (FRADIQUE, 2003). A etnografia exerce papel fundamental em tornar visível tal sistematização; afinal, “*um bom repórter pode usar tais transcrições com muito mais arte*” (OLIVEIRA, 2012, p.30).

(V)

A partir dessa referência nos aproximamos dos projetos e sujeitos; a saber de que modo essa experiência corporal através da dança se afirmou como estratégia de reconhecimento de múltiplas potências. O conceito de potência adotado está na própria afirmação da vida, da experiência pessoal (do sujeito), da criação, e a valorização do corpo como espaço de atitude e/ou enfrentamento contínuo de campos de forças — no questionamento ao modelo de existência (mecanicista)³ e a respectiva superação através da *vontade de potência* (NIETZSCHE, 1998; 2001; 2005).

Conforme nos ensina Geertz (2008c), em complemento a Benjamim (1994), a experiência é essa variedade de aspectos que o ser humano em sua vida disponibiliza para se relacionar com sua realidade — nessa variedade se situa o estético. Mas se essas ideias não se relacionarem à experiência humana, elas tenderão a perder seu valor, afinal: “*a variedade da expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas. Na realidade (...) uma única variedade.*” (p. 181).

Inscritos na categoria *mundo de artes* (BECKER, 1977), esses atores sociais ou agentes (pessoas com agências) produzem uma lógica interna de ação que

³ Teoria que enraíza o niilismo, negando a vida e seu caráter dinâmico, bem como valorizando os preconceitos morais e metafísicos a se constituir como realidade e verdade.

reconecta o sujeito com aquilo que o paradigma da modernidade deixou de fora — a emoção, a mística do mistério, o simbólico, a erótica/poética do corpo e a sensibilidade. O que está por detrás desse movimento é a pulsão da paixão, prevalecendo muito menos uma inteligência propriamente dita que a sensação⁴.

Hardt & Negri (2001), tratam dessa questão atualizando a perspectiva do *biopoder* — novo paradigma de poder que rege as sociedades de massa, em geral associado ao uso de governos totalitários. Conforme esses autores há um ganho de força no corpo coletivo que permite dinâmicas de comando mais democráticas e descentralizadas; mais imanentes ao campo social. Desse modo, a vida social passa a ser regulada por dentro, haja vista que é ativada constantemente pelo próprio desejo dos indivíduos.

É o mesmo que Maffesoli (2002) nos diz sobre a constituição de uma grande comunidade emocional em oposição ao modelo de organização racional típico da sociedade moderna. Pouco a pouco, o modelo anterior (disciplinar) vem sendo gradativamente substituído, dando vazão à outra hegemonia, que vem deslocar a centralidade do Estado, configurando um novo arranjo de poder, no qual os movimentos sociais ganham cada vez mais expressão como novos atores políticos. Entra em cena o contexto *biopolítico*, no qual o corpo, em suas distintas abordagens (biológico, somático, físico), transforma-se em espaço de potência e cerne da reforma das estruturas sociais – ao invés de uma política de identidade (de classe e cultura), uma política de diferença (HALL, 2004). Desse modo, a comunidade emocional está ativa e o movimento está no verbo representado pelo corpo — via de catarse (arte)⁵ e expressão singular, onde o sujeito expressa a descrença na política tradicional; também a atitude contra o insistente ato de *apagamento sobre o corpo* (LE BRETON, 2003).

Na acolhida por esse corpo vivo e não morto (ARTAUD, 1986; 2008; 1999) nascem formas alternativas de fazer política pelo conjunto das novas inscrições que tocam o jovem contemporâneo: a dança é, em nosso caso, a principal gramática política⁶.

⁴ Ver mais em Deleuze (1981).

⁵ Idem.

⁶ Termo adotado em Azevedo (2006).

(VI)

O mote da pesquisa foi compreender de que modo a dança em questão serviu como expressão para um redimensionamento dessas representações negativas que marcam os corpos em questão. Em contraponto, serão apresentados projetos e ações de natureza social/artística que, ao contrário, somente reproduziram os estigmas marcados nos corpos desses atores sociais.

Através de um contato diário e de tão colados que viviam esses sujeitos, ou seja, o cimento afetivo desta proxêmica, tais interlocutores contribuíram para o nascimento de grupos, coletivos e companhias. Com muitos sonhos e a determinação de torná-los realidade ergueram suas casas, mas vivenciaram também o desabrigo, subiram e quebraram *muros*⁷ e ossos, conheceram cidades e países pelo mundo, emocionaram plateias das mais diversas raízes culturais, compraram coisas e venderam outras (em diferentes moedas), enfrentaram desafios, sofreram preconceitos, encontraram amores e desafetos. Constituíram amizades e concluíram tantas vezes dizendo que esse *cimento afetivo* era o que lhes atribuía motivação e pertencimento na ordem do desejo. Esses coletivos passaram a se confundir como famílias, afinal muitos dos participantes tinham ausência de pai ou mãe, quando não, eram órfãos. Mas famílias também se desintegram e podem vivenciar a traição e o ódio do dia seguinte.

(VII)

Antes de avançar na pesquisa em si, foi importante identificar como se deu o meu contato com tal universo. Eis a seguir tal detalhamento descrito em três instantes particulares:

1) A primeira identificação com a estética (o projetar-se)

No final da década de 80, aos 12 anos de idade, frequentava bailes na cidade de Macaé. Lá havia três clubes onde a música e/ou a dança eram mais valorizadas: o Ypiranga, o Fluminense e o Tênis. Por ser filho de família tradicional, também

⁷ Referência ao uso da parede como suporte criativo nas proposições cênicas, mas também serve o termo a duplo significado para evidenciar os preconceitos vivenciados pelos participantes.

nascido e criado na cidade de Macaé⁸, participava em princípio apenas dos bailes do Tênis. No entanto, neles não se encontravam nem os passos, nem as músicas que procurava, dada a exceção quando o DJ (*disc-jóquei*) tocava dentre outros hits “*Can’t touch this*” de MC Hammer⁹. Era aí, nesses breves instantes, que tentava de modo estapafúrdio imitar as coreografias dos videoclipes desse cantor. Além de Hammer, vieram paralelamente as influências de Michael Jackson, de filmes (como *Flashdance*^I, *Beat Street*^{II} e *Delivery Boys*), além dos comerciais de TV que continham movimentos de *Breakdance*^{III}. Pensava-me, diariamente, como um adolescente no *Bronx*¹⁰, carregando no ombro um *mycrosystem* e rodopiando com as costas, em cima de folhas de papelão ou *decorflex*¹¹. Essa era a representação de mundo ou precoce afirmação de um estilo de vida que ocupava parte considerável da minha imaginação enquanto adolescente.

No entanto, sem qualquer companhia de colegas que gerasse alguma forma de estímulo à sequência dessa atitude *dança*, fui buscar (escondido da família) outra conexão; assim passei a frequentar o Fluminense (clube localizado a apenas 50m do Tênis) e o Ypiranga (400m distante do mesmo) – passei a fugir para um desses dois bailes¹². Nestas imersões, fui conhecendo outro ambiente que, enquanto estética dispare do meu grupo social de origem, produziu forte impacto na minha adolescência, permeando a construção de uma subjetividade marginal ou minimamente desobediente dos modos de vida e maneiras de enquadramento.

Estética que se compunha de uma moda mais arrojada, com enormes cordões, bermudões, calças multicores (apesar de meu daltonismo não deixar que reconhecesse de quais cores se tratavam), coletes, bonés e toucas, pulseiras; de penteados não convencionais e *black powers*; de movimentos que pareciam quebrar o corpo, mas que também deslizavam e ou giravam com as costas, os joelhos e a cabeça no chão; nas cores das pessoas — a maioria composta por

⁸ Expressão popular utilizada para afirmar quem nascia em Macaé, em distinção aos que vinham de fora. A mesma ganha maior adesão com a chegada da Petrobras, no final da década de 70.

⁹ Atualmente usa-se apenas o nome artístico *Hammer*.

¹⁰ Bairro de Nova Iorque, considerado como um dos berços da cultura de rua no mundo.

¹¹ Tipo de piso plástico preto e branco (lembrando um tabuleiro de damas) utilizado para performances dos dançarinos nos ambientes urbanos.

¹² A fiscalização da entrada de menores (sem solicitação de documentação legal) nos bailes nessa época era menos recorrente que nos dias atuais. Por este motivo e por ter uma alta estatura ingressava nos mesmos sem maiores problemas.

negros e pardos oriundos de bairros da periferia da cidade de Macaé —; nas classes sociais, a imensa maioria pobre. Ainda assim, ali foi o espaço de aprendizado dos passos que tanto queria saber, mas também uma forma de, pouco a pouco, curiosamente, ganhar destaque na minha turma e chamar a atenção das primeiras paqueras.

Era outro mundo (ao lado do meu mundo, na mesma calçada, mas distante até então da minha futura percepção de mundo). Em vez de ouvir Titãs, Legião Urbana, Capital Inicial, Kid Abelha, Biquíni Cavadão, Plebe Rude, *The Smiths*, *The Cure*, *R.E.M.*, *The Police*, *Australian Crawl*, *Agente Orange*, *Vspy Vspy*, *Hoodoo Gurus*, *Midnight Oil*, *Erasure*, *Depeche Mode* e muitos outros, agora também apreciava Ademir Lemos e seu “Rap da Rapa”, James Brown^{IV}, Tony Garcia, Stevie B., além das tantas melôs de funk^V. Nesse contato, passei a conhecer e adotar uma mixagem nos meus gostos — hibridização das referências. Não houve mais chance de retorno ao modelo único e tradicional do qual pertencia e fui educado.

2) A segunda identificação com a estética (o pertencer)

No ano de 1993, ingressei na Faculdade do Instituto de Educação Física na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e lá conheci, em 1995, um coletivo chamado “Yo!”¹³ — foi a partir deste contato que se abrigou mais uma identificação com este mundo, porém dessa vez mais no universo cênico que na informalidade dos bailes. Indo e regressando semanalmente no trajeto Rio-Macaé-Rio, passei (nesse fluxo) a trocar informações com as pessoas que praticavam a cultura do *Breakdance* em Macaé e do *Street Dance*^{VI} no Rio. As pessoas que participavam de tais ações em Macaé eram em sua grande maioria, amigos e/ou irmãos mais novos daqueles dançarinos dos bailes de outrora no Ypiranga e no Fluminense. Junto com dois desses jovens, Roberto e Saulo e depois mais um, o Mike, começamos a elaborar (tacitamente) as primeiras coreografias.

A motivação inicial foi participar do único festival de dança da cidade de Macaé que, ao contrário da estética que propúnhamos, era elitizado e privilegiava apenas academias que utilizavam formas mais convencionais da dança — o balé

¹³ Criado e dirigido pelo professor Márcio Mega.

clássico, o jazz, entre outros. Tratava-se de academias e alunos que podiam pagar suas inscrições para suas respectivas participações — quanto mais recursos financeiros tivessem, maior a chance de se inscrever em mais modalidades/categorias e arrebatar prêmios no Festival. Em contraponto, estávamos nós; os integrantes do grupo *Beat Street*¹⁴ fazendo uma *vaquinha* (entre colegas) para pagarmos apenas uma inscrição. Usávamos, além de bonés e luvinhas, calças largas customizadas e camisas pichadas. Aquela primeira aparição foi considerada pelo público como um choque na comunidade da dança, haja vista a repercussão imediata da plateia com os passos, acrobacias e músicas — tudo bem diferente do cenário que compunha o repertório dos demais grupos na programação do Festival. Neste referencial, mais do que a tendência híbrida dos gostos (como citado no item anterior), percebi que pertencia também a esse universo.

3) O desafio sobre a estética (o olhar)

Em 1997, após acidente de carro que me deixou com algumas sequelas de mobilidade¹⁵ — de fato uma deficiência adquirida (de grau leve), seguida de síndrome pós-trombótica venosa — tive contato com outra corporeidade. Era, pois, outra forma de acesso ao universo gestual. Estava, a partir desse novo referencial, vestido de um novo corpo com um novo peso¹⁶ e sua consequente distribuição do uso no espaço. Portanto, outra percepção se abrigara sobre o movimento e o mundo que ora o circunscrevia; o uso da cadeira de rodas, das muletas, do andador, entre outras formas de apoio e transferência geraram outras alavancas e formas diferenciadas na percepção do tempo do movimento: sua execução, reprodução e qualidade gestual.

Durante dois anos (ou seja, de 1997 até o ano de 1999¹⁷), período que coincide com o momento em que volto a ter a marcha reestabelecida, estive

¹⁴ Influência direta com o filme homônimo supracitado.

¹⁵ Acidente sofrido em 09 de agosto de 1997, na estrada de Macaé (acesso a BR-101) em direção ao Rio de Janeiro. Na ocasião, ministraria uma aula de dança com o professor Fernando Fofão na academia *Upper*. Esta aula somente veio a ocorrer em 2011 nas dependências da Universidade *Bennet*, localizada curiosamente na Rua Marquês de Abrantes, a mesma rua da academia.

¹⁶ Antes do acidente era atleta nas modalidades *bodyboarding* e futebol, além de praticar dança. Durante o período acamado e de recuperação houve um aumento de peso de quase 40 kg.

¹⁷ Durante tal tempo o autor vivenciou longas sessões de fisioterapia e tratamento vascular, e durante sua operação houve recorrente possibilidade de amputação do membro inferior esquerdo.

conversando (por telefone) com o senhor Hildemar de Miranda Barbosa sobre o tema dança e pessoas com deficiências. Hildemar é o presidente do Centro de Vida Independente (CVI-Macaé¹⁸), instituição não governamental sem fins lucrativos, fundada por ele mesmo em 1991. Seu principal objetivo é atuar como espaço de mediação na qualidade de vida da pessoa com deficiência, a fim de que ela possa ter mais autonomia e independência no cotidiano, em diversos setores da vida social. Existem outras unidades do CVI no Brasil, sendo a sede de Macaé a terceira a ser fundada no país. A motivação de sua criação se deve ao fato de Hildemar ter sofrido grave acidente (a nível medular), caracterizado por tetraplegia¹⁹. Cabe, em princípio, destacar que o que diferencia o CVI de outras instituições do gênero é o fato de que somente pode atuar no seu cargo de direção se a pessoa tiver uma deficiência comprovada. Essa política se ampara, sobretudo, na ideia de que a agenda de prioridades, nesse caso, passa por uma vivência particular de sentidos e significados.

Cada vez que mais me aproximava das intenções presentes na instituição, sem ainda conhecê-la propriamente dita, mais aumentava a curiosidade do que poderia um dia encontrar a seguir. Identificado com as propostas, aceitei o convite de Hildemar para ministrar minha primeira aula de dança com pessoas com deficiência. A partir da segunda-feira, 1º de fevereiro²⁰ de 1999 (conforme veremos, detalhadamente, a descrição da primeira aula no capítulo 4) se iniciou o meu contato com aqueles que seriam, idos mais de uma década, parte dos sujeitos dessa pesquisa. Alguns deles já se encontravam na instituição e outros chegaram por meio de atividades realizadas no âmbito de escolas públicas de Macaé.

Descritos esses três momentos, podemos, então, melhor nos aproximar e entender como os dois públicos (jovens pobres e/ou negros e deficientes) e a característica cênica da dança se combinaram como princípio ativo do universo pesquisado. Todavia, é importante sublinhar que isso ocorreu muito antes de se

Conforme depoimento dos médicos havia hemorragia interna e foi somente na última tentativa, depois de nove horas de cirurgia, que se obteve sucesso em manter o membro no corpo.

¹⁸ O modelo deriva de instituições norte-americanas terapêuticas do 2º pós-guerra, conforme informações colhidas com o fundador da unidade em Macaé.

¹⁹ A tetraplegia em geral está compreendida por lesões entre a primeira e a sétima vértebras cervicais, comprometendo as funções executadas pelos membros inferiores e superiores.

²⁰ Data do meu aniversário.

pensar tal debate na redação de uma tese de Doutorado. Passamos, em seguida, a disposição sistematizada da tese.

(VIII)

O escopo teórico deve ser sintetizado conforme três eixos de análise, os quais, por sua vez, interagem ente si ao longo do texto: a) Inclusão/exclusão e políticas sociais; b) Antropologia do Corpo e c) experiência estética e dança.

Além da introdução, a tese está composta em cinco capítulos e a conclusão. O primeiro capítulo é dedicado aos aspectos metodológicos da pesquisa, ressaltando os motivos de escolha do método, as dificuldades e os conflitos encontrados no campo, bem como dissertando sobre os procedimentos utilizados na observação.

No segundo capítulo, faz-se um recorte sobre a história do corpo a qual versa sobre uma primeira representação dos sujeitos envolvidos. Trataremos sobre o conceito de *estigma* em Erving Goffman²¹ (1993), bem como situaremos a presença dos *corpos abjetos* em Judith Butler (2010), ainda assim atravessando reflexões sobre a questão da alteridade em Le Breton (2003; 2006; 2009).

O terceiro capítulo está direcionado para o contexto onde se desenvolveu a experiência — a cidade de Macaé —, chamando a atenção para as principais formas de organização econômica, política e cultural atuantes e de que modo influenciaram (direta e indiretamente) na relação com os atores sociais e os projetos analisados. As reflexões em Michel Foucault (1974), Pierre Bourdieu (1979; 1977; 1989) e Giorgio Agambem (2004) serão de fundamental relevância nesse contexto.

O quarto capítulo apresentará o detalhamento da observação (a etnografia), detalhando o contato com os sujeitos envolvidos, as práticas, os conflitos, os coletivos e as criações artísticas, sublinhando também os eventos mais marcantes ocorridos na experiência com a dança.

²¹ Suas pesquisas estão no âmbito do *interacionismo simbólico* que por sua vez é parte da metodologia adotada na tese.

O quinto e último capítulo aprofunda, por fim, o tema da experiência corporal, por meio dos conceitos utilizados, bem como das representações dos envolvidos. O formato adotado destaca quatro cenas; cada uma delas fazendo menção a um *solista* em especial. As reflexões neste capítulo foram aprofundadas a partir do pensamento de Walter Benjamin (1994; 1994a; 2006), Marcel Mauss (1974) e seu “Ensaio sobre as técnicas corporais”, entre outros autores contemporâneos como José Gil (2004) e Miriam Goldemberg (2000).

Por fim, a conclusão, sem se preocupar, necessariamente, com um *grand finale*, buscou à luz das teorias utilizadas, trazer contribuições sobre os múltiplos fenômenos que atravessam a contemporaneidade no âmbito das Ciências Sociais. Afirmando-se como mais um espaço de valorização da diversidade corporal e o respectivo questionamento à hermeticidade latente do paradigma da normalidade, o Ensaio na sua característica de abertura se renova e sugere mais um movimento nessa dança: o desequilíbrio.

(IX)

Dada a notoriedade e onipresença da estética, buscamos pontos de convergência na linguagem corporal, identificando, reconhecendo e fomentando as formas consideradas abjetas como estruturas, ao revés do estigma, como sendo ímpares, eficazes e produtivas. O meio utilizado para isso, como sabemos, foi a dança, *locus* onde tal proposição permitiu a valorização das potências dos sujeitos envolvidos, rechaçando por sua vez os imaginários estigmatizantes que, em geral, os acompanha. Ao invés de propor soluções milagrosas, a subversão criativa foi, justamente, mostrar como a limitação pode ser um componente diferenciado. Ao reconhecer a importância da pessoa no processo, contribui-se também em ressignificar a hierarquia valorativa dos corpos. Trata-se de outra política de corpo, traduzida num corpo político²² que dança.

Esse tema e sua diversidade endossam também a preocupação sobre a construção de novos espaços de cidadania (GRIESSE, 2002). A dança é apenas

²² Segundo Hardt e Negri (2005), inicialmente a expressão *corpo político* foi organizada tal como o corpo humano, a fim de reforçar a naturalidade de uma ordem social regulada: “*Temos uma cabeça para tomar decisões, braços para travar batalhas, e vários outros tipos de órgãos, cada um dos quais cumpre sua função natural própria*” (p.209).

uma dentre tantas e múltiplas formas de reconhecimento dessas expressões ou potências. É, pois, preciso descortinar essa experiência que traz no corpo uma dança *na borda, suja, social, política* e permanentemente em construção. Uma dança que segue rumo ao infinito, assim como o próprio movimento e sua ação correspondente no espaço e no tempo.

1. A Metodologia

1.1. Sobre interpretar e “estar lá”

[...] a crítica dos escritos antropológicos deve brotar de um engajamento com eles, e não de pré-concepções sobre como deve ser a antropologia para se qualificar como ciência (GEERTZ, 2005, p. 17).

Em “*Obras e Vidas: o antropólogo como autor*” (2005), Clifford Geertz tensiona o papel da *interpretação*, estando esta mediada pelos dois extremos que a compõe: o “*estar lá*” e o “*estar aqui*”. Isto é, o âmbito inscrito na pesquisa de campo (“*lá*”) e no âmbito acadêmico (“*aqui*”). Compreendendo a natureza do estudo que a partir de agora somos convidados a conhecer, pode-se dizer que esta tensão não apenas estruturou a experiência da qual interpretamos, como também se fez o princípio de rigor adotado na pesquisa.

Portanto, se por um lado o desafio está explícito na neutralidade em “*olhar, ouvir e escrever*” (OLIVEIRA, 1998), questão esta que se amplia quando se trata de um ambiente repleto por corporeidades, afetos e emoções; por outro lado, o “*convencimento*” ou a legitimidade da pesquisa se justifica pela presença de ter de fato estado lá. Mais que isso, na qualidade da observação deste *estar* e no tempo destinado ao mesmo. Diante desse desafio, foi necessário ir além do ato de tocar a “*pele dos livros*”, ou simplesmente a superfície; foi preciso olhar, ouvir e escrever sobre e com o corpo — ele é o chão dessa narrativa.

Os atributos reunidos na convivência foram os grandes pivôs para a construção de uma análise que não subsume o sujeito, tampouco o reduz como ser anistórico; ao contrário, eleva-o ao status de protagonista de sua experiência pessoal e da cena que ele representa. Sem a compreensão dessa convivência, o jogo, a dança e, de modo geral, a observação sobre as culturas que performatizam o dizer, o sentir, o tocar e ou o intervir não podem existir.

Pois, então, “*estar lá*” não é apenas estar lá (como *voyeur*) ou adotando postura que pressupunha uma verticalização do olhar e do permanecer do pesquisador em relação ao objeto. “*Estar lá*” é efetivamente viver o “*lá*”, sem ter que, necessariamente, viver “*lá*” e/ou sem que o “*lá*” expresse uma carga simbólica, cujo exotismo se aproxime mais do estado depreciativo sobre o “*outro*” do que da diversidade que compunha a sua cultura. Descobrir como o

convencimento se dá serviu como matéria-prima para melhor avaliação do trabalho. É neste ponto ou direção que se iniciou a desenhar a experiência. *Estar lá* foi a base a testemunhar o nascimento do seu terreno fundador.

1.2. O Desenho Cênico-Antropológico

Em estudos de natureza etnográfica é recorrente o uso do termo *cena* no que se refere à análise do campo investigado. A cena na sua dimensão *lato sensu* nada mais é que a localização de um campo de conflitos que se encontra, em geral, disposta em um território *outside* àquele do autor — é o mesmo que dizer que o conflito observado ocorre no âmbito desta ou daquela cena. Por conseguinte, é também perceptível que, por mais que se busquem as relações dialógicas sugeridas na maior parte destes mesmos estudos, a cena (ou o “lá” como vimos há pouco) absorve uma lógica de visitação, exploração, expedição do acolá e relativa exteriorização da vida. Porém, nesta pesquisa, a cena adota (além de sua primeira representação) o significado em estar disposta nos termos teatrais, expressão do artístico para designar aquele ou aquilo em cena.

É importante que se note, entretanto, que este território não é fixo e limitado; ao contrário, é aberto, fluido, modificável como o próprio conteúdo analisado; opera-se além da lógica submersa do espaço geográfico, mas também nos tantos deslocamentos entre espaços distintos que delimitam a própria experiência. A cena, por sua vez, não é, necessariamente, exterior ao ambiente daquele que observa, pois o autor/pesquisador também está em cena — ele é um observador participante. Mas, a negociação do autor na entrada do campo foi (em nosso caso) antes com ele próprio, isto é, em medir inicialmente a sua capacidade de distanciamento necessário enquanto observador, não deixando, contudo, de ser ativo nas transformações geradas pelos processos a ser descritos. Por outro lado, para os que compunham a cena da pesquisa, o seu valor estético, político e social transcende a poética da última luz que se apaga pouco a pouco à espera dos aplausos; ela transborda, vai além — a cena é uma representação da vida.

Podemos, então, a partir daí, gerar uma primeira informação ao leitor: a cena não está interpretada. É parte da função da metodologia aplicada e ao

antropólogo tal tarefa. A cena está viva e em movimento para cada um que carrega em si as marcas de sua história ou o componente mais importante de sua alteridade; esta que por sua vez que se construiu passo a passo com o outro (em cena e fora dela) através do corpo. O desafio que se apresenta neste texto traduz a presença constante de uma cena onde o etnógrafo se insere na paisagem desenhada. Nesse percurso, foi preciso um ajuste de perspectiva entre a silhueta traçada de si próprio e a paisagem em volta, isto é, o próprio diálogo das proporções entre o observador e o cenário observado. Lembremos, pois, que a consciência de si que o empreendimento etnográfico exige não é a de projetar sobre a cena o que o etnógrafo pensa de si, mas de projetar ali a identidade e os significados que ele adquire na interlocução, na participação, na interação entre tudo que pensa de si mesmo e tudo que todos os outros o pensam. É nesse cruzamento que episódios, situações e acontecimentos poderão adquirir sentido e significados legíveis (SILVA, 2009).

1.3. Sobre as interlocuções das vozes em cena

Essa pesquisa integra a linha de estudos cuja referência textual está compreendida como experimental (OLIVEIRA, 1998); forma de escrita esta que não se enquadra nem no texto clássico nem pretende uma descrição holística ou moderna. A presença do autor, e muitas vezes a narrativa com o uso da primeira pessoa não tem por objetivo anular a voz de seus interlocutores, ao contrário, quer torná-las cada vez mais presentes em diálogo com a experiência em questão. Esta percepção traduz parte do que a “antropologia polifônica” pressupõe, ou seja, construir um espaço para todas as vozes em cena, dando-lhe os respectivos status de valor em cada instante específico da narrativa; também aproximações que se instauram no norte de uma vida compartilhada:

No corpo daqueles ex-meninos e ex-meninas vi seios e pêlos crescerem, a menstruação chegar de repente e o constrangimento nascer no meio da sala de ensaio; vi namoros e namoricos terminarem repetidas vezes; vi brigas para valer e observei que alguns talvez tenham apanhado pouco da vida se refletidas as tantas atitudes negativas e ingratas com o outro; na ética com o trabalho em si [...] Os principais valores compartilhados pelo grupo ancorados na prática constante do companheirismo não anulavam as respectivas subjetividades e expressões individuais. O movimento era turbilhonar e os jovens tinham muitos sonhos: ter um carro, uma moto, uma casa, uma família, mas também ajudar a família, entrar na

universidade, comprar um computador ou *Playstation*, visitar uma boate famosa ou museu, participar de um campeonato de dança, conhecer a França, dentre tantos outros países. A diferença é que eles (se comparados aos seus pares no Brasil) já haviam realizado em tão tenras idades seus sonhos de criança/adolescente/jovem e adulto. Curiosamente era, pois, a profissão que ao mesmo tempo em que lhes exigia dedicação integral, dava-lhes por sua vez a oportunidade de conhecer o mundo e intercambiar relações (AZEVEDO, p. 2, 2007).

Se por um lado a presença do autor não pode se exceder ao ponto de tornar a ciência seu diário pessoal (repleto de digitais e assinaturas); por outro lado, também não pode ficar apagada. O autor não é um mero redator à transcrição de entrevistas; ele deve ser altivo e ativo nas transformações. Desse modo, tivemos a preocupação em não deixar o texto carregado da subjetividade do autor, mas sim de uma intersubjetividade (interlocução), a partir das relações propiciadas. Seguindo esse caminho, observamos que outro texto se apresenta sobre a experiência resultante, na qual se privilegiam as vozes dos envolvidos; vozes compostas, sobretudo, por gestos, movimentos e expressões. Os encontros suscitaram o aspecto interpretativo do jogo das sensações:

Mas, eles eram tão jovens... Portanto, às vezes ficavam confusos e tinham surtos de raiva e/ou euforia. Porém, mesmo assim estavam dispostos a dar a vida pelo que faziam. Não à toa muitos se identificavam e respondiam em coro, quando de repente alguém bradava: *“E meus “guerreiro” de fé// Quero ouvir... Quero ouvir // E meus “guerreiro” de fé// Quero ouvir... Quero ouvir irmão”*, outros respondiam em coro: *“Programado pra morrer “nóis é”// Certo é... Certo é... Crer no que der”*²³. Fortificavam-se pelo cumprimento de uma missão; aprenderam pouco a pouco a não mais chorar nas despedidas. Nas viagens, levavam além de seus apetrechos e proteções, os pés feridos pela estrada e uma mochila de sonhos e conflitos (AZEVEDO, p.3, 2007).

O antropólogo aqui ocupou dupla função: primeiramente como mediador (do diálogo), em seguida como intérprete (das sensações); não mais aquele que apenas descreve (sem a voz dos que tantos têm a dizer por tantas vias de se comunicar). O antropólogo olha e ouve atentamente os ruídos, os gritos, os silêncios de cada participante exauridos de mais um dia de ensaio. Eles que fazem essa dança existir ficam normalmente em pequenos grupos dentro dos grupos, mas também, às vezes, cada um em seus cantos e cantinhos dentro de si. Ali sozinhos, pretendem, no entanto, não estar sem si próprios. No dia seguinte, eles estavam lá mais uma vez preparando-se para algo que está na atmosfera do devir. O antropólogo olha outra vez, atentamente, e observa as piscadelas e os códigos

²³ Trecho da música “Vida Loka parte 2” dos Racionais MCs (2006).

entre os pares para que acertem um detalhe que escapou na cena anterior. Estando lá, desenvolveu uma capacidade de apreensão das sensações à futura descrição textual, enquanto paralelamente observava os participantes se expressarem mais livremente. Através do fazer etnográfico, sofremos e exercemos influência dos/sobre os outros; afetamos e somos afetados. Resignificam-se espaços e poderes por meio de uma atitude polifônica, pois na medida em que

o dialogismo e a polifonia são reconhecidos como modos de produção textual, a autoridade monofônica é questionada, aparecendo como uma característica de uma ciência que pretendeu representar culturas (CLIFFORD, p.15, 1986a).

Em significativa presença de postulados, o antropólogo contemporâneo tende a rejeitar as descrições holísticas e se interrogar sobre os limites da sua capacidade de conhecer o outro, procura expor no texto as suas dúvidas e o caminho que o levou à interpretação (sempre parcial). As regras implícitas que regem a relação entre autor, objeto e leitor, e que permitem a produção e a legitimidade do texto etnográfico estão sempre mudando como o próprio “homem” e a “cultura”. Em particular, esta mudança é permeada pelo processo de autocrítica pelo qual passa a Antropologia, atualmente, quando os mais variados aspectos de sua prática vêm sendo questionados.

Para avançar além dos dilemas entre *assinatura* e *discurso* no método em questão (CALDEIRA, 1988), o autor está no centro da cena, qualificando a pesquisa em sua fidedignidade. Pois, como já ressaltado, o etnógrafo não poderia estar fora da paisagem observada. Ele interage (e não apenas descreve) com a produção de enunciados, diferenciando-se do modelo clássico da Antropologia²⁴, na qual o autor ocupava o centro da cena para revelar o que os outros são. De fato, uma “autoridade etnográfica” que não valorizava a troca, apagando por um lado as relações interpessoais e, por outro, evidenciando relações de poder verticalizadas entre pesquisador/objeto. O que nos interessa, portanto, perfila sob outra gestão etnográfica, dispondo tal autoridade à dispersão — a ideia de ocupar o *centro* pelo autor é menos de fazer repercutir uma imposição de seu monólogo do que a relativização do peso dado à sua visão.

²⁴ Refere-se ao modelo etnográfico dos anos 20, quando a “autoridade etnográfica” produzia uma descrição vertical entre o observador e observado, privilegiando um texto com características monológicas a partir do olhar do antropólogo.

Essas responsabilidades compartilhadas, a construção de uma dada alteridade e ruptura da representação totalitária da cultura, possibilitam outras formas de observar e produzir efeitos: a) na alteração das relações entre conhecimento, saber e poder; b) no reconhecimento das coautorias envolvidas na pesquisa e c) nos impactos aferidos sobre uma *nova* neutralidade científica e sua respectiva objetividade.

1.4. Sobre a entrada no campo e a observação participante

Dentre tantas questões suscitadas pelo campo, a que *a priori* recebeu atenção especial está no desafio contido na célebre epígrafe de Roberto DaMatta (1978): “*Estranhar o familiar e familiarizar o exótico*”. Tratando-se de uma abordagem, em que a observação participante (FOOTE WHYTE, 1975) compõe a parte principal da metodologia, foi fundamental primar pelo cuidado na intervenção. Diante de um tema tão sedutor, face a face aos tantos afetos e emoções presentes, tivemos que ser bem atentos para não nos ausentarmos da neutralidade científica.

Todavia, não se tratou nem de um confronto etnográfico (naquilo que pudesse desmontar *o outro*), nem (como já sublinhado) de uma estratégia que privilegiasse uma passividade do antropólogo na observação. Mas, de saber dosar as convicções morais do pesquisador para que as mesmas não extrapolassem uma escuta mais atenta sobre o fenômeno observado. Somente assim, agindo cuidadosamente, pudemos alcançar a relação dialógica nesse encontro etnográfico — foi, de fato, necessário aproximar-se e observar os sujeitos da pesquisa, além da função de informantes, porém como interlocutores; aliás, como protagonistas. A todo instante, perscrutamos uma etnografia com o outro.

Aprendemos com Oliveira (1998) que a observação participante deve ir além de uma usina de hipóteses. Buscamos, portanto, acessar uma zona que proovesse conhecimento, cabendo a tarefa de sublimar o excedente de sentidos; olhando para o outro de dentro, em sua mais plena interioridade. Ou seja, a utilização constante da observação participante, acrescida de um *relativismo* (DaMATTA, 1981) para evitar o etnocentrismo e manter o *estranhamento* em

foco. Aderimos à prática de uma imersão para reaprender a ver, olhando as diversas cores e seus tons presentes na observação. Nessa composição de um dado arco-íris, a íris foi tantas vezes questionada para não apenas simbolizar um fenômeno refratário do que, a princípio, se quisesse enxergar e, em seguida, escrever. O peso que as cores ocupam nas hierarquias estéticas, por sua vez, também foi questionado (quando não, ressignificado), afinal esse ver é uma lente que se abre na contra cegueira do meu daltonismo. Este desafio, vale dizer, exaustivo, do *ser antropólogo* não é, de fato, nada fácil. A sedução de enganar-se ao que se quer provar é diária e constante. Por esse motivo, seguimos escutando e vendo atentamente o objeto ou adotando o ato *sui generis* em perguntar se não “*é o objeto que nos olha*”? (SKILLAR, 2003, p.25).

Ainda, sobre o *olhar*, situamos que não é uma forma única e específica de registro, mas um *travelling*, isto é, um passeio atento aos detalhes das paisagens, dos territórios, dos hábitos, das atitudes e comportamentos, das performances, dos gestos e dos movimentos. O olhar é um ato político em contínua transformação — trata-se de *viajar* (SILVA, 2009). Mas, por sua vez, a viagem não é, grosso modo, uma falsa ruptura do estado de agir; porém, um dos estágios que antecede a própria *experiência*. É a busca pelo desconhecido ou não conhecido totalmente, pelo corte bruto sobre o status quase totalitário da arrogância de como imaginamos este mundo “lá” — ver, ouvir e escrever faz todo sentido nessa perspectiva. Como bem disse Beckett²⁵, seria melhor assumir-se como pleno imbecil, estúpido ou termo vizinho, do que o fato de propagar que se viaja por puro prazer. É, pois, em Proust²⁶ que a motivação da viagem pode gerar mais sentido em nosso caso, diante de tantas e tantas viagens realizadas por esse olhar. Eis as indagações:

O que fazemos quando viajamos? Sempre verificamos algo. Verificamos se uma cor que sonhamos se encontra ali de fato. Um mau sonhador é aquele que não vai verificar se uma cor que sonhou está mesmo lá, mas o bom verificador sabe que tem que ir lá e comprovar.

O *olhar* é mais que um ponto de vista, o qual por sua vez está atrelado a uma dada noção de cultura; cultura que assim como o homem está em constante

²⁵ Ver em Diálogos (DELEUZE & PARNET, 1998).

²⁶ Idem.

transformação e também é parte de um dispositivo semiótico e simbólico entrelaçado por *habitus* (Bourdieu, 1979). Destas reflexões, podemos pensar que:

- a) A forma de olhar está aberta e em construção dia a dia, justamente na medida em que os contatos com as pessoas observadas e as distintas culturas são também parte da experiência.
- b) Os registros sublocados (a partir do olhar) devem sofrer constantes reavaliações, até a transição dessa visualização em texto narrativo, isto é, até a escrita ou redação final o que se tem antes são ensaios de olhares.

1.5. Da reentrada no campo

Em *Treinando a Observação Participante* (FOOTE WHITE, 1975), a cada nova situação vivida na companhia de *Doc* e de seu grupo, ele sempre expunha as lições aprendidas. A primeira delas foi de que não se deve tirar o chapéu em casa quando estiver entre homens. O que traduz o pensamento desse autor está na lição em chamar atenção ao fato de que qualquer etnógrafo deve se confrontar com a aceitação de sua presença no campo. Retornando a DaMatta (1978), sendo parte do argumento exposto em *Velho* (1978), aprendemos que o que determina o exótico é, sobretudo, o contexto.

Como nos lembra Silva (2009), essa renegociação da entrada no campo e sua consequente forma de *andar e ver* implicam na relação uma aporia: nenhum etnógrafo vai ao campo senão movido por incertezas, dúvidas, perguntas e superações. Por mais que possa parecer familiarizado, há algo no campo que não se sabe e não se conhece; por isso ele é sempre motivado a se deslocar – esse argumento é uma base expressiva que atravessa de modo geral o campo da ciência. Todavia, como vimos nas primeiras linhas desse capítulo o que há de particular na relação etnográfica é a circunstância da intersubjetividade (LÉVI-STRAUSS, 1973) ou a relação em mesma escala entre sujeito e objeto (DaMATTA, 1981).

O *andar* pelo espaço delimitado na qual a pesquisa transcorre permite que o etnógrafo se situe, isto é, adquira naquele contexto um lugar e uma identidade. Trata-se de um percurso marcado pela interação: pela participação nos rituais, nos trabalhos, no lazer e pela interlocução nas entrevistas informais, nas conversas suscitadas pela participação, nos bate-papos que até parecem escapar dos desígnios do trabalho de campo, alimentados apenas pelas amizades ali feitas. Essa interação implica mutualidade na percepção do recíproco e da relação dialógica, como observamos em Clifford (1986a) na construção de uma “antropologia polifônica”. Por sua vez, em Geertz (1989) vimos que através do corpo estão presentes formas de expressar técnicas e sentimentos, e que é com o corpo, evidentemente, que o pesquisador vai a campo.

Na análise de Latour (2004), aproximamo-nos da ideia de que o corpo é uma *interface que vai ficando mais descritível quando aprende a ser afectado por muitos mais elementos* (p.39), isto é, o lugar simbólico como suporte, mas também o fluxo pelo qual “*aprendemos a registrar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo*” (p.39). Não diferentemente, está presente em Becker (1977) que decidir o lado que se está nem sempre revela uma coincidência perfeita entre as aspirações legítimas e as imposições etnográficas. As versões eficazes sociais, politicamente e etnograficamente não se ajustam com facilidade em muitos casos. Trata-se de um processo comunicativo, que tem no diálogo sua instância mais visível (ou audível), mas que não se esgota nele. Esse processo sofre refrações no campo, conforme sua conceituação abstrata.

Esse processo de amplitude genérica é pouco útil no empreendimento de particularização, pois o diálogo e a comunicação em geral ganham propriedades e dinâmicas distintas se ocorrem, por exemplo, no âmbito doméstico, entre membros de uma família, em ambiente predominantemente masculino ou feminino, entre crianças, no trabalho, no lazer, na caça e na pescaria. Há na experiência etnográfica um esforço de compartilhamento, mais ou menos exitoso em função das resistências que a presença do pesquisador suscite e das esferas nas quais se encontre em termos de atividades desempenhadas, trabalhos desenvolvidos, festas comemoradas e ou rituais realizados.

Trata-se, pois, de evocar os detalhes e o grau de envolvimento que sofremos no campo: no caso de uma relação que envolveu afetos e desafetos e, tratando-se de uma etnografia que elegeu o corpo como manifestação primária da observação, esse elemento afetivo transbordou. Nada mais certo do que aquilo que Maffessoli (2002) sublinhou na leitura da *proxemia*; ou seja, esse cimento afetivo cuja matéria-prima é o sentimento traz em seu bojo algo que une e desune com vigor e volatilidade, dado que não há nada mais instável que o próprio sentimento. Assim, se diz na música que “família é quem você escolhe para viver, família é quem você escolhe pra você”²⁷, mas lembremos também que, no entanto, famílias se desintegram.

O dia a dia convivendo com as esquinas e suas ruas de malandragem, também a urbanidade latente de tantos movimentos culturais, ensinou-nos que quando aquele sujeito que é sensível e gentil agoniza sobre um leito, sem ter com quem chorar, é porque estamos muito próximos do que há de mais perturbador na relação humana — a covardia. É, pois, nesse fulcro; quando esse atributo ingrato tomou conta, ou se fez de enfermidade sobre o corpo das práticas sadias e artísticas que podemos identificar o divisor de águas entre os dois ciclos da pesquisa (de 1999 a 2011 e de 2012 a 2015), ou por assim dizer; o próprio retorno ao campo:

Traições no âmbito pessoal, brigas e conflitos ideológicos envolvendo algumas pessoas que faziam parte dos grupos desta experiência, acrescidos (dentre outros fatores) da ausência de uma ação mais afirmativa das principais instituições (de Macaé) que poderiam ter sido verdadeiras parcerias, puseram fim ao primeiro ciclo. Viram-se trabalhos de mais de uma década e seus respectivos eixos e engrenagens se descarrilharem da noite para o dia. Trágico! Mas, em 2011 quando tudo parecia ter chegado ao fim, na verdade era o início de um olhar acadêmico sobre esse material. Dado o envolvimento que tinha com todas essas pessoas e todos esses problemas, esforcei-me demais para me entender nesta nova fase e não usar quaisquer formas de nostalgia ou ressentimentos que ousassem poluir a observação. Vivi, pois, a tensão do dilema trágico de um antropólogo, estando a todo instante avaliando tal observação para em hipótese alguma deixar espaço para uma meta etnografia. Mais que isso, segui à compreensão da arte como política de corpo ou o próprio corpo político que dança! (AZEVEDO, p.1, 2013).

Tratava-se de aprofundar a observação para além do processo criativo; por esse motivo foi necessário confrontar as certezas com as descobertas e os devires do próprio exercício da pesquisa. Na observação; referindo-se especificamente à

²⁷ Expressão presente na música “Não perca as crianças de vista” do grupo *O Rappa* (2005).

apuração do *ver* — desse olhar que organiza e se organiza constantemente (SILVA, 2009), esteve presente uma sensação positiva de perplexidade daquilo que idiossincriticamente fazemos parte. Positiva, pois segue como uma inquietação renovada, pela qual outrora se quis analisar este tema num programa de Pós-Graduação na forma de uma tese de Doutorado.

De qualquer modo, o que estava pela frente se interpunha à expressão dos afetos, defrontando-se cotidianamente com a surpresa, o inesperado, o incerto e o risco — questão esta que nos aproxima sobre o entendimento do conceito de experiência²⁸ em Benjamim (1994), que trataremos no Capítulo 5. No fazer etnográfico, retornamos para a *aldeia* em busca de outro entendimento, dir-se-ia atitude, daquilo que era a princípio familiar. Nesse deslocamento e/ou atravessamento vestimos (ou *travestimos*) o figurino de um *pirata*²⁹ para entrar (ou retornar) em cena. Indo do *estômago para cabeça*, mas antes na perplexidade assumida, encontramos-nos face a face com o terror do *vazio* — antes de voar, mergulhamos no abismo (DOISTOIÉVSKI, 2008).

Assim também corrobora Mirna, uma das participantes da pesquisa: “*Defrontando a plateia pela 1ª vez, senti o “terror do palco”*”. Tal inferência nos leva outra vez ao ensinamento de Velho (1978), pois viver em sociedades complexas, hierarquizadas, que organizam e mapeiam as camadas sociais e seus sujeitos com estereótipos, faz o próprio pesquisador considerar sua posição nessa hierarquia pré-estabelecida e de senso comum no momento da sua pesquisa. É necessário, por isso mesmo, um tempo para entender tantas coisas em tantos entre lugares; e sem a percepção deste tempo, a experiência tende a se vulgarizar.

1.6. Evitando o *Bias*³⁰, valorizando as *Bios*

Diante de todos esses ocorridos, o estranhamento do qual discorremos acima deve ser, pois, considerado duplo:

²⁸ Referência à etimologia do termo: projetar-se (*ex*) para uma travessia; o atravessar (*per*).

²⁹ Nessa travessia aparece a figura do pirata (BONDIA, 2002); aquele que atravessa e corre perigo *em busca de*. Sublinha-se a noção de risco, isto é, o risco em adentrar num território desconhecido.

³⁰ A tradução aponta para preconceito ou parcialidade.

- a) O campo analisado é parte da trajetória pessoal e profissional de quem escreve essa tese.
- b) O que está, a princípio, categorizado socialmente na ordem do exótico (do bizarro, do abjeto, do grotesco, do fora-do-lugar, do sujo, do perigoso, do deficiente), é familiar ao autor.

Desse modo, tivemos que reforçar o rigor da objetivação para evitar o *bias*:

(...) É essencial conservar-se esta meta, para não fazer do objeto construído um objeto inventado... Quanto mais o pesquisador tem consciência de suas preferências pessoais mais é capaz de evitar o *bias*, muito mais do que aquele que trabalha com a ilusão de ser orientado apenas por considerações científicas (GOLDENBERG, 2000, p.45).

Aprofundando ainda a questão fizemos uso da referência da *autoetnografia*³¹ (VERSIANI, 2002), onde a referência da subjetividade não aparece numa dimensão metafísica do sujeito autobiográfico (*self*). Ao contrário, na revelação (por meio de uma relação dialógica) das “*diferentes vozes culturais interiorizadas pelo self ao longo de sua trajetória pessoal e advindas das relações por ele estabelecidas com outros selves em contextos específicos*” (VERSIANI, 2002, p.61) – a própria *subjetividade histórica* que se constrói na interação com outras subjetividades. É na escrita, pois, que observamos os elementos de tal processo intersubjetivo e contextualizado.

Nessa abordagem interativa o “estatuto do Eu” ganha menos valor para fazer emergir uma memória que se atualiza constantemente no trânsito de suas dimensões pessoal e coletiva — sai o “Eu canônico” e entra em cena outra forma de apresentação da alteridade, redimensionando a subjetivação do *olhar* e abrindo espaços para outra *bios* (vida).

1.7. A escrita como ensaio

Com os dilemas que se apresentaram sobre tal estranhamento, procuramos nos orientar sobre uma escrita que colaborasse com outras formas de apreensão do

³¹ O método favorece a mediação na escrita entre os textos e vozes do *etnógrafo* e dos *etnografados*.

universo investigado. Portanto, no que se refere ao termo adotado no subtítulo da tese (*ensaio*), cabe situar que tem por estratégia uma descrição que busca uma relação aberta em si. O texto ensaístico busca a apreensão de sentidos e significados das relações analisadas, caminhando noutra direção do determinismo marxista e do positivismo:

Essa caracterização [...] É, na verdade, um caminho desviante dos postulados clássicos das ciências sociais [...]. A ideia dos grandes tratados, das grandes abstrações, da interpretação que busca essências estruturantes, dá lugar à ideia da abordagem microscópica, de pequenos temas, de objetos delimitados, não para tornar a pesquisa mais fácil apenas, mas reconhecendo que a complexidade das “teias sociais” pode ser mais bem compreendida como fundamental para a interpretação, e não, necessariamente, para leis (GEERTZ, 1989, p. 31).

Para Benjamin, referindo-se à escrita do ensaio como “tratado” (*Darstellung*), ele afirma que “o ensaísmo se volta a uma auto-reflexão infinita, a uma sempre aberta revisão de si” (MERQUIOR, 1969, p. 115). Clifford Gertz (2008^a) amplia o debate, onde justamente o *objeto* não está submisso a uma análise puramente descritiva:

Para utilizar desvios, ou enveredar por ruas paralelas, nada é mais conveniente do que o ensaio. Pode-se iniciar um ensaio indo em qualquer direção, seguros de que, se aquela não der certo, poderemos voltar e começar tudo uma vez mais, em outra direção, sem grandes custos em termos de tempo ou desapontos. Correções a meio caminho são relativamente fáceis, pois não temos uma centena de páginas de argumentação prévia para defender, como acontece com uma monografia ou um tratado [evidentemente, não no sentido benjaminiano]. Passeios por ruas paralelas ainda mais estreitas, ou desvios mais amplos, também não causam muito dano, pois não esperamos encontrar progresso ao fim de uma estrada reta, onde se anda incansavelmente para frente, e sim através de caminhos sinuosos e improvisados, onde o resultado aparece onde tem que aparecer. E, quando não se tem mais nada a dizer sobre o assunto, seja por enquanto ou para sempre, pode-se simplesmente deixá-lo de lado. (p.14).

Desse modo, tais dilemas e desafios acentuados serviram como partes motivadoras e essenciais nesse novo repertório de “andar e ver” (SILVA, 2009). Somente assim, estivemos mais próximos de alcançar uma escrita ensaística, quando foi preciso desaprender aquela *coreografia antropológica*³² de característica estoica, austera, canônica, inflexível e construída sob a égide de passos pré-programados que refutassem sumariamente a presença de improvisos. Na perspectiva dessa pesquisa, bem como da escrita ensaística, foi fundamental haver a possibilidade de surpreender-se. Atitude esta, cabe dizer, de grande valia

³² Expressão sugerida pelo autor da tese.

quando se quer extrair os diversos significados presentes nos movimentos pelo corpo; seus ruídos, suas tantas formas de comunicação, comportamentos e emoções. Nossa função era justamente contemplar e aprofundar a multiplicidade desses significados.

*Meu rosto está maquiado, limpo de toda singularidade, tornado vazio,
para refletir os pensamentos, agora mutáveis como voz e gesto.*

Bertold Brecht

Tangente a esta epígrafe, encontramos em Le Breton (2009) uma reflexão sobre a interpretação da comunicação objetiva; a qual pressupõe um “apagamento do corpo” em prol da utilização massiva da palavra. Na introdução do seu texto, Le Breton recorre a Platão expressando a máxima de que o corpo é o túmulo da alma. Mas, quando se trata de movimento, o autor, todavia, sugere que os mesmos não podem ser interpretados de modo uníssono, refratário e submisso a uma análise objetiva do ato de se comunicar — o movimento traduz uma interpretação polissêmica. Embora uma tradição de suspeita ao corpo no rascunho percorra o mundo ocidental, aventuramo-nos a interpretar o que o mesmo (além de ser um suporte do sujeito) possa nos dizer ou nos *indizer*. Vejamos as possibilidades contidas neste trecho de um dos processos criativos observados:

Os atores, performers ou dançarinos; sendo todos eles termos múltiplos para pessoas tão versáteis, estão mudos e de cabeça pra baixo. Ao invés de pés, deslocam-se com o apoio das mãos, quando há mãos. O ensaio recomeça, nunca está pronto, segue como ensaio, inacabado, aberto em si. De repente, a cena é retomada de um ponto que não é necessariamente o início - como se fosse possível definir início neste contexto infinito (AZEVEDO, p.5, 2007).

Dentre as diversas formas de percepção sobre o corpo: punindo, contendo, docilizando, expressando-se, podemos afirmar que estamos diante de um material muito valioso. Não obstante, sua característica de escrita como *ensaio* pode revelar um texto em movimento; interpretada sua observação nos detalhes por “vários discursos diferentes justapostos lado a lado” (CALDEIRA, 1988, p.153). Por outro lado, o que talvez não se imaginasse na epígrafe em Brecht é que quem também está em cena “maquiado, limpo de toda singularidade, tornado vazio, para refletir os pensamentos, agora mutáveis como voz e gesto” não é apenas o ator nem o dançarino, mas o antropólogo — é ele quem está dentro e fora da cena ao mesmo tempo; ele também dança. O ensaio recomeça, e novamente recomeça:

Estive presente em lugares não permitidos à plateia nem à produção dos grupos e festivais e até mesmo nem aos amigos dos adolescentes e seus familiares. Nas correntes e ou orações que precediam a primeira cena de cada novo palco, nos laboratórios mais impactantes que presenciei em toda a minha vida, nos quartos compartilhados das tantas turnês (sendo despertado no meio da noite por tantos ruídos de gozo e enfermidades)... Eu estive “lá”. No corre-corre de rodoviárias, traslados e aeroportos, nas salas de espera de hospitais (conforme tantas lesões), eu estive “lá”. Nas preleções e na espera de um segundo, antes de um novo participante entrar pela primeira vez em cena, eu estive “lá”. Nas cabines técnicas, nas reuniões com os técnicos e na angústia do resultado final da criação, na falta de recursos e estrutura (em seguida, no pagamento dos cachês), eu estive “lá”. Nas tantas brigas por egos, namoros e equívocos (muitos equívocos de interpretação das intenções do outro) e nos enésimos abraços apertados no final de cada batalha vencida... Eu estive “lá”. Entre tantos bate-papos que duravam a eternidade de um olhar, eu estive “lá”. Certamente, não consegui alcançar a sabedoria de um babalaô - nos termos descritos pelas andanças de Pierre Verger, as quais tanto me inspirei no entendimento dos significados de minha presença -, mas eu sempre estive “lá” buscando compreender o misterioso e a Física que transborda da energia quando se dança. Eu estive “lá” no interstício do quão cheio e vazio de nós mesmos, tornamo-nos, afinal o alcance de uma suposta profundidade da reflexão, dá-se no intervalo por outra suposta capacidade de esvaziamento. O que quero que saibam é que esta experiência tocou-me profundamente; justamente quando tivemos um pouco menos de respeito com a razão e pareceu então, ser tantas e tantas vezes a vida e a arte fazendo amor pela primeira vez. Mas, isso eu não conseguirei explicar amiúdes, bastou sentir e guardar no silêncio de todos os dias esse segredo. O poeta estava certo: o corpo é mesmo uma festa³³! (AZEVEDO, p. 8, 2007)

1.8. Objetivos

Geral

Identificar as representações dos participantes envolvidos na experiência da dança, dando visibilidade aos conflitos percebidos à construção de outros imaginários sobre os fenômenos sociais analisados, seus atores sociais e corporeidades em cena.

Específicos

- a) Elucidar a natureza e dimensão do conflito entre a esfera pública e as expressões artísticas enquanto espaço possível de autonomia dos participantes.

³³ Referência à epígrafe de abertura da Tese, conforme a citação de Eduardo Galeano.

- b) Questionar o modelo “inclusivo” e suas práticas de adestramento e docilização das potências, pleiteando por sua vez a dimensão epistemológica do problema pela perspectiva do “protagonismo”.
- c) Contribuir com o alargamento do debate nas Ciências Sociais no que concerne às políticas públicas sobre diversidade cultural.

1.9. Justificativa

(...) Há uma interconexão entre aquilo que tende a se tornar uma representação normativa corrente da idade e dos jovens na sociedade e o próprio impacto das ações políticas... A conformação das ações e programas públicos não sofre apenas os efeitos de concepções, mas pode, ao contrário, provocar modulações nas imagens dominantes que a sociedade constrói sobre seus sujeitos jovens. Assim as políticas públicas não seriam apenas o retrato passivo de formas dominantes de conceber a condição juvenil, mas poderiam agir, ativamente, na produção de novas representações (CARRANO; SPOSITO, 2003, p.18).

Sabemos da importância da pesquisa científica na determinação e ou produção de outros olhares sobre os fenômenos sociais contemporâneos, bem como da sua contribuição ao rompimento de senso comum sobre os estigmas em relação à juventude pobre e/ou negra no Brasil. Entretanto, dado o fato do texto pretender uma análise que vai além das variáveis (clássicas) “cor” e “classe”, ampliamos tal debate à participação de outros corpos abjetos e suas respectivas hierarquias valorativas. Cabe, pois, compreender “quais corpos pesam mais e por quê?” (BUTLER, 2010) e identificar outros elementos à ressignificação destas representações estéticas. A estratégia para tal apresentação foi a dança ou, por melhor dizer, uma metodologia pensada para o ensino/aprendizagem e desenvolvimento de uma dança para o corpo, não o contrário. Nos atributos e responsabilidade de cientista social, preocupado com a observância desses fenômenos e, ainda assim, por acreditar noutras alternativas emancipatórias, a importância deste estudo se deve a dois principais fatores:

- a) Aprofundar as bases lançadas na dissertação de Mestrado sobre “as novas gramáticas políticas”, sendo estas ferramentas à contribuição da produção de novos espaços-tempos sociais e reconhecimento à participação dos que se encontram, inicialmente, no status de *não sujeitos*.

- b) Argumentar sobre a experiência corporal como mais um constructo a corroborar para novas representações sobre a alteridade.

Esta pesquisa revela aprofundamento nas questões tangentes ao corpo e os protagonismos revelados pelos participantes. Diferentemente da minha graduação em Educação Física (onde o campo de análise foi sobre o uso da “dança de rua”^{VII} como prática de socialização num abrigo de crianças) e do Mestrado em Políticas Sociais (quando o debate se deu entre a “cultura Hip Hop”^{VIII} e adolescentes em conflito com a lei), dessa vez; nas atribuições das Ciências Sociais/Antropologia, a observação está voltada para a participação do sujeito na arte, além de esquemas marcados pelas “instituições totais” (GOFFMAN, 2003), ainda assim a ruptura de modelos inclusivos nos projetos que se auto referenciam como provedoras de oficinas artístico-culturais.

1.10. Procedimentos e estratégias metodológicas

Sem desprezar dados quantitativos, a abordagem primou pela pesquisa qualitativa, conforme a “Sociologia Compreensiva”^{IX} (WEBER, 1999, 2002, 1963), com destaque ao uso de procedimento por “triangulação” (DENZIN, 1970; 1989). Esse método além de ampliar a qualidade interpretativa das respostas, combina diferentes técnicas auxiliando na conclusão do estudo. Ainda assim, favorece:

- a) A investigação de trajetórias pessoais e grupos em relação à determinadas circunstâncias, a fim de verificar comportamentos, representações, emoções, sensações, percepções, valores, busca por sentidos, movimentos e outras formas não tradicionais de registro.
- b) O “interacionismo simbólico”, onde o pesquisador se envolve com as possibilidades de potencialização das vozes de minorias e populações desprivilegiadas, estigmatizadas e/ou marginalizadas quanto ao acesso e o afeto. Ainda assim, favorece analisar a trajetória e o devir histórico de indivíduos engajados na transformação social.

A Etnografia (GOETZ; LECOMPTE, 1997; GEERTZ, 2001, 2005, 2008a; BECKER, 1994; THIOLENT, 1982) foi a principal estratégia na análise e para isso utilizou-se da observação participante (RUMMEL, 1972; FOOTE WHYTE, 1975) e do estudo de caso (TRIVIÑOS, 1987). Durante a pesquisa tivemos acesso a um valioso material no que concerne às histórias de vida, registros orais e notas de campo que auxiliaram na coleta de dados para contrapor ao quadro teórico previamente definido.

As entrevistas realizadas³⁴ foram semiestruturadas, com duração aproximada entre (20) vinte a (30) trinta minutos cada, num total de vinte e nove realizadas. As entrevistas foram registradas por dispositivos portáteis (aparelhos celulares e gravadores), além do uso do serviço de *Skype* e câmeras de vídeo. Contudo, vale ressaltar que a aplicabilidade da entrevista não se concretizou em todos os participantes com a mesma eficácia, pelo fato de alguns, dado o grau da deficiência, não disporem de respostas mais elaboradas. Logo, optou-se por outras formas de apreensão, reveladas, sobretudo, na convivência e na sensibilidade da interpretação sobre as atitudes e poucos registros verbais dos mesmos. De modo geral, foi possível também observar os silêncios, as pausas, as iras, as lágrimas, as gargalhadas e sorrisos, os abraços, as mudanças de tom de voz em determinados momentos, sendo estas modulações de grande valor à interpretação da pesquisa.

Sobre o tratamento e análise de dados, todo o material produzido serviu de fonte de análise e consequente tabulação de dados. Mais especificamente no que se refere às entrevistas optamos por uma “análise-síntese” dos resultados (ABRAMOVAY et al, 2004), pois este modelo permite revelar as mensagens-chave das respostas e os espaços de tensão, ou seja, convergentes/divergentes entre pontos de vista.

Quanto aos depoimentos, estão presentes as transcrições de relatos em vídeos, e-mails e mensagens SMS de alguns participantes, mas também de outras pessoas que tiveram contato com a ação dos envolvidos. São eles: diretores artísticos, gestores culturais e educacionais, professores, familiares, amigos, críticos, jornalistas, entre outros.

³⁴ Foram mantidas intactas as expressões, interjeições e gírias adotadas pelos interlocutores, bem como quaisquer infrações às normas da língua culta.

1.11. As questões de pesquisa e hipóteses

Partimos de três observações empíricas:

- 1) Os participantes da pesquisa, ora rotulados como carentes e ou deficientes são alvos precisos das políticas de assistência no Brasil.
- 2) O corpo é um dispositivo que vem por um lado compondo uma massiva cultura de consumo e, por outro, serve como referência do *habitus* e do estigma.
- 3) A dança é parte de uma estética que revela e reconhece outras formas não tradicionais de representação e alteridade.

A partir dessas observações surgiram quatro questões de pesquisa e/ou três hipóteses – apresentaremos ambas as formas a seguir; na dimensão interrogativa (questões de pesquisa) e na afirmativa (hipóteses). Iniciamos com as questões:

- a) Dada a premissa de que os interlocutores da experiência perceberam a manifestação artística como parte da formação de seu *habitus*, a questão central consiste em responder de que modo esta experiência contribuiu transversalmente para o fomento de outra política de corpo (fora dos esquemas intitulados de inclusão social) e/ou como base para redação de outras políticas de reconhecimento ao protagonismo juvenil.
- b) De que modo a experiência corporal foi percebida pelos participantes em questão?
- c) Quais foram os principais fatores que levaram estes sujeitos a romper com a naturalização de uma violência totalitária³⁵ e inclusiva para ver surgir em seu entorno uma violência fundadora³⁶ e protagonista?
- d) A partir dessa análise podemos definir a dança como parte das “novas gramáticas políticas”, ora capazes de instituir *biopoder* a quem não o tem?

³⁵ Ref. a Maffesoli (2002).

³⁶ Idem.

Agora, eis as hipóteses:

- a) O modelo das políticas de assistência reveladas na perspectiva da inclusão social é uma forma de representação alienada e legitimação da subcidadania de pessoas e grupos estigmatizados, não contribuindo, por sua vez, para um projeto alternativo de emancipação e participação política dos mesmos.
- b) As expressões artísticas reveladas são “novas gramáticas políticas” à construção de outros espaços-tempo, conseqüentemente à revelação de outras técnicas e talentos.
- c) A utilização do corpo enquanto dança é uma potente manifestação estética enquanto política de alteridade no reclame à diversidade e rompimento com o modelo inclusivo e sua respetiva representação alienada.

Se por um lado a primeira hipótese revela o esgotamento do modelo inclusivo, equivocadamente lido como políticas sociais em vez de políticas de assistência, por outro lado, as duas hipóteses subsequentes sugerem outras formas de aproximação do problema amparadas por uma prática e observação de *reconhecimento* e *protagonismos* sobre outros tantos corpos possíveis. Na verdade, todos os corpos são possíveis.

Pois então, o desafio que se impõe é duplo: primeiramente, trata-se de compreender as representações que os participantes da pesquisa têm de si, a partir do contato com estas expressões artísticas e em seguida, responder à luz das teorias de que forma de arte, de dança e de corpo estamos nos reportando. Diante de tal desafio, compreendemos de antemão que mais uma vez as Ciências Sociais se abrem ao conhecimento a tal amálgama das práticas contemporâneas, a fim de questionar o uso do direito, a agenda e os modelos de políticas sociais em curso voltados para atores sociais e grupos estigmatizados; questões do interesse da diversidade cultural.

1.12. Definição da amostra e protagonistas

Apesar do quantitativo expressivo de participantes na perspectiva das diversas ações e territórios que compunham o universo dessa pesquisa, optamos por aplicar as estratégias metodológicas em 29 desses. Todavia, quatro receberão atenção especial, por entendermos que estes trazem em suas biografias uma representação mais ampla que de algum modo toca nas narrativas de seus pares. Como modo de manter a integridade ética sobre as histórias de vidas dos participantes adotamos nomes fictícios — são eles, sendo 19 do sexo masculino e dez do sexo feminino: Quênia, Tom, Maurílio e Ricardinho, estes os quatro que receberam maior atenção como mencionado acima; mas também Adão, Alex, Ailton, Maiara, Breno, Jazz, Milton, Fábila, Ane, Chico, Arlete, Augusto Anísio, Augusto Tchello, Augusto Oliva, Paulo, Alexandre, Daurinho, Didinha, Ju, Luiz, Bah, Two, Marli e Mirna.

A justificativa das escolhas pelos que se manifestam deve-se a três pontos: a) trajetória pessoal, atitudes e gostos; b) nível de tensões dos estigmas; c) qualidade da ressignificação dos mesmos a partir das técnicas compreendidas no universo da dança.

1.13. Conceitos e variáveis

Os conceitos principais adotados são: *estigma*; *inclusão*, *protagonismo*, *biopoder* e *heterotopia*. Quanto às variáveis, estão assim dispostas: a) variáveis clássicas, gerais ou de primeira ordem: etnia (medida conforme a cor que se autodeclaram os participantes); classe (medida através do capital econômico e lugar de moradia); sexo; nível de escolaridade e faixa etária; b) variáveis específicas ou de segunda ordem: território (medida pela composição geoespacial habitada, capital cultural e gosto); participação (medida pelo nível de protagonismo, autonomia e criatividade revelados) e produção (medida consonante eixo curricular, tempo de prática atuante na dança).

A seguir conheceremos mais detalhes sobre a história desse corpo, bem como os estigmas pelos quais estruturaram uma série de *identidades* que o desvirtuam do seu real potencial.

2. O corpo

Este capítulo tem por objetivo elucidar parte do referencial *corpo* que perpassa as identidades dos sujeitos da pesquisa, isto é, jovens pobres e/ou negros e pessoas com deficiência. Mas, antes de nos atermos diretamente neste recorte, fez-se necessário uma revisão sobre algumas concepções do corpo, de modo que abarquemos considerações sobre as suas tantas representações. Apesar da importância dada ao corpo nesse texto, cuja gramática criativa/inventiva se ampara na dança, é relevante observar que o corpo foi capturado de sua vida; ou como pensou Le Breton (2009) “o corpo está apagado”.

2.1. Primeiras notas sobre o corpo

O corpo é escaneado, purificado, gerado, remanejado, artificializado, recodificado geneticamente, decomposto e reconstruído ou eliminado, estigmatizado em nome do “espírito” ou do “gene ruim”. Sua fragmentação é consequência da fragmentação do sujeito. O corpo é hoje um desafio político importante, é o analista fundamental de nossas sociedades contemporâneas (LE BRETON, p.26, 2003).

Em sua obra *Adeus ao Corpo*, Le Breton (2003) reflete em seu texto sobre um “apagamento do corpo” no mundo ocidental, o qual vem ocorrendo desde as tradições clássicas (pré-socráticos), porém também avançando e adentrando no mundo contemporâneo por difusas formas de uso, manipulações e rechaço do corpo. O Positivismo, através das ideologias religiosas, polarizaram a tensão corpo *versus* alma; sendo o primeiro visualizado na dimensão do Mal e a segunda do Bem. Nesta dicotomia, dir-se-ia dualismo, o corpo ganhou a caracterização de pecado e sujeira, reduzindo — senão, suprimindo — a sua perspectiva simbólica (cultural). Por exemplo, tomamos a percepção de Platão que é categórico em considerar o corpo humano como o túmulo da alma, isto é, dizer que “após uma catástrofe metafísica o Bem caiu na cilada do Mal” (p.14) e trouxe a escuridão e a morte na direção da alma. Esta, então, teria caído “dentro de um corpo que a aprisiona” (p.13).

Toda a questão acima tangencia sobre a percepção do tempo. Ao compreender o corpo como aquele que representa a morte, haja vista seu prazo de duração, o que se impõe é uma suspeita sobre sua ordem produtiva. Eis que aqui

se encontra o embrião da ideia que motivará a criação de corpos-máquinas, essencialmente um corpo que não pode morrer. Por sua vez, ao retirar da alma sua eternidade, o corpo aparece como seu algoz; aquele que a pune para sempre. O que resta ao corpo? Eliminá-lo ou modificá-lo? Uma considerável parte da tecnociência vem investindo sobre esses processos e resultados.

O corpo nessa perspectiva passa a existir fora do sujeito, isto é, fora de um corpo. Ele é ele em si mesmo, sem memória, sem história e, desse modo, perfaz-se como um *alter ego*, esvaziando-se de sua dimensão simbólica — o corpo está sem qualquer valor, é objeto, e além de servir como uma bacia epidêmica ou “sede de doenças, é a própria doença” (p.14). O corpo é nada e, por nada ser, é descartável e suas “peças” podem a todo instante ser trocadas, reparadas e ou suprimidas. O corpo está ausente de corporeidade e irrefletido apenas como carne; tratamento este que faz com que a luta contra si se intensifique e revele “sempre mais o móvel que a sustenta: o medo da morte” (p.17). A prática cada vez mais ostensiva e cirúrgica sobre a correção do corpo no rascunho está na tentativa de parar a fatalidade da morte ou o próprio tempo, senhor de seu destino.

Ao contrário, pois, destituída da morte e do simbólico eis a máquina. Herança da filosofia mecanicista de Descartes (século XVII), o corpo é extraído do sujeito para atender a uma demanda invasiva: “não se compara a máquina ao corpo, compara-se o corpo à máquina” (p.19) — este é o ideal almejado pelos engenheiros do biológico e sua indústria estética que vai da Medicina (e suas tantas técnicas de reparos e próteses) ao corpo design (*Body Building*³⁷, *Body Art*³⁸ etc.).

Dado o desenvolvimento destas técnicas, vê-se o corpo como acessório e que, ao ser alterado de sua identidade, ganha outra vida — uma identidade efêmera (essencial para si) e que pretende o corpo como sucata, exibindo uma anatomia de virtudes que se instauram numa *bricolagem*³⁹. Essa restauração de si é a busca incessante por nascer outra vez: “A vontade está na preocupação de modificar o

³⁷ Um cultivo de si, impondo ao corpo métodos de *esculpimento* (a cultura da malhação); uso de aparelhamentos e tecnologias distintas ao alcance de simetrias musculares protuberantes.

³⁸ O uso do corpo como performance ou teatro físico; suporte estético para atender a uma crítica social. As tatuagens e as diversas formas de perfurações no corpo são exemplo deste modelo.

³⁹ Termo sem definição fechada; remete a mixagens e reedições de determinada coisa ou evento.

olhar sobre si e o olhar dos outros a fim de sentir-se existir plenamente. Ao mudar o corpo o indivíduo pretende mudar sua vida, modificar seu sentimento de identidade” (p.30). É por esse motivo que se entende que uma cirurgia estética opera (antes de situarmos sobre quaisquer mudanças no rosto e no corpo) “no imaginário e exerce uma incidência na relação do indivíduo com o mundo” (p.30). Tornando-se cada vez mais uma espécie de emblema de si (do *self*) e simulacro do homem, o corpo “ostenta a imagem que pretende dar aos outros” (p.31).

Atualmente a urgência pela correção do corpo se dá, sobretudo, na era virtual⁴⁰. A partir daí observamos emergir a produção de um novo paradigma na relação do homem com o mundo. E é sobre a percepção do nascimento que tal dimensão opera de modo mais violento e cirúrgico: “Tornando-se vaticinadora, a medicina [...] decide o destino de uma criança que ainda não existe e já opera no óvulo a seleção dos que valem ou não a pena existirem” (p.23). Portanto, no trato de uma economia das diferenças postula-se a representação de uma moral estética, cuja máxima está identificada na homogeneização dos corpos. Esse corpo-máquina cada vez mais perfeito, podendo, inclusive, retardar a morte ou não deixar nascer a vida parece se aproximar da alma e, retomar o antigo projeto de salvação. Finalmente, liberta-a do corpo que a negou de luz.

Esses corpos, de tão perfeitos, podem ser considerados *corpos-almas* e vivem num contexto onde as marcas corporais pleiteiam, de modo geral, um reclame às identidades efêmeras. Por sua vez, corroborando para a produção de um ideal ideologizante que normatiza as regras sociais através de uma caracterização estética que tendem a eliminar ou reduzir o valor dos que não se enquadram nessa política de corpo. Os demais que teimam em nascer, sem a permissão da divina tecnociência (sim, trata-se de um encontro contemporâneo e tardio entre a ciência e a religião) são considerados como acidentes; são os *corpos-ruínas* - suas marcas se encontram na presença dos estigmas. É sobre este que teremos maior atenção na pesquisa, não deixando de, no entanto, conhecer mais a fundo sobre os primeiros e suas implicações geradas nos “ruínas”.

⁴⁰ Discorre-se sobre as relações presentificadas nesta socialização, tendo o corpo um lugar de fetichização, mas também de distanciamento. Por exemplo, na internet, o sexo se faz sem contato humano; mas também parece tratar-se de uma hiperhigienização do corpo ou paúra do mesmo.

2.2. Os corpos-almas

Revisitamos o ponto nevrálgico até aqui da observação: estamos diante de uma estética que se por um lado enxerga o corpo como expressão da morte, acentuada tal máxima na presença dos corpos estigmatizados; por outro lado supervaloriza-o na condição de objetificá-lo como parte da cultura do consumo de se ter um corpo ideal.

Conforme Tonezzi (2008), a obsessão do modelo de corpo ideal pode ser atribuída à obra *De Architectura*, do arquiteto romano Vitruvius Pollio (século I a.C.), que versava sobre a simetria entre o corpo humano e a arquitetura em si. Essa perspectiva influenciou a proporcionalidade tão rigorosa prescrita no Renascimento e a criação, por exemplo, do *Homem Vitruviano*, de Leonardo Da Vinci (século XIX) – ou seja, o símbolo da máxima perfeição que passa a guiar o referencial de beleza no Ocidente. Essa obra do pintor é a expressão unívoca da simetria e da harmonia corporal onde tudo está na mais completa medição. Isto é, nada sobra, nem borra. De tão perfeitos, idealizados, divinizados, poder-se-ia dizer que estes corpos enunciados são *corpos-almas*, enquanto aqueles que não abrigam tais características podem ser considerados *corpos-corpos*. Em nosso caso, observamos aqueles que denominaremos de *corpos-ruínas*, haja vista que será com o que transborda dessas relações que podemos produzir outras percepções sobre o fenômeno analisado.

Mirian Goldenberg (2002), em *Nu & Vestido*, atualiza a questão do culto ao corpo trazendo outras configurações do narcísico. Segundo a autora, o dismantelamento de algumas instituições formadoras (como escola, igreja e família) abriram espaços para novas produções subjetivas no trato das relações afetivas e existenciais a partir do corpo. Desse modo, tais configurações podem atravessar espectros de uma *proxêmica*, mas também sugerir nihilismos enquanto representações do *eu*, por conseguinte suas estratégias de agenciar impressões. Nesta direção, a autora afirma que no mito da adesão desenfreada da “boa forma” somente aqueles que conseguem alcançar a imagem de um corpo ideal podem se sentir decentemente vestidos quando desnudos estão. Retomaremos este ponto no Capítulo 5.

De qualquer modo, o que nos cabe a reflexão é que na contramão desse referencial encontram-se aqueles que não estão localizados nessa dimensão do corpo perfeito da métrica *vitruviana*. Pois assim, borram e ou mancham o ideal homogeneizante e higiênico da sociedade. São considerados por este mesmo ideal indecentes em suas formas e ferem uma “moral estética” (ELIAS 1990). Portanto, desorganizam a concepção de uma contenção das pulsões e de exposição da aparência do corpo, doravante denominado “*processo civilizador*” (ELIAS 1990). O corpo “deficiente”, do obeso, do negro, do pobre e tantos outros considerados *fora do formato* estão localizados nesta dimensão.

Mas, no agravo desta pesquisa, veremos que eles estão visualizados num corpo que decidiu dançar. Ora, se o corpo já é a própria doença, a morte, o pecado, a sujeira, o que se dirá do corpo que tem o rótulo de deficiente, delinquente ou mesmo que está marcado como parte de uma febre na sociedade? Se o corpo já está no rascunho e distante do sujeito, o que se dirá do corpo que protagoniza o corpo através da dança, o que se dirá do corpo que se protagoniza o corpo que dança no corpo daqueles que não são considerados sujeitos. O caminho foi longo.

2.3. Os corpos-ruínas

É importante notar que em pleno século XXI, os corpos que ora nos fazemos valer de análise na pesquisa, muitas das vezes ainda são vistos como *monstros*⁴¹ — são também aqueles que portam uma determinada *anomia* ou *marca* exposta no corpo, subsequente seu estigma na ordem do *estranho*, da *abjeção*, do *perigoso*, do *inferior*, do *incapaz*, do *bizarro*⁴². Se por um lado, na figura do deficiente aparece em seu status a expressão máxima da deficiência (enquanto enfermidade), já em relação aos jovens pobres e/ou negros surge a vinculação da delinquência.

⁴¹ Termo de origem latina, podendo vir tanto de *monstra* (“mostrar, apresentar”); *monstrum* (“aquele que revela ou adverte”), ou *monstrare*, isto é, “ensinar um comportamento” (JÚNIOR, 2007). Todas as referências são relevantes para nosso caso.

⁴² Termo cuja etimologia tem ao menos duas teses: a de que nasceu no italiano *bizarro* (“colérico”, isto é, cheio de *bizza*, “cólera”) e a de que surgiu no francês do basco *bizar* (“barba”) com a explicação de que soldados espanhóis barbudos eram estranhos aos franceses (RODRIGUES, 2010).

No entanto, antes de avançar mais sobre a história desses corpos é preciso situar sobre o conceito de estigma adotado que se faz presente na obra de Erving Goffman (1993); dispositivo este que contamina toda a subjetivação dos atores que o detém. Termo recorrente no uso do cotidiano dos gregos, o estigma era a marca de um corte ou queimadura no corpo e significava algo de mal para a convivência social; tipicamente uma associação simbólica à categoria de escravos ou criminosos; o *estigma* traduz um sinônimo de desonra; são “signos corporales, sobre los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco habitual en el status moral de quien los presentaba” (p.11). Portanto, trata-se da emissão de um sinal (aqui conspira a ideia de *informação* como veremos a seguir) e, conseqüentemente, uma marca para se evitar contatos sociais na atmosfera do particular e nas relações institucionais de caráter público com aqueles que estão marcados — o corpo é o suporte, mas também o componente simbólico onde se localiza esta marca. Dito de outra forma, o estigma é o dedo indicador apontado para *a cara do corpo*, perseguindo-o obsessivamente e sistematicamente cada pessoa que o porta.

A percepção do *estigma* denota ao corpo uma marca conduzida pelo status depreciativo de sua imagem – esta passa a integrar a construção de uma identidade deteriorada, quando tal por sua vez se apresenta comparada a um dado paradigma da normalidade. Dois efeitos decorrem desta primeira função do estigma:

a) Primeiro efeito: a informação sobre as identidades

O estigma adquire sua característica através de uma função operada pela *informação* (o *sinal*), que tem por fim promover uma *identidade virtual*, a qual é distinta da *identidade real* do estigmatizado. Essa informação atua de fora para dentro, sendo condutora de uma dinâmica produtiva e comunicacional que expõe os símbolos de um estigma. A avaliação exitosa (e perversa) dessa combinação pode ser medida quando além da dinâmica em si evidenciada, os seres (portadores do estigma) reproduzem e promovem o modelo que os tatuam como inferiores, ou seja, permitem silenciosamente a manutenção de vossas identidades virtuais.

Neste primeiro efeito está presente a noção de *descrença e alienação* de si e/ou do *eu*. Existe no cerne da produção da abjeção um jogo de forças a empreender uma representação alienada por parte daquele que se encontra no estado de repúdio, no grau zero ou inferior da hierarquia social. Em Gonçalves

(1999), a ideia de representação alienada é muito bem explicada, por exemplo, quando situada a prática vivenciada com adolescentes em conflito com a lei. Para ela, tal representação se apresenta de modo mais enfático no momento (reificado) em que a característica de uma *coisa* se torna típica da realidade objetiva:

O adolescente carrega consigo a imagem, como ele mesmo expressa de “suja” e da dificuldade de livrar-se do rótulo de “ladrão e perigoso”, mesmo cumprindo legalmente a medida socioeducativa. Essa dificuldade que ele tem de “limpar” sua imagem o faz com que tenha um discurso fatalista e de certa forma de aceitação da realidade (...) Toda a representação que o adolescente, que pratica infração, tem dele é assimilada da representação que a sociedade tem dele. Isso contribui (...) para a manutenção desta realidade (p.92).

Por sua vez, no pleito da compreensão de como a *abjeção* se estrutura, encontramos em Butler (2010) a noção da comparação de extremos:

Essa matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito... Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, “dentro” do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio (BUTLER, 2010, p.155-156).

Àqueles que têm a marca regulatória desses corpos não possui singularidade; são estereotipados e/ou excluídos; ou não necessariamente excluídos, mas sim integrantes de outra dimensão hierárquica. Desse modo, estão ausentes ou bem distantes de um projeto de cidadania, quando não; engrossam a “ralé” (SOUZA, 2003) e seu respectivo modelo de subcidadania ou de uma cidadania regulada. Pois, o que justifica a comparação dos extremos está no fato de que *esses que habitam o inabitável* não são considerados sujeitos para que outros os sejam, não tem identidades para que outros as tenham, não são humanos para que outros sejam tratados como mais que humanos; supostos deuses.

Ainda assim, tal hierarquia adquire seu texto máximo quando os que se encontram na parte mais inferior da pirâmide incorporam o próprio texto que os expõem em primeiro plano como não sujeitos — este é um dos lugares que produzem a banalização da violência; mas também a porta dos fundos ao esvaziamento de uma postura de minimamente protestar contra tal mecanismo. Ao ausentar-se dessa atitude, expõe a violência como estado de natureza, reduzindo

por consequência as possibilidades de lançar sobre a *informação* alguns *desidentificadores*, isto é, símbolos que tendem a quebrar ou minimamente desequilibrar a imagem deteriorada, lançando sérias dúvidas sobre a validade da identidade virtual. Na composição da violência como *natureza* (ou expressão do biológico) conheceremos o próximo efeito do estigma.

b) Segundo efeito: a legitimação da assistência

O estigma não necessariamente determina quem é que deve ser parte ou não de uma cultura assistencialista, todavia pode legitimar tal ação ao apoiar-se na *marca* como um substrato⁴³, isto é, uma base para justificar determinadas ações de ordem coercitiva ou *caritativa* – caridade difundida e executada com fins políticos. Nesse sentido, sem desprezar o papel de proteção do Estado (CASTEL, 1997)⁴⁴ a tais populações, institui-se tal mecanismo como mais uma forma verticalizada das relações de poder que espelham e fazem, ao contrário, aumentar as desigualdades e exibir as “populações marginalizadas”, na expressão miserável de mais um tipo ideal que surge nessa cena; o carente.

Considerando que as relações sociais se perfazem através de trocas simbólicas, pode-se dizer que o carente é aquele que somente recebe e nada dá, haja vista que se tratando de uma sociedade de consumo ele se encontra totalmente desprovido de quaisquer meios a oferecer neste tipo de enquadramento. Portanto, o carente é aquele que precisa (urgentemente) ser ajudado – e é aqui que se apresenta o embrião da relação estigma e assistência; violência estruturante que encontra ecos na formulação das políticas sociais do Brasil; de fato, políticas assistencialistas.

Compreendido inicialmente o argumento que justifica a ação da assistência sobre o carente, faz-se urgente a seguir denominar que grupos e seus membros estão no cerne dessa categoria, isto é; os inválidos (caracterizados como aleijados) e os jovens pobres e ou negros. Castel (1997) nos ensina que o que há de comum nessas populações apoia-se sempre numa integração que reúne dois aspectos: “trabalho” e “inserção relacional”. Por sua vez, o que vai diferenciar o nível e o

⁴³ Do latim *substratu*, aquilo que está embaixo de uma camada (ou estrato). Para a Filosofia, o que serve de suporte a outra existência, considerada esta outra como modo ou acidente da anterior.

⁴⁴ O autor analisa a historicidade da política de assistência na França.

tipo de assistência adotado para cada “população” atendida está na gradação/ combinação de cada um destes aspectos (trabalho estável, precário ou não trabalho; inserção relacional forte, frágil ou isolamento) para estruturar tecnicamente aquilo que ele denominou de “zonas”. Portanto, em nosso caso os participantes da pesquisa *a priori* estão localizados na hierarquia entre a “desfiliação” (aquela que combina a relação de “trabalho” como não-trabalho e a “inserção relacional” como isolamento) e a “assistência” (sendo esta caracterizada pelo “trabalho” como precário e a “inserção relacional” como frágil).

O carente vive da sobrevivência e “*o descrédito atormenta os excluídos tanto quanto a fome*” (SAWAIA, p.10, 1999). Conforme Goffman (1993), o diferente (aqui representado no corpo do carente) passa a assumir a categoria de incapaz e, encontrando-se à margem, deve como exigência de sua *identidade virtual* prestigiar uma resposta que estruture a eficácia do simbólico na manutenção do sistema de controle social. A carência legitima a ação do Estado em tutelar a cidadania; ela é a irmã siamesa das diversas formas de estigma e o estigma (por sua vez) perpassa por todas as dimensões da exclusão (SAWAIA, 1999): objetiva (da desigualdade social), ética (da injustiça) e subjetiva (do sofrimento).

Neste segundo efeito do estigma está presente a noção de *descrédito* (sobre aquele que testemunha em seu corpo a marca da diferença) — uma leitura pejorativa da diferença que ao invés de evocar uma alteridade positivada, no argumento da diversidade, preconiza uma marca de inferioridade. Por ser inferior tem maior propensão à obediência e a docilização (ou adestramento), haja vista que recebe o favor (e não mais o direito), a esmola e a proteção para sua sobrevivência e de sua família.

Retomando ao conceito de individualidade virtual e identidade real do sujeito, é preciso entender que quanto mais discrepante for a diferença entre as duas identidades, mais acentuado o estigma será; quanto mais visual, quanto mais acentuada e recortada a diferença, mais estigmatizante; quanto mais visível a diferença entre o real e os atributos determinantes do social, mais se acentua a problemática do sujeito regido pela força do controle social. A discrepância entre as duas identidades é prejudicial para a identidade social; o sujeito assume uma

posição isolada da sociedade ou de si mesmo e passa a ser uma pessoa desacreditada. Em consequência, passa a não aceitar-se a si mesmo. O sujeito passa a ser o diferente dentro de uma sociedade que exige a semelhança e não reconhece, na semelhança, as diferenças. Sem espaço, sem voz, sem papéis e sem função, não pode ser nomeado e passa a ser um *Zé Ninguém* nas relações com o outro — não pode nesta dimensão, por conseguinte, ser o sujeito da ação.

A identidade social estigmatizada destrói atributos e qualidades do sujeito, exerce o poder de controle das suas ações e reforça a deterioração da sua identidade social, enfatizando os desvios e ocultando o caráter ideológico dos estigmas. A sociedade impõe a rejeição, leva à perda da confiança de si e reforça o caráter simbólico da representação social, segundo a qual os sujeitos são considerados incapazes e prejudiciais à interação sadia na comunidade. Fortalece-se o imaginário social da doença e daquele considerado irrecuperável, no intuito de manter a eficácia do simbólico.

2.4. Primeiras notas sobre a inclusão

Pode-se dizer que fazer parte desse referencial supracitado é integrar uma das principais formas de atraso que temos no Brasil; mas a resposta ao problema consegue ser ainda pior. Isto é: aplicar como solução o subterfúgio que permite uma perda ou rebaixamento da potência, sofisticamente indicado como emponderamento das minorias. Essas ações e práticas são denominadas como *inclusão*.

No trato das relações hierárquicas, aprendemos com Sawaia (1999) que “o excluído não está à margem da sociedade, mas repõe e sustenta a ordem social, sofrendo muito neste processo de inclusão social” (p.12). Tal sofrimento se refere ao fato de que a *inclusão* é uma forma legítima e autorizada pelo Estado (e tantas outras esferas responsáveis⁴⁵) de poder excluir. Esse jogo onipoderoso atravessa de uma ponta a outra as relações entre democracia e despotismo; vai da gestão

⁴⁵ Como nos lembra Branco (2014) a prática efetiva do poder (desde o início do século XX) não pode ser pensada apenas no âmbito do Estado, estando por sua vez articulada numa grande teia de parceiros e instituições que compartilham e compactuam de seu domínio — “intervenção social que vai das grandes instituições até os pequenos acontecimentos e relações interpessoais” (p.31).

racional-legal (nos preceitos da governamentabilidade em Foucault (1978)) até a violência legítima irracional (ou a nova razão) do Estado, nos argumentos do estado de exceção.

Esse controle sobre a vida dos cidadãos, podendo inclusive suprimi-los, recusa o Estado de Direito e transforma o mesmo numa *concessão*. Na sua forma mais radical, o direito à vida passa a ser o favor e o seu agradecimento é, curiosamente, deixar viver. Portanto, a inclusão falseia o Estado de Direito e transforma a cidadania em tutela e os cidadãos em carentes, logo; necessitados de uma política de assistência. O carente, lembremos como já fora citado, é aquele que não tem na esfera social que o circunscreve e suas relações tangentes quaisquer possibilidades de trocas simbólicas; apenas pode receber, receber e receber. É desse sofrimento que inicialmente se reporta a autora.

Na tensão da dialética exclusão-inclusão há uma contraditoriedade evidente, mas que consitui uma lógica interna e legítima a condição da outra existir: “excluir para incluir” (SAWAIA, p.8, 1999). Dito de outra forma, incluir é perpetuar uma docilização naquele que porta o estigma, ou como nos alude Telles (2001) no máximo serve de alvos de compaixão, mas não chegam a provocar uma “indignação moral diante de uma regra de justiça que tenha sido violada” (p. 32). Isto é, obscurece a capacidade e trata o tato (o corpo, a vida) dessas relações embebidas em expressivas quantidades de ópio. É, pois, que se faz preciso avançar sobre outras perspectivas de olhar para o problema.

2.5. Primeiras notas sobre a aparência

A formulação da pobreza como *paisagem* e do pobre como *natureza* revela uma desumanização do ser humano. Nesse caminho, temos mais pistas para uma percepção e abordagem no plano estético, apontando para uma direção que muito nos interessa conforme as duas citações abaixo por Telles (2001):

(I)

Tal como num jogo de espelhos invertidos, a pobreza incomoda ao encenar o avesso do Brasil que se quer moderno e que se espelha na imagem – ou miragem – projetada das luzes do Primeiro Mundo. Nesse registro, a pobreza é transformada em natureza, resíduo que escapou à potência civilizadora da

modernização e que ainda tem que ser capturado e transformado pelo progresso. **Como espetáculo é transformada em paisagem...** A “pobreza é horrível”, mas não pode ser nomeada enquanto tal (pp. 19-20).

(II)

Como problema que inquieta e choca a sociedade, a pobreza aparece no entanto no registro da patologia, seja nas evidências da destituição dos miseráveis que clama pela filantropia pública ou privada⁴⁶, seja nas imagens da violência que apelam para sua ação preventiva e, sobretudo, repressiva. Num registro ou no outro, a pobreza é encenada como algo externo a um mundo propriamente social... **A pobreza é transformada em paisagem...** Como paisagem, essa pobreza pode provocar a compaixão, mas não a indignação moral diante de uma regra de justiça que tenha sido violada (pp. 31-32).

Os dois períodos com suas frases repetidas em negrito nos revela uma visualização da pobreza para além do estado de desintegração social de Castel (1997) — ela tangencia e perfura também o campo imagético. Ao ferir um determinismo do ideal social (harmônico-homogeneizante), a *pobreza* se apresenta como uma *mancha* (AZEVEDO, 2012) que, por sua vez, está exposta no corpo daqueles que estão “fora do lugar” (ELIAS, 2000). A *mancha* incomoda e/ou perturba, pois justamente borra e suja a *pureza*. Como bem delimitou Cynthia Ozick (apud BAUMAN, 1998), por exemplo, a *Solução Final Alemã*^X (*Endlösung der Judenfrage*) foi uma solução estética onde o dedo do artista eliminou uma mancha. Vejamos o que nos diz Douglas (1966):

uma regra que obriga a evitar a anomalia reforça e confirma as definições com as quais essa anomalia não se coaduna. O Levítico abomina as coisas que rastejam: esta abominação não é mais do que o contrário negativo da ordem das coisas que se aprovam (p.55).

Em Douglas, também encontramos espaço para uma vez mais convergir ecos em Butler (2010) sobre a questão dos extremos:

Portanto, não é suficiente afirmar que os sujeitos humanos são construídos, pois a construção do humano é uma operação diferencial que produz o mais e o menos “humano”, o inumano, o humanamente impensável. Esses locais excluídos vêm a limitar o “humano” com seu exterior constitutivo, e a assombrar aquelas fronteiras com a persistente possibilidade de sua perturbação e rearticulação (p.161).

⁴⁶ Refere-se ao fato de que a tradição assistencial não começa com o Estado getulista, mas na filantropia privada com origens no Brasil colonial. O pós-30 em Getúlio Vargas resgata esta tradição através da cultura de institucionalização; a “gestão filantrópica da pobreza” (SPOSATI Apud TELLES, 2001).

Diante de tais argumentos, refaçamos a questão a fim de encontrar outras possibilidades de interpretar o problema: *por que esses grupos são alvos dessas políticas de assistência?* Em uma só palavra a resposta é aparência, pois

Tudo o que pode acontecer de desastroso a um homem deve ser catalogado em função dos princípios que regem o universo específico da sua cultura. Por vezes são as palavras que despoletam cataclismos, por vezes os actos, por vezes os estados físicos... De início, a descoberta de uma anomalia cria ansiedade. O sujeito tenderá então a suprimir a anomalia ou a apartar-se dela. Até aqui, muito bem. Mas temos de procurar um princípio de organização mais eficaz para fazer justiça às elaboradas cosmologias que os símbolos de poluição revelam (DOUGLAS, 1966, p.16-17).

A “teoria da pureza” em Douglas (1966) devolve à pergunta anterior um número maior de elementos, os quais estão encarnados na presença do ético, do estético, do histórico e do político, por sua vez nos dando pistas para desvelar as hierarquias valorativas que ressoam sobre os pesos dos corpos: “Quais corpos pesam mais e por quê?” (Butler, 2010).

A impureza nunca é um fenómeno isolado; onde houver impureza haverá um sistema; ela é o subproduto de uma classificação da matéria, na medida em que ordenar pressupõe repelir os elementos não apropriados. Ela é localizada num tempo e num espaço a partir de sua dimensão simbólica e, por isso mesmo, incipiente e relativa. Portanto, por exemplo, os sapatos não são impuros em si mesmos, mas é impuro pô-los sobre a mesa de jantar mesmo que estejam limpos. Ora, “[...] quando tivermos abstraído a patogenia e a higiene das nossas ideias sobre a impureza, ficaremos com a velha definição nas mãos: qualquer coisa que não está no seu lugar” (DOUGLAS, p, 50, 1966).

Eis que explicitadas as motivações para espelhar e legitimar os diversos níveis de invisibilidade social, brutalidade e violência totalitária, nos termos de Maffessoli (1981), sobre esses corpos abjetos – recorrência de reflexão que poderia ser também citada na tese da *banalização do mal* de Hannah Arendt (1989). Na argumentação estética, a assistência se faz a fim de suprimir o desarmonico; abrigar e esconder a culpa; condenar a imperfeição e motivar o altruísmo (obviamente, desde que o carente permaneça como carente), estando aquele que porta o estigma como primeiro alvo de um plano estratégico de

contenção, *asilamento*, punição e/ou “limpeza social”⁴⁷ (MELUCCI, 2001). É esse quadro que ajudou a configurar e segue configurando a principal fonte que ativa a ação das políticas sociais no Brasil. Por um lado, a cultura de bocas desesperadas, amansadas e obedientes compatível ao modelo da “cesta social” (ABANCHES, 1987). Por outro lado, a cultura institucionalizante dos asilos, abrigos e prisões.

Porém, aproximando-nos de um reflexo do mundo globalizado, das novas configurações sociais, subjetivas e suas respectivas demandas contemporâneas, podemos afirmar que essa última cultura (*a dos asilos*) recheada com argumentos identificados na primeira (*a das bocas desesperadas*), esboça cada vez mais reaparecer com tamanha e expressiva volatilidade. Todavia, dessa vez ressurgiu de modo mais “humano” e “responsável” via projetos programas de inclusão social no país. Portanto, tais projetos de natureza pública e privada vão pouco a pouco se tornando as novas boias salva-vidas para as populações marginalizadas – esses (como veremos no Capítulo 3) são os chamados projetos sociais. Passemos à primeira caracterização dos corpos em análise.

2.6. O corpo delinquente

A história da delinquência traz no corpo as suas tantas representações do estigma. Em Foucault (1987), somos convidados à reflexão de que é uma forma de distinção, dir-se-ia inventada, a fim de autorizar a punição e o próprio estigma; uma forma institucionalizada dos setores dominantes de afirmar sobre a incapacidade de transformação do ser humano que subverte a ordem. Uma salada criminológica que expõe o corpo físico e o elemento incorpóreo (FOUCAULT, 1987) dos adolescentes como um açougue às escuras. A delinquência é percorrida distraidamente produzindo uma espécie de banalização, paisagem ou naturalização tanto de quem pune quanto de quem é punido. Dessa forma, a correção (sua recorrência) é justificada e “o que é importante emudece e fica invisível” (GITAHY, 1999, p.77).

⁴⁷ Termo adotado pelo autor para caracterizar os serviços de assistência e altruísmo de modo geral.

Os dispositivos de poder tomam o corpo institucional e na caracterização de uma população extremamente marginalizada, a infração sempre aparece na biografia, na organização e na posição social destes adolescentes e jovens, independentemente se eles venham ou não a cometer uma infração. Aqui, o embrião do que se condicionou como o aparecimento da delinquência, aquela que precisa ser corrigida, pois uma vez metamorfoseada em patologia tem uma história de vida que pressupõe o perfil do “estatuto do criminoso” (FOUCAULT, 2001). O biográfico na análise da penalidade faz existir o “criminoso” antes do crime (FOUCAULT, 1987; 2001). Isto é dizer que o que é cultural passa a se perfazer na condição de natureza, quando os métodos de repartição analítica do poder ganham nova roupagem, mas ainda assim utilizando processos de individualização a fim de marcar bem aqueles que detêm a(s) marca(s) do estigma. Este por sua vez segue seu percurso sem interrupções de manter a identidade virtual daqueles, cuja representação, como já observamos, é negatizada e cíclica.

O efeito disso é que retomando a perspectiva dos extremos, pode-se dizer que uns podem testar seus limites e outros não. O mínimo grau de qualquer operação do desejo que conduza às práticas de desobediência e/ou subversão, vale dizer tão comum nesta faixa etária, somente serve para os filhos de uma classe privilegiada. Se pensada para os filhos da ralé passam a ser consideradas práticas delinquentes. Uns são gente e a psicologia os adota para explicar tais fenômenos, outros são ninguém e cabe à criminologia analisá-los. Mas, não se tratam, necessariamente, de clientelismos tais práticas jurídico-sociais; acreditamos, todavia, que elas são impessoais, institucionalizadas e percorrem todo o corpo social, permeando o inconsciente coletivo da naturalização classista.

Avançado sobre tal fenomenologia, adentramos nos termos do progresso, modernidade, processos de remodelação arquitetônica, agrupamentos díspares e sucateamento dos espaços de moradia e convivência das cidades; ainda assim, de modo enfático, no crescimento da cultura do medo e na queda ou declínio das instituições formadoras (escola, família, igreja etc). Inserido por fim neste novo espaço-tempo de pertencimentos, identificamos um grupo impactado à justificativa dessa assistência ou política de contenção – o jovem carente; ele é pobre e/ou negro. Trata-se de uma juventude marginalizada que engrossa as diversas “tribos urbanas” (MAFFE SOLI, 2002), quando não os pátios dos

centros de ressocialização no país, tornando-se a mão-de-obra descartável das “facções criminosas” (AZEVEDO, 2006).

Essa juventude identificada como *galère* (CASTEL, 1997; ABRAMOVAY, 2004) é em sua maior parte oriunda de subúrbios das grandes, mas também menores cidades (como veremos no próximo Capítulo) e compõem uma nova marginalidade. Diluída, encontra-se sua existência por modos não estruturados de uma relação contínua com o trabalho (traduzida nas formas de subemprego) ou nas inserções estáveis de sociabilidade; nos termos de Maffessoli (2002), ausente ou em busca de um “cimento social” ou relação *proxêmica* eles estão vulneráveis.

De aparência distinta, ela (a juventude que se apresenta nesse texto) borra o espaço urbano e espelha uma estética que desequilibra a ordem do ideal de um determinado padrão social. Mas, se por um lado ela pode estar identificada nos estigmas que a marca ou nas tribos urbanas que a identifique, pode também, por outro lado, suas aparências desarmonizantes, ser uma ou mais respostas estéticas e políticas a este mesmo padrão. Trata-se de uma busca por diferentes formas de apropriação do espaço urbano, na intenção de uma representação positivada tecendo outros significados sobre suas aparências. Mas, este é um desafio que somente poderá ser apreendido no texto mais adiante. Retomamos aos estigmas presentificados no corpo, agora na história do corpo do *deficiente*.

2.7. O corpo *deficiente*

Em Le Breton (2009) encontramos uma observação bastante contundente para introduzir este item: o ser humano é o único ser vivo que nasce desprovido dos “instintos necessários à sobrevivência e à adaptação ao meio” (p. 15). Isto é, se ele não receber qualquer tipo de auxílio do *outro* nos primeiros anos de sua existência⁴⁸, sobretudo, logo após seu nascimento, morrerá.

⁴⁸ Aqui a exceção de casos como o das crianças selvagens que criadas por lobos conseguem a sobrevivência (LE BRETON, 2009).

Porém, se por um lado ele é desprovido dessa herança hereditária, é na via de mão dupla o único ser dessa mesma categoria que pode acrescentar algo ao real, cabe situar um ser simbólico. Trata-se, portanto, de um ser aberto, maleável, de expressiva plasticidade, maleabilidade e adaptabilidade; um ser social, cuja sua natureza se realiza “somente na cultura que o acolhe” (p.16); determinação onde o outro ocupa um papel de total importância na transmissão desses sistemas simbólicos e miméticos conforme sua educação. É nessa relação que se observam a presença dos atores sociais. O outro organiza e introduz seu semelhante na ordem significante do mundo. Sua presença reverbera diretamente no sujeito que, somente assim, adquire, então, a consciência de si; isto é; quando se tem a consciência do outro. Ao assimilar a existência do outro, se constrói a alteridade.

O filhote de homem necessita ser reconhecido pelos outros como um ser existente, para poder se estabelecer como sujeito. Ele requer a atenção e a afeição das pessoas a seu entorno para poder desenvolver-se, para descobrir o gosto de viver, e para apropriar-se dos sinais e dos símbolos que lhe permitirão compreender o mundo e comunicar com os outros (LE BRETON, 2009, p.15).

A partir de tal argumentação, torna-se cada vez mais preocupante a insistente definição de que seja uma anomalia congênita ou não^{XI} que adjective uma pessoa como ser deficiente⁴⁹. Se desprovidos nascem dos instintos de sobrevivência, então se conclui que todos têm uma deficiência inata. Aliás, a única estrutura que nos é inata é essa deficiência ou desprovemento. Portanto, o que nos interessa interpretar é que a adjectivação *deficiente* tende a congelar o olhar (sendo esse um dos principais mecanismos simbólicos que nos referimos na educação) sobre o ser humano (na sua totalidade) fazendo com que a pessoa se torne uma “deficiência em si” e, não que tenha, de fato, uma em específico. Tal compreensão equivocada tende a gerar o isolamento da pessoa que tem uma deficiência, traduzindo nela uma experiência corporal negada e/ou minimamente limitada no contato humano e afetivo; no contato com o outro. Afinal,

o outro é a condição de sentido: ele é fundador da diferença e, assim do elo social [...] O outro é a estrutura que organiza a ordem de significação do mundo [...] A partir do comportamento desta ordem [...] nunca estamos sozinhos em nosso próprio corpo (LE BRETON, pp.36-37, 2009).

⁴⁹ A OMS estima que 10% da população é portadora de alguma deficiência. Dessas, 5% tem deficiência intelectual; 2% física; 1,5% auditiva; 1% múltiplas deficiências e 0,5% apresenta deficiência visual. Um número bem menor de pessoas apresenta distúrbios emocionais, de aprendizagem ou altas habilidades/superdotação e autismo (CERQUEIRA, 2007, p.24).

Desse modo, essa sistematização além de situar o terreno estrutural do ostracismo social, reforça o estigma ou se faz como “um motivo sutil de avaliação negativa da pessoa” (LE BRETON, 2006, p.73) não permitindo possíveis *desidentificadores* a produzir alterações na mensagem matriz.

Por esses motivos, o corpo “deficiente” (LE BRETON, 2006) traduz certa perplexidade e ou ambivalência na forma em que é acolhido ou não no seio da sociedade – trata-se de uma identidade que na falta de um trato sensível sobre o outro promove um duplo burilamento: naquele que o recebe e não sabe como lidar com a diferença e na própria pessoa com a deficiência que percebe o mal-estar daquele que o recebe. Portanto, se por um lado há um discurso social que o afirma como membro de uma comunidade, onde a dignidade e seu caráter não devem ser enfraquecidos mediante sua forma física distinta, por outro lado há uma objetiva marginalização de sua existência enquanto ator social, fazendo com que se republique a noção de representação alienada ou lance à pessoa (já em estado estigmatizado) a culpabilização por se ter alguma deficiência.

Seria o mesmo que dizer que é culpa da pessoa muda ser muda, pois é ela quem está fora do padrão da normalidade do falar — curioso se faz a reação agressiva dos falantes/ouvintes (em lugares de tanta polifonia) quando a pessoa surda-muda tenta emitir sons: pede-se silêncio ao surdo-mudo. O que incomoda é menos o ruído em si do que a presença (que transborda) desse corpo proibido tem a dizer. Aprender a linguagem de libras; cabe dizer uma linguagem corporal, tornaria tudo mais simples e acessível antes que o preconceito e o estigma ganhassem a totalidade da informação sobre o sujeito:

mantido mais ou menos fora do mundo do trabalho, assistido pela seguridade social, mantido afastado da vida coletiva por causa das dificuldades de locomoção e de infra-estruturas urbanas frequentemente mal adaptadas. E quando ousa fazer qualquer passeio, é acompanhado por uma multidão de olhares, frequentemente insistente; olhares de curiosidade, de incômodo, de angústia, de compaixão, de reprovação. Como se homem que tem uma deficiência tivesse que suscitar de cada passante um comentário (LE BRETON, p.73, 2006).

A deficiência assim como ocorre com a delinquência é um constructo a privilegiar uma hierarquia no controle dos meios das integrações social e moral. Tomemos aqui o apagamento do corpo no que concerne, por exemplo, a retomada ao tema da linguagem de sinais dos surdos-mudos e seu respectivo ostracismo

social⁵⁰. Em Le Breton (2009), na referência à Marie-Jo Serazin, observa-se que as crianças surdas da África Subsaariana, apesar da menor acessibilidade aos recursos técnico-financeiros se comparada às regiões do Ocidente tem uma percepção mais rica do seu lugar no mundo, agindo mais espontaneamente, sem que o sentimento de inferioridade a deprima:

Num permanente corpo-a-corpo com a mãe, ela vive a seu ritmo, enlaçada contra seu corpo ou suas ancas, com ela respira, sente o calor de sua pele, vibra quando ela executa suas tarefas domésticas, caminha, dança ou fala com suas amigas. A criança está no centro dos intercâmbios. Sua surdez não lhe parece uma deficiência, pois embora lhe faltem as palavras, ela se beneficia de inúmeros estímulos visuais, tácteis e rítmicos. Imersa na sociabilidade e sendo permanentemente solicitada por uns e outros, ela participa à efervescência do mundo com todo o seu corpo (pp.93-94).

Em face do simbólico, cabe observar que o *design* da orelha é um feto ao contrário - as relações da escuta se dão no corpo, no afeto: feto-afeto. Pois, a mãe caminha e *dança* com a criança todo o tempo - a língua de sinais nesta dimensão se faz ode ao corpo; enquanto no Ocidente, ao primar pela educação/comunicação ordinária, onde a palavra e a escrita ganharam mais importância em relação ao corpo (delegando-lhe função coadjuvante no desenvolvimento da criança) aparece como subalterna no seu status de linguagem. Constata-se, no entanto, que enquanto aquela criança é considerada em nossa cultura como *primitiva* (ou inferior) por jus fazer uso do corpo de modo tão eloquente na sua comunicação, é também mais feliz; enquanto esta considerada mais *evoluída* (ou superior) convive em primeiro estágio com certo isolamento/depressão e, em seguida, com uma representação alienada faz da surdez uma deficiência – curiosamente, anomalia percebida no caráter de uma inferiorização da criança em seu meio.

Sobre o conceito de anomalia e sua respectiva ambiguidade, aprendemos que há uma memória sobre a história desse corpo e sua representação hierárquica (estético-política) que sustenta a ordem da *monstruosidade*. Por exemplo, vejamos que a linha de demarcação que separa os seres humanos dos animais é ameaçada a cada vez que nasce um *monstro*, sendo a mesma restabelecida desde que se atribua a este fenômeno uma determinada etiqueta, isto é, precisa-se que o

⁵⁰ Cem anos de silêncio: da longa repressão imposta, à ampliação das linguagens de sinais em favor do uso da palavra, desde o Congresso de Milão (1880) até a década de 80, quando se retomou parte da força do movimento destas linguagens corporais.

extremo seja diferenciado para, então seguir a ideia de que um é ser distinto, hierarquicamente, em relação ao outro (DOUGLAS, 1966). Passamos a compreensão sobre alguns dos fatores que fizeram nascer tal assimilação:

[...] Desde a antiguidade até pelo menos o século XVI, os monstros no Ocidente também eram classificados entre as “maravilhas” ou “prodígios”... Podiam evocar tanto o medo quanto a risada através de suas formas exageradas, assustadoras ou ridículas... Como algo que “mostra” ou “revela”, o monstro, ou maravilha, se identificava pelo corpo... Era na estrutura física que se apresentava a distinção entre “homens” e “monstros”... (JÚNIOR, 2007).

Como aponta o texto é a partir da baixa Idade Média com a propagação da ideologia cristã na Europa que o conceito de *monstro* começa a ser associado ao *maligno* sem que fosse, no entanto, abandonado o corpo como parâmetro:

Com a dominação da ideologia cristã na Europa, a estranheza do “fantástico” vai ser substituída em grande parte pelo temor do maligno. O demônio será de agora em diante a grande fonte geradora de monstros ainda reconhecidos não por atitudes ou intenções, mas pelo físico... Dessa forma, tanto figuras míticas quanto pessoas com corpos distintos, consideradas “deformadas” ou “aleijadas” comungam da ideia de “monstro...” (JÚNIOR, 2007).

Desse modo, a *danação* estruturou-se como um referencial em relação ao corpo, condicionando-o a uma ordem, sumariamente, metafísica; maldição ou absolutismo do pecado:

A deformidade corporal torna-se um dos signos maiores disso e o monstro um cúmplice menor do diabo ou um enviado miraculoso de Deus, funesto presságio de sua cólera. Testemunha da onipotência dos céus e mensageiro da desgraça sobre a terra (COURTINE, p. 375, 2006).

Ainda, no que se refere à ideia de *aberração*, encontramos em Rosa (2007) ecos sobre a representação da deficiência enquanto enfermidade – aquilo ou aquele que produz uma infecção e porta o embrião do contágio. Tal representação está presente sob a ótica do texto bíblico e do mito greco-romano. No Antigo Testamento aparece a figura do *deficiente* como ser impuro a participar dos cultos a Deus, quando não obstante, sua caracterização se dava como condenação pelo próprio Senhor. Por outro lado, no Novo Testamento o sofrimento do *deficiente* poderia ser aliviado como um salvo-conduto de seus pecados; algo identificado como cura e perdão ou doença e pecado na concepção de um próximo castigo divino. Vejamos o que aparece em João (5,14), quando Jesus adverte um enfermo após lhe conceder a cura: “Olha que já estás curado; não peques mais, para que não te suceda coisa pior”.

Por outro lado, no mito greco-romano, aparece a figura do único Deus portador de deficiência física: Hefestos (Vulcano)⁵¹. Apesar das tantas versões sobre o mito sempre está incutida a premissa do abandono que sofrera de seus pais: seja atirado para o céu por sua mãe (Hera/Juno), dado o fato de ter nascido *coxo*⁵²; seja por seu pai (Zeus/Júpiter), que teria lhe dado um pontapé, dada a sua participação em briga do rei do Olimpo com Juno. A caracterização de *coxo* se dá em consequência desta queda (BULFINCH apud ROSA, 2007). O *Deus deficiente*, alvo de tanta repulsa moral e estética, agredia o mais pleno referencial de *belo* do mito – não se podia aceitar um deus imperfeito, feio e trabalhador⁵³.

A história dos *monstros* se institui a partir de um contexto histórico bem localizado e conforme suas construções sociais e, sobretudo, jurídica, atribuem-se de replicá-la. Para se ter acesso a uma ideia mais radical, situamos a prática de infanticídios que era muito comum nos povos como os gregos e os gauleses – a eliminação se perfazia na justificativa da crença de mau agouro; tragédia estabelecida como representação do mal ou como veremos em seguida, o traço peculiar de uma suposta improdutividade à nação.

No Império Romano, os filhos eram executados pelos pais. Em Esparta (Grécia), a legislação ordenava eliminar crianças com deformidades — era um delito por assim nascerem e, não se podia nem tão breve imaginar uma dimensão biológica da questão⁵⁴:

Ele não podia mais retornar ao seio da família e então era transportado à beira de um despenhadeiro, vizinho do Monte Tageto, de onde era atirado (MARTIN, p.33, 2002).

Vejam os que diz Foucault sobre a Idade Média (século XVIII), quando a determinação *monstruosidade* pode se definir pelo desafio à ordem estabelecida:

Não há monstruosidade senão onde a desordem da lei natural vem tocar, deslocar, inquietar o direito, seja ele civil, canônico ou religioso. É no ponto de encontro, no ponto de fricção entre a infração ao quadro de leis, natural, e à lei instituída

⁵¹ Filho de Zeus (Júpiter) e Hera (Juno), que se casou com a bela Afrodite.

⁵² Expressão de desígnio do estigma do *deficiente* do mito.

⁵³ Vivia na Ilha de Lemnos e aí teria chegado após ser chutado por Zeus e rolar pelo Olimpo por todo um dia. Era o único Deus que trabalhava; o que não era bem visto no panteão (ROSA, 2007).

⁵⁴ Somente a partir das contribuições de Etienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (século XIX) é que tal dimensão morfológica da anomalia é humanizada, dada a constatação de uma interrupção de desenvolvimento fetal ou embrionário propriamente dito (TONEZZI, 2008).

por Deus ou instituída pelas sociedades, é nesse ponto de encontro de duas infrações que irá se marcar a diferença entre a enfermidade e a monstruosidade (FOUCAULT, p. 59, 2001).

Perpassando por períodos históricos e seus contextos, podemos nos aproximar de uma reflexão: a construção do mito sobre o corpo (da onipresença do sobrenatural, da predestinação) e sua derivação simbólica vem há tempos interferindo na realidade do dia a dia e do direito à vida das pessoas. Na contramão dessa construção, vê-se que a autorização de eliminação da vida se delimita a partir de uma dimensão estética; no Brasil dir-se-ia étnica e social⁵⁵. Retornamos a Foucault (2001):

vidas que são como se não tivessem existido, que não sobrevivem se não pela colisão com um poder que não almeja se não aniquilá-las ou ao menos apagá-las, vidas que nos chegam apenas pelo efeito de múltiplos acasos, eis as infâmias que desejei reunir aqui alguns restos (p. 243).

Antes de passarmos ao próximo item, cabe uma breve conclusão sobre o paradoxismo contido nos estigmas que acompanham esses corpos: o corpo *delinquente* é ameaçador, o corpo *deficiente* é fraco. Ambos ressoam sobre o espírito estético devidas distinções, estando mais o primeiro tipo na produção do medo/compaixão e o segundo da compaixão/pavor. O primeiro, todavia gera curiosamente mais atração e exotismo para em seguida traduzir repulsa e o segundo mais ênfase da proximidade (cristã) desde que siga na permanência da distância do corpo que quase o abraça.

Realizada esta revisão sobre o tema “corpo” é hora de conhecermos mais sobre o território onde nasceu a experiência fundadora dessa pesquisa; a cidade de Macaé, localizada no interior do Estado do Rio de Janeiro. Mais que isso, observaremos de que modo o corpo, dado os referenciais que temos até aqui, vem recebendo ou não o tratamento adequado ou as bases para as mudanças de suas representações estigmatizadas.

⁵⁵ Aqui se faz uma primeira referência à Chacina da Candelária em 23 de junho de 1993, tema que será retomado em uma das criações artísticas dispostas no capítulo 4.

3. O contexto

3.1. Sobre o território da experiência

Foi exatamente durante a crise mundial provocada pela guerra no Oriente Médio que a Petrobras em 1974, anunciou a descoberta de petróleo na Plataforma Marítima da Bacia de Campos, a oitenta milhas da costa, na direção da praia do Farol de São Tomé. Da notícia da descoberta até o início da produção, em 1977, especulava-se sobre as potencialidades das reservas petrolíferas, que chegaram a ser comparadas às da Arábia Saudita [...] No primeiro semestre de 1978, porém, para indignação dos campistas, a Petrobras já dava sinais claros de que construiria a sua base de operações a 110 km da cidade, no município de Macaé. Entre as razões [...] a distância em relação ao edifício-sede da Petrobras, localizado na cidade do Rio de Janeiro [...]; a necessidade de construção de um porto na base de operações, aparentemente inviável no mar aberto de cabo de São Tomé (COSTA, 2007, p.64-65).

Navegar na Bacia de Campos ou avistar da praia de Imbetiba⁵⁶ o progresso que se impôs à calmaria de outrora é também uma forma de estabelecer uma possível analogia entre a cidade de Macaé (fundada em 29 de julho de 1813) e seu entorno, com a própria história do Brasil; suas derivações geográficas e respectivas ocupações, sua população e seus poderes. A partir dos estudos de Costa (2007) refletimos como a posição geográfica e a natureza da costa são fatores determinantes em estratégias de ocupação; logo como as mesmas influenciam toda uma sociedade que antes se encontrara naquele espaço social.

A opção da sede pela Bacia de Campos em Macaé, e não na própria cidade de Campos dos Goytacazes⁵⁷, legitimou a presença de um componente geopolítico econômico. Assim como foi a ocupação colonial de Portugal⁵⁸ no Brasil, partiu-se de um projeto pouco sistemático causando fortes impactos sobre a natureza e a população; a carência de um planejamento adequado e a imposição da instalação de uma sede da Petrobras em Macaé também foi cirúrgica - tratava-se, antes, de uma cidade marcada por alta concentração de população rural⁵⁹ que não teve tempo de absorver tão abruptamente a modernidade.

⁵⁶ Local onde está instalada a sede da Petrobras na cidade de Macaé. Considerada um dos principais pontos turísticos do município antes da chegada da Petrobras.

⁵⁷ O nome faz referência à população indígena “Goitacases”, nativos desta região.

⁵⁸ A ocupação de Portugal no Brasil foi realizada por expansão ultramarina prioritária, centrada na atividade comercial e extrativista, um legado da Escola de Sagres (HOLANDA, 2004).

⁵⁹ Em 1950, a população rural era de 38.782 pessoas e a urbana de 16.091 pessoas (PIQUET Apud COSTA, 2007).

Então, afinal *que cidade é essa*⁶⁰?

A “Princesinha do Atlântico”⁶¹ se transformou em pouco tempo na “Capital Nacional do Petróleo”, sendo extraordinariamente a única área de exploração no mundo a ter mais de 80% de toda a riqueza de um país concentrada⁶². A instalação do Centro de Operações da Petrobras se deu, de fato, em 1979 e em menos de 30 anos, Macaé aumentou a sua população em mais de 100% — no ano de 1970, correspondia a 65.318 habitantes, estando quase metade dela concentrada na área rural. Em 2000, passou para 132.461 habitantes, onde mais de 95% destes se encontravam na área urbana (PIQUET apud COSTA, 2007) e atualmente têm mais de 230 mil habitantes. Lembrando Polanyi (1980) e sua pergunta no texto *Habitação versus progresso* sobre a Revolução Industrial: “Que ‘moinho satânico’ foi esse que triturou os homens transformando-os em massa?” (p. 51).

Dito de outra forma; como pensar essa antiga *aldeia de pescadores*, lugar onde o artesão habitava a cidade como sua casa, sua rede, em outra escuta; outrora, uma “aldeia global”? (HALL, 2001). Como pensar uma experiência corporal neste contexto, cuja base se reflete no espectro da arte? Experiência esta que em Benjamim (1994) é retomada e erguida, justamente, na presença do *artesão*, isto é, uma experiência contada de forma artesanal — portanto, a necessidade do tempo de escuta para absorver a história, perceber, sentir e viver a experiência; uma espécie de integração que ocorria na organização pré-capitalista do trabalho, onde o artesanato devido aos seus ritmos lentos e orgânicos, bem como seu caráter totalizante, em oposição à rapidez e fragmentação do trabalho industrial unificava e permitia o tempo para contar.

Como imaginar uma experiência corporal que buscasse reafirmar essas características, nesse contexto (inverso às mesmas), aonde se sistematiza um *modus operandi* do petróleo? Mais que isso, como imaginá-la na sua execução sendo que seus atores são sujeitos, cujos seus estigmas não facilitam a presença de

⁶⁰ Analogia ao título da música *Que país é este?* da banda de rock *Legião Urbana* (1987).

⁶¹ Forma poética e popular de se referir à cidade de Macaé.

⁶² A produção nesta bacia é maior que a da Argélia e do Qatar. Portanto, se fosse Macaé um país poderia ser membro da Organização dos Países Exportadores de Petróleo, a OPEP (PIQUET Apud COSTA, 2007).

um espaço para a escuta de si? Em resumo: não haveria numa primeira observação quaisquer formas sensíveis operando nesse processo, com exceção de uma vontade pulsante de ruptura dos que foram envolvidos por essa experiência.

3.2. Surge uma nova cidade

Uma máquina se move com força avassaladora e passa a transformar todo o espaço social, político e estético da cidade. É a busca por maior rentabilidade e por empregos formais na administração pública, na construção civil, no comércio e nos diversos serviços especializados que surgiram, sobretudo, com a facilitação fiscal à instalação de indústrias (em grande parte, multinacionais). Macaé se torna um *cluster* industrial e “a principal base operacional da produção e exploração de petróleo do país” (ROSENDO et. al, 2003, p.4 apud COSTA, 2007). O problema neste momento, se pensado dentro de uma perspectiva nacional da “política desenvolvimentista” (FURTADO, 1959), era idêntico a uma possível internacionalização da economia, isto é, o Estado brasileiro abrir mão do uso de sua “emancipação econômica” (BIELSCHOWSKY, 1989) deixando a autonomia total ao mercado.

Em Macaé todo o espaço urbano sofreu uma série de impactos e modificações, beneficiando as instalações de empresas internacionais e agredindo de forma devastadora o meio-ambiente – àquela altura, por exemplo, a principal praia da cidade (Imbetiba) se tornou imprópria para o banho, gerando doenças de pele e outras mais graves naqueles que nela se banhassem⁶³. Mas se por um lado, o meio-ambiente e sua população local foram expressamente violados, por outro; resultava-se de imensa confiabilidade de agências internacionais a investir grande volume de capital na cidade.

Se pensarmos somente na perspectiva da área urbana, nesses mais de 30 anos passados da instalação da Petrobras, essa população mais que triplicou. Algo similar citado por Telles (2001) ocorreu durante a revolução de 30 no país, sobre a ocupação das cidades em largas dimensões. Não diferentemente, encontramos

⁶³ Ficou constatado que a minha mãe foi infectada pelo banho nesta praia e contraiu hepatite, quando se encontrava grávida do terceiro filho, meu irmão Tavinho, em 1979.

ecos para compreender que Macaé, assim como houve no Brasil, vivenciou a experiência de uma “modernização tutelada” (FURTADO, 1991) e, por sua vez, legitimou a criação de uma cidadania de mesma ordem.

Estávamos diante, mais uma vez, da composição daquilo que se apresenta como *híbrido* na formação da sociedade brasileira; híbrido, onde o sistema burocrático-legal supostamente representado pela Petrobras se relacionou com a aristocracia da cidade, presentificada, sobretudo, no governo local, nas suas gestões de “homens cordiais” (HOLANDA, 2004), compadrios, troca de favores e presentes. Macaé é o lugar em que nas principais avenidas que a cortam se vê em fila indiana carros ou caminhões da Petrobras com pessoas montadas a cavalos ou em carroças açoitando animais. Outra vez, o desenvolvimento se apresentou no mesmo espaço com o subdesenvolvimento, como se este fosse naturalmente uma etapa daquele.

3.3. Outros aspectos sobre a composição do *solo*

Uma economia de tradição rural, baseada na pecuária, na pesca, no artesanato, no pequeno comércio e no açúcar, em curto espaço de tempo conheceu a abundância do petróleo em seu território – a possibilidade concreta de garimpar *ouro negro*. Apesar do potencial turístico da cidade – presente inclusive no slogan “serra, sol e mar” –, o mesmo não se estrutura como um disparador para refletir uma política pública melhor sistematizada para esta área. Desse modo Macaé, passa a ser observada como uma cidade que promove um inchaço durante a semana e que sucumbe como deserto aos sábados e domingos.

O progresso e o ritmo da modernização (e seu atributo da impessoalidade) lançavam suas âncoras nesse novo porto, porém tendo que se adaptar a uma realidade anterior daquela região, caracterizada pelo atraso de modo geral, da lentidão administrativa e da sistematização agrária da mão-de-obra. Lugar este que se mostrava governado por forte influência aristocrática (mas também com burguesia ascendente), e, sobretudo, onde o tratamento da pessoalidade tinha destaque; lugar onde os laços pessoais se sobrepunham às regras que caracterizam o Estado de Direito e a nova ordem instaurada.

A economia mudava, mas a sociedade local permanecia às cegas. Eis que se encontrava o terreno para a justaposição de valores amalgamados entre esferas do público e do privado, as quais deveriam ser, no entanto, impermeáveis (REIS, 1982). Em Macaé, ainda presente um embrião da presença do “homem cordial”, personagem idealizado em Holanda (2004) – diante de uma prefeitura milionária, a figura do prefeito se confunde com a legitimidade do “justiceiro”, do “padrinho” e do “messias” (o salvador e/ou também aquele a quem se devem favores, cujas mãos são beijadas como se fosse ele um líder religioso de alta ordem eclesiástica), expressões personalizadas que se sobrepõem ao público e estabelecem um circuito vicioso, cíclico e populista (WEFFORT, 1978).

A arbitrariedade, o coronelismo e sua afronta à democracia (LEAL, 1975), o patrimonialismo, o líder carismático da tipologia ideal *weberiana* e sua respectiva genealogia da pessoalidade, o sistema burocrático-legal e a tecnologia de ponta situam uma espécie de *bricolagem*⁶⁴ em Macaé; partes e fragmentos de identidades sobrepostas na mesma cidade, ou duas cidades dentro de uma.

Nesse âmbito, têm-se condições propícias para ver nascer e crescer uma cultura do assistencialismo e a consequente banalização do Estado de Direito. Amálgama que também permite se aproximar do privilégio da construção de riquezas individuais/ tese do “*interesse bem compreendido*” (TOCQUEVILLE, 1987) e, por sua vez lugar privilegiado para reproduzir a “docilização” e o “amansamento” de *bocas desesperadas* que vem em busca dessas riquezas. Todavia, não tendo as ferramentas⁶⁵ e os relacionamentos facilitados do Q.I. (Quem Indique) para explorá-las se transformam da noite para o dia⁶⁶ em subcidadãos.

É assim que, pouco a pouco, presenciou-se a chegada de um novo contingente urbano — pessoas oriundas de todas as partes do mundo ocuparam

⁶⁴ Termo muito difundido no cotidiano de designers e artistas visuais franceses para caracterizar universos sobrepostos e ou justapostos.

⁶⁵ Faz referência à questão do maquinário industrial de alto custo.

⁶⁶ É comum na rodoviária de Macaé ver pessoas dormindo ao relento por não ter recursos para voltar para suas cidades de origem. Elas saem de suas cidades acreditando em melhores oportunidades de trabalho em Macaé e ao chegar aqui se deparam com uma qualificação solicitada da qual muitas das vezes não têm. Não havendo forma de retornar imediatamente, começam a pertencer às populações de rua ou viver em condições vulneráveis e ser amparadas pelos serviços de assistência do município. Estas situações são diariamente recorrentes.

Macaé e trouxeram consigo suas culturas, hábitos, credos, formas próprias de organização do trabalho e no trato das relações sociais e pessoais. Uma cidade nova foi então (e vem sendo) fundada por cima de uma cidade velha — viu-se e vê-se até os dias de hoje a arquitetura de duas cidades, assim como se enxerga e se vive cotidianamente a existência de dois brasis. A percepção recorrente é, ainda de enchimento, entupimento, sem vias de planejamento que façam esse fluxo caminhar e se assentar com menos danos ao homem e ao meio ambiente. Enquanto isso, a especulação imobiliária avança e faz com que a cidade tenha valores cada vez mais longes da realidade econômica da população - foi esse último dano que justificou a produção de um desenvolvimento local da economia.

A lei nº 7.453 de 27/12/1985 regularizou o pagamento de indenizações ou *royalties* ao município pela extração de petróleo e do gás da plataforma continental *offshore* (PIQUET apud COSTA, 2007). Esses altos valores⁶⁷ repassados ao poder público do município, acrescidos de um cruzamento de cooperação entre mercado e Estado alavancaram um sistema distinto de cooperação (RAPOSO, 2008). A partir desse instante, a gestão da Prefeitura Municipal de Macaé passou a administrar estes recursos, sem *a priori* existência de mecanismos de fiscalização mais rígidos da utilização dos mesmos e ou a transparência desta utilização, nem a consolidação de redes para estabelecer diálogos com as comunidades locais e suprir as tantas necessidades básicas de uma cidade, ainda sem planejamento para absorver tamanho impacto.

Com todas essas transformações, as pessoas passaram a respirar e agir a partir da cultura do petróleo. *Ser petróleo* se ergueu como um estilo de vida que se imperou na cidade, tomando todo o corpo social – dava-se a consolidação de um *ethos*; o *ethos do petróleo*. Mas, nesse caldeirão cultural, mesmo recebendo pessoas de todas as partes do mundo, não foi possível que houvesse, todavia, um intercâmbio mais sensível na criação de um terreno fértil para a produção artística.

⁶⁷ Por exemplo, em 2002 tal receita foi de R\$ 86.908.504,00 (PIQUET apud COSTA, 2007).

3.4. O *ethos* do petróleo e seus efeitos

O termo *ethos* carrega certa complexidade, a qual se faz mediante a compreensão de uma dada moral. Esta por sua vez abarca uma série de representações e significados para o funcionamento de uma sociedade ou contexto específico. Assim se tornou Macaé e seu *ethos* correspondente, o qual se impõe mediado por uma forma de economia ou *alma econômica*: o petróleo.

O *ethos* abriga um corolário a fim de prover a naturalidade das ações e utilidade nos seus efeitos; representa de modo geral a formação de uma consciência que por sua vez favoreça uma ação (de interesse comum) contínua nos trilhos dessa moral. Trata-se de um dispositivo de produtividade, isto é, educar para atingir esta consciência. Portanto, se a inclinação deste *ethos* se dispusesse sobre a democracia, fazendo outra breve menção a Tocqueville (1987), seria dizer o mesmo que se educa para uma crença⁶⁸ democrática, afinal como nos lembra esse autor, a melhor forma de governar é fazer com que os homens amem a igualdade de condições. A usina de fomento para formulação deste *ethos* são as associações voluntárias, pois depois da liberdade de agir sozinho é natural que o homem “combine os seus esforços com os esforços de seus semelhantes e agir em comum” (p.149). Assim que “todos os homens marcham ao mesmo tempo, em direção ao mesmo objetivo; mas nenhum é obrigado a marchar exatamente pelos mesmos caminhos” (p.151). Não se sacrifica a vontade e a razão, mas ambas se conectam a fim de fazer com que se triunfe o bem comum, público, de fato o primeiro bem de cada um. O utilitarismo é o verbo ativo das associações, afinal o interesse individual move ações coletivas para que como retorno ao indivíduo ele seja contemplado – é a operação do interesse individual à transformação de um contexto social humano. A lei da associação é a lei que estrutura a democracia e é ela quem conduz e promove por diversas formações o sistema de crenças, dada a impessoalidade que opera tal sistema que independe de uma crença específica.

⁶⁸ O que pode ser compreendido como crenças em Tocqueville, ganha forma de ética em Max Weber (1996) e aqui reaparece a presença de um *ethos* como elemento estruturante e impessoal, no desenvolvimento de uma sociedade, de uma produtividade sistêmica, de uma realidade - a tese weberiana do *ethos* se dá pela dimensão religiosa, a partir da ética protestante.

Sobre tal impessoalidade apoia-se o *ethos*: no plano subjetivo, a consciência; no plano objetivo, a atitude. As crenças já estão formuladas *a priori*, essa lei é inflexível, e o mundo é movido pelo interesse. Esse é o caminho percorrido na modernidade e a trilha que nos leva também aos interesses que movem a cidade de Macaé. Tomando fôlego na complexidade do contexto analisado, coube aproximar-nos sobre a cultura desses barris (na ascendência de uma reflexão benjaminiana), pois “não se trata de apresentar a gênese econômica da cultura, e sim a expressão da economia na cultura” (BENJAMIM, 2006a, p. 502). Tal reflexão nos lança na direção de alguns elementos à compreensibilidade de como esse *ethos* produziu efeitos sobre as narrativas dessa experiência.

Passamos à interlocução com alguns participantes da pesquisa a fim de refletir sobre os impactos dessa forma de pensar e agir na direção do corpo dos mesmos. Abaixo, segue um dos trechos mais impactantes na observação:

ele vai viajar dessa vez, mas quando voltar ele vai arrumar um trabalho de homem. Porque homem que é homem se suja de graxa. E se é pra ser vagabundo é melhor ele vender maconha porque dá mais dinheiro.

O texto acima é proferido pela mãe⁶⁹ de Ricardinho, quando a mesma invadiu um ensaio dias antes do seu filho embarcar para a sua primeira viagem internacional rumo à Barcelona, na Espanha.

Abaixo sobre o que disse a mãe de Fábria; apesar de soar menos agressivo que o drama anterior, apoia-se na mesma raiz que o discurso da mãe de Ricardinho: “Minha filha quando você voltar vamos logo arrumar um emprego direitinho [...] não gosto de ver você se jogando no chão fazendo essas coisas”. Tanto uma mãe quanto a outra tensionam a representação de *trabalho* nas suas dimensões moral/simbólica e as relações tangentes à empregabilidade e ou recebimento de recursos. Por razões como esta, motivou-se o fato de que muitos dos participantes adotaram uma mudança no discurso (das suas rotinas) — quando interrogados (no instante em que dirigiam aos ensaios), ao invés, de dizer “estou indo para a dança”, passaram para: “estou indo trabalhar”. Vejamos o que disse Fábria, quando tinha apenas 18 anos:

⁶⁹ Na verdade, trata-se de ser sua madrasta, mas Ricardinho a considera mãe, pelo fato da mãe biológica ter morrido quando ele ainda era muito pequenino.

Tudo mudou quando eu parei de dizer que ia dançar e estava indo trabalhar. Tipo assim: mãe tô indo pra dança é uma coisa, agora mãe tô indo trabalhar muda tudo (...) E aí ela diz: “quando você voltar dessa tal de turnê, você arruma um trabalho por favor”. Como assim arruma um trabalho, e o que eu faço é o que?

Apesar dos avanços da boa receptividade desse discurso “trabalho”, por parte da família, cujas formas de emprego são polivalentes e tangíveis às novas configurações de trabalho no mundo contemporâneo, o cerne da realidade descrita não se alterou tanto assim. A pressão, na verdade, passou a sofrer modulações: se houvesse mais dinheiro, menos pressão; do contrário, a pressão retomava seu caminho original de que aquilo (a dança) não era trabalho e que cada um devia procurar algo nas firmas. Nessa pressão notou-se, por exemplo, que quando estavam no exterior a preocupação da maior parte deles esteve em que assim que recebessem seus cachês, cujos valores eram superiores ao que seus pais ganhavam⁷⁰, enviassem rapidamente remessas de dinheiro para a família.

Mas, não podemos, todavia, distanciar-nos do entendimento que dada a moral prescrita dessa alma econômica, a dança também foi considerada uma atividade de status inferior, haja vista que ao propor o uso do corpo como protagonista destas relações choca com a percepção de que o corpo é, ainda, neste contexto o lugar do pecado e da borda. Mas, agora também a investida de uma tradição econômica ao seu apagamento.

Na sequência da observação é importante situar que se a mãe de Fábria questiona o lugar da filha enquanto uma “moça que não deve se jogar no chão”, a mãe de Ricardinho extrapola as questões de *gênero*, dentre outras: o ser *homem*, o ser *vagabundo*⁷¹, o ser *traficante*. O *ethos do petróleo* impunha-se como moral e atravessava o discurso de seus interlocutores atingindo uma representação que chocava com os anseios dos adolescentes; choque que se deu na dimensão do desejo deles, encontrando barreiras ou muros no contato com os familiares e parentes. As famílias passam a desencorajar seus filhos à carreira (profissão) da dança. De fato, queriam reeducá-los para o *ethos* do petróleo. Não diferentemente,

⁷⁰ O valor mínimo de um cachê era de aproximadamente 200 euros. O valor recebido pela mãe de Fábria numa faxina chegava a R\$100,00.

⁷¹ O vagabundo citado incorpora uma construção marginal mista que vai desde o “vagabundo”, cuja repulsa se dá na ação dos protestantes em Weber (1996), passando pelo *lumpem* em Marx até chegar naquele evidenciado pela “zona de desfiliação” em Castel (1997); este o ator da delinquência, elemento meliante da ação corretiva do aparato jurídico-policial; isto é, o próprio traficante.

também não suportavam a ideia de que os seus filhos, através da dança pudessem receber mais que eles ou os salários pagos aos adolescentes que prestam estágios nas empresas multinacionais.

Se nas turnês (sobretudo, na Europa), eles recebiam tratamento especial com ampla gama de cortesias e acessos privilegiados em muitos lugares; em Macaé quando retornavam para sua cidade, sentiam-se ausentes de um projeto de pertencimento. Sofriam duplamente: pela desidentificação ou não pertencimento com a cidade e pela pressão familiar que ordinariamente abrigava tal *ethos* como o que estava estabelecido na ordem do sucesso no seio e no pranto da vida social:

É muito difícil voltar para cá, desanima, sabe como? Parece que todos os problemas vêm juntos. Lá a gente fica focada no trabalho, no que a gente sabe fazer de melhor que é a dança. Vamos aos espetáculos, conhecemos gente, fazemos contatos, ganhamos nosso dinheiro. Já aqui tudo fica misturado, parado e aí dá uma enbananada nas nossas cabeças. Esse é o meu trabalho, tem gente que não entende. Quando a gente estava na Europa a gente estava focado naquilo, daí volta para Macaé vem várias outras coisas e aí desfoca. É cada hora alguém pedindo uma coisa e aí a gente chega no ensaio com a cabeça a mil. É complicado! (...) Isso sem falar que lá as pessoas reconhecem nosso trabalho, aqui não (Quênia, 22 anos).

Adão complementou o que disse Quênia:

por mim eu não voltava mais não, aqui não tem trabalho pra gente como tem lá, a gente quer dançar na nossa cidade, no nosso país e incentivar a molecada, mas desanima. É foda, ficar aqui é difícil.

Enquanto Adão falava, os demais se entreolhavam e balançavam a cabeça em sinal de concordância. Estava evidente o dilema estabelecido entre *ficar perto da família ou partir em busca das realizações pessoal e profissional*. Se anteriormente, quando tinham por volta de 13 ou 14 anos a dança simbolizou (em alguns casos) uma forma de socialização; ao chegar próximo dos 18 ela passou a ser um problema e, não era, de fato, uma meta para a família que seus filhos participassem dela numa perspectiva profissional. Portanto, cada vez mais os jovens foram sendo afetados por tal descompasso.

Diante de tantas questões não é difícil de imaginar sobre as dificuldades de se realizar uma experiência corporal através da arte em Macaé; ainda assim os impactos desse progresso ou ocupação realizada de modo tão desordenado e cirúrgico. Em Macaé, ao mesmo tempo em que se aumentava a riqueza dos mais ricos, atraindo uma série de investidores para a cidade e seu *cluster*, por outro lado

crescia não apenas a pobreza dos mais pobres, mas a quantidade de populações flutuantes e, em seguida, marginalizadas na cidade. Essas últimas vinham majoritariamente de fora do Estado do Rio, sobretudo, em maior quantitativo a partir da década de 90, motivadas e iludidas por propagandas de abrangência nacional nas grandes mídias que exibiam Macaé como a terra das oportunidades^{XII}. De fato, as pessoas acreditavam conseguirem melhores condições de trabalho, todavia, ao não terem qualificação suficiente para embarcar (no âmbito *offshore*) ou ser *fichado*⁷² nas empresas, além de ficarem sem emprego, não tinham recursos suficientes para voltar às suas cidades de origem. Bolsões de miséria se formavam e as chamadas “invasões” – locais não apropriados para moradia – cresciam. A *Capital Nacional do Petróleo* se tornou na sequência dos fatos uma cidade, ainda mais dividida.

À parte desse fator, o grande volume de capital gerado por tantos holofotes para Macaé também despertaram a inserção de muitos pontos de tráfico de drogas na cidade, trazendo consigo o complicador da rivalidade endêmica das facções criminosas (no Rio de Janeiro). Sem tomar a pulso seu planejamento, os efeitos do progresso vivenciaram além de uma desigualdade latente, os altos índices de violência, com o agravante que se inseriu na cidade (nos mesmos moldes da capital Rio de Janeiro) do quadro de conflitos e demarcações dessas facções criminosas. Sua principal mão-de-obra: adolescentes e jovens pobres e ou negros, do sexo masculino, com idade entre 14 e 18 anos, sem tanto interesse escolar, sem a devida qualificação ou idade para embarcar ou ser *fichado*. No ano de 2004, segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), Macaé apresentou a maior taxa de homicídios do país na proporção de cem mil habitantes. Esse novo escopo tomou parte dos territórios locais, assustando bastante a população.

Vejamos o resumo do cenário: urbanização em ritmo de *inchaço*, industrialização acelerada, traços da modernização e da caracterização da impessoalidade convivendo em contraste com a ruralidade e o espírito nativo (baseado na emoção, na confiança e na pessoalidade). O resultado de tal mestiçagem de sistemas, dessa plasticidade foi a formação de uma *economia de alma* tipicamente tomista. Acrescidos destas características sobrepostas umas as

⁷² Expressão recorrente por aqueles que conseguem o emprego nestas empresas.

outras; um quadro alarmante de violência entre jovens. Esse binômio (violência e contenção) sobre o “mito das classes perigosas” (ZALUAR, 1985; 1993) justificou a empregabilidade de parte dos recursos provenientes dos *royalties* e uma ação direta de responsabilidade social⁷³ da Petrobras junto a esta parcela da sociedade. A materialização desse emprego se dá na criação de uma série de projetos, cujo foco se inclina para o assistencialismo (ou o *neomessianismo* como veremos, ainda nesse capítulo) – são os projetos de inclusão social ou simplesmente; *projetos sociais*.

Neste momento cabe uma consideração sobre a relação Estado/sociedade civil, no que diz respeito à compreensão da relevância funcional das organizações de terceiro setor (em diversas atuações e saberes), sobretudo, se pensado o colapso do Estado Brasileiro. Todavia, estamos neste texto nos dirigindo àquelas organizações em especial que não fazem jus a tais papéis e ou se tornam parte, perna ou braço do corpo de governos que sacrificam um projeto maior de políticas públicas e sociais, em favor da prerrogativa do fortalecimento do Estado assistencialista.

Sendo assim, retomamos ao contexto em Macaé, quando então a juventude marginalizada se torna, portanto, um dos alvos das políticas de contenção e responsabilidade social do escoamento desses recursos da exploração de petróleo e de parte dos *royalties* oriundos deles. Mas, curiosamente, veremos que em vez de esconder àqueles que, anteriormente, manchavam um dado padrão estético, agora, ao contrário, eles estão exibidos. Trata-se de uma estratégia de marketing (empresarial e ou eleitoral) a justificar não a correção, necessariamente, mas a relevância da manutenção (e financiamento) dos projetos e /ou programas de inclusão. Estamos, ora, face a face em contato com uma forma de dominação mais suave, mais sutil, onde a arte, no revés, de sua verve de abertura ou ruptura com os modos de dominação, aparece como um lugar de salvação - o palco é seu espaço ou altar de exibição dos corpos dóceis e submissos.

⁷³ Termo recorrente na década de 50 nos Estados Unidos e de 60 na Europa sobre a preocupação social das empresas no que se referia a determinadas condutas de impactos do “progresso” sobre o meio-ambiente e a sociedade de modo geral. O termo se vulgarizou nos tempos atuais tomando a caracterização de mais uma estratégia de marketing das empresas – ser “responsável” é ganhar status de mercado. Ver mais em GARCIA (2004); BICALHO (2003); FIELDMAN (1970).

Tomando a discussão até aqui no que diz respeito ao *estigma*, a *delinquência*, a *inclusão* e a *desigualdade*, esse se mostra como um cenário mais que perfeito para a proliferação de projetos com vistas à responsabilidade social e contenção. Mas, antes de nos atermos aos projetos analisados, os quais servirão como contraponto à experiência explorada nos dois últimos capítulos, foi preciso fazer uma revisão sobre a motivação das políticas que caracterizaram, de modo geral, a atenção pública à juventude no Brasil.

3.5. Sobre as políticas e suas motivações

Como demonstram Rizzini & Rizzini (2004), a análise da documentação histórica em relação à assistência à infância e adolescência no Brasil (nos séculos XIX e XX) revela que o Estado, ao ser solicitado por famílias com dificuldade em criar seus filhos, depositavam as crianças em instituições como se fossem órfãs ou abandonadas. Conforme as autoras havia uma tendência recorrente das instituições do Estado em apontar que tais famílias não eram capazes e/ou se mostravam indiferentes (ou relapsas) em relação aos cuidados com seus filhos⁷⁴. Desse modo, reforçava-se uma política (solução) assistencialista, a partir do mito da *desorganização familiar*. Tais soluções, longe de atenderem um apelo ao direito e à diferença (DEMO, 1998) mantinham inalterada a realidade social. De certo, o Brasil optou por investir em uma política institucionalizante para crianças, ao invés de garantir um sistema mais equitativo através de políticas públicas integradas que ampliassem as oportunidades e expectativas de vida da população infanto-juvenil (RIZZINI; RIZZINI, 2004).

A tradição descrita acima pode ser corroborada com as reflexões de Vera Telles (2001) no que concerne à proposição de uma “cidadania tutelada”, afinal as características que permeiam o viés assistencialista das políticas sociais dos tempos atuais estão, ainda, ancoradas em uma cultura histórica do atraso. Mas, sobretudo, trata-se da visualização de um Brasil moderno e híbrido que falseia a noção de democracia, transformando direitos em favores e, legitimando a

⁷⁴ O novo Código de Menores de 1979 reforçava a ideia de que as famílias pobres eram incapazes de prover educação aos seus filhos, criando a categoria “menor em situação irregular” que dava ao Estado liberdade para intervir sobre a vida dos menores em condição de pobreza.

presença da assistência como política social prioritária. Por sua vez, abrindo espaços para que o uso da lei se tornasse, e, ainda se torne um privilégio de classe e não cumpra, ao contrário, seu papel de universalização das regras formais nos termos *weberianos*:

Trata-se de um peculiar modo de cidadania, dissociado dos direitos políticos e também das regras da equivalência jurídica, tendo sido definido estritamente nos termos da proteção do Estado, através dos direitos sociais... Dissociado de um código universal de valores políticos... É um modelo de cidadania que não construiu a figura moderna do cidadão referida a uma noção de indivíduo como sujeito moral e soberano nas suas prerrogativas políticas na sociedade (TELLES, 2001, p.22).

Aqui encontramos evidências de como a questão social configurou-se historicamente no Brasil, a partir da tradição de uma cidadania regulada, segundo aponta a autora que nos mostra tal relação a partir dos anos 30 — período que culminou com a ocupação das cidades em grande êxodo no país.

A partir da década de 80, o país passa a adotar uma atenção especial ao tratamento dedicado à infância e adolescência: o foco assistencialista substituído pelo estudo das causas estruturais (ligadas às raízes históricas do processo de desenvolvimento político-econômico do país) que faziam emergir a pobreza, como a má distribuição de renda e a desigualdade social. Dois reflexos da nova abordagem são: a inclusão do artigo 277 na Constituição Federal de 1988, que trata dos direitos da criança e a discussão/ redação da lei que substituiria o Código de Menores (1927, 1979), criando o Estatuto da Criança e do Adolescente^{XIII} (ECA) em 13 de julho de 1990 (Lei nº 8069).

Em uma de suas principais preocupações, o ECA estabeleceu considerar a criança e o adolescentes na condição de pessoas em desenvolvimento e a quem se deve prioridade absoluta, seja na formulação das políticas públicas e destinação privilegiada de recursos das diversas instâncias político-administrativas do país. Adiante também se deu a criação dos Conselhos de Direito – Federal (CONANDA), Estaduais (CEDCA) e Municipais (CMDCA) através dos Conselhos Tutelares e o Fundo Municipal; todos eles com o objetivo de formular, normatizar e fiscalizar em parceria com instâncias governamentais (OIJ; FUNDAÇÃO MUDES, [s.d.]). A partir do Estatuto, crianças e adolescentes

brasileiros, sem distinção de raça, cor, classe social, passaram a ser reconhecidos como sujeitos de direitos.

Aqui é importante considerar que a adolescência é um estágio da vida onde ocorrem grandes transformações à construção da identidade desses indivíduos na vida adulta (SAGGESE, 2001). Todavia, a compreensão desse conceito se dá numa relação produzida historicamente e socialmente; não só das mudanças particulares vivenciadas pelos adolescentes, mas também das principais características e valores da sociedade onde se encontram. A adolescência se refere às mudanças psicológicas sofridas, as quais por sua vez variam de acordo com o contexto sociocultural onde esteja inserido o adolescente. Este referencial contribui para comparar esta sociedade — que sofreu a marca da “revolução educacional” e, que consequentemente estabeleceu a partir daí a fase da “adolescência” (BAUMAN, 1998) — com a pré-moderna, onde não havia uma separação objetiva entre o universo infantil e adulto⁷⁵.

Mas, mesmo com todos esses avanços, observamos em pesquisas do gênero (AZEVEDO, 2006)⁷⁶ que a proposta descrita no ECA (cujo texto é alentador) vem se mostrando distante da sua real aplicabilidade no país — problema da “eficácia” na avaliação⁷⁷ de uma política social (ARRETCHE, 1999). Ainda assim, são muitos os jogos de forças para determinar as prioridades de uma política social, aquilo que W. G. dos Santos (1987) defendeu como sendo “escolhas trágicas”. Portanto, no caso do público do qual nos reportamos, sabe-se que, em geral, está furtada uma das principais características de orientação à formulação de uma política desta natureza, que é o fato de, justamente, envolver aqueles que serão afetados por ela. Não obstante, o nível de pressão política dos quais dispõem esses grupos é relativamente baixo e sabe-se que:

quem detém instrumentos eficazes de pressão tem maior possibilidade de obter mais da ação do Estado do que aqueles dependentes dessa própria ação para

⁷⁵ Ver também Aries (1975).

⁷⁶ Referência à dissertação de Mestrado do autor da tese. Pesquisa se deu em unidade de regime semiaberto ao cumprimento de medidas socioeducativas de adolescentes em conflito com a lei.

⁷⁷ Conforme a autora há três princípios medidores dessa avaliação: *efetividade* - verifica o fracasso ou sucesso de uma determinada política na relação entre implementação e impactos; *eficácia* - verifica os resultados entre metas propostas e alcançadas pelo programa e *eficiência* - verifica a relação entre o esforço empregado na implementação e os resultados obtidos.

conseguir o mínimo indispensável a sua sobrevivência (ABRANCHES, p.10, 1987).

Mas, observamos ainda, que grande parte dessas políticas vem atualmente sendo executada por *projetos*. No que se refere ao público presente em nossa pesquisa, sobretudo no que diz respeito à *juventude marginalizada*, percebemos que a ação desses projetos comporta (em seu agravo) uma natureza messiânica. Amparando-se e motivados por uma espécie de antídoto contra o crime, o que por sua vez está descrito sutilmente como responsabilidade social, tais ações movimentam uma parcela considerável de instituições, patrocinadores (entre setores públicos e privados), famílias e obviamente alunos. Atuando no limiar entre o dispositivo da caridade, da culpa e a ampliação de bases de poder, recorrem ao clássico sofisma de que “é melhor estar num projeto do que estar na rua”. Mercantilizando a violência, o ódio e o medo essa forma de cultura de projetos sociais ganha cada vez mais adesão e volatilidade.

Os projetos que se contrapõem a essa política serão analisados no Capítulo 4. Nesse momento, vamos antes nos ater a dois que reproduzem esse modelo cuja referência espelha as práticas dessa política de escoamento/inclusão. São eles: o Programa A e o Programa B⁷⁸. O primeiro, mantido pela Prefeitura Municipal (que recebe os *royalties* da Petrobras); e o segundo, pela própria Petrobras.

3.5.1. A carne mais barata do mercado (o açougue cênico)

A carne mais barata do mercado é a carne negra (4x)
Que vai de graça pro presídio // E para debaixo do plástico
Que vai de graça pro subemprego // E pros hospitais psiquiátricos
(SOARES, 2002)

As crianças e os adolescentes estavam inquietos para adentrar ao palco. Enquanto aguardavam ansiosos nos bastidores e coxias o seu grande momento, um ou outro punha partes do corpo ou mesmo toda a cabeça para tentar avistar a plateia que reagia, alegoricamente, acenando. Esta, por sua vez, mostrava-se pouco a pouco impaciente à espera do início do evento. Assim também estavam ansiosas as crianças e os adolescentes. Tudo começaria somente depois que

⁷⁸ Os nomes dos projetos não são revelados a fim de manter a integridade das pessoas participantes da observação.

chegassem as autoridades ao Teatro Municipal de Macaé (TMM) – aguardava-se, pois, o prefeito, os seus tantos secretários, os muitos assessores, os *n* vereadores e alguns empresários. Depois de mais de uma hora de atraso, esperou-se, ainda muito mais ouvindo vinhetas (de propaganda de ações do governo) que se repetiam como se compusessem parte do repertório musical do espetáculo por vir. Finalmente chegaram, acenando a todos, exatamente como fazem as celebridades no tapete vermelho. Mas, que não se engane: o aceno, nesses casos, é a cena que pretende burlar o próprio espetáculo; a expressão máxima de que todos são ao mesmo tempo ninguém, quando então todos esses (*ninguéns*) se sentem alguém por ter sido supostamente reconhecido, no meio da multidão, por quem se acredita como alguém superior à imensa multidão. Primeiramente, algumas dessas autoridades subiram ao palco e discursaram por minutos (sendo o prefeito o que mais tempo permaneceu). Em seguida, todos foram solicitados a ficar de pé para ouvir e cantar o hino nacional, depois o hino de Macaé. Após os hinos, o discurso da coordenadora do projeto, depois de outra coordenadora, mais uma professora... Até que se anunciou com um atraso aproximado de quase duas horas o início do espetáculo. O episódio descrito propositalmente num único parágrafo ocorreu no âmbito de uma Mostra de apresentações de fim de ano (em 2001) pelo Programa A — o local da apresentação foi o TMM; o principal teatro da cidade, com capacidade aproximada para 500 pessoas.

O projeto em questão foi implantado pela Prefeitura Municipal de Macaé, desde 1998, tendo por principal preocupação (conforme aponta seu histórico disponibilizado publicamente) a inclusão social e integração entre crianças, jovens e adultos residentes nas periferias e distritos da cidade de Macaé por meio de oficinas artísticas, culturais e esportivas. O seu funcionamento se faz mediante a formação de núcleos em algumas comunidades da cidade, em áreas consideradas pelo município de maior vulnerabilidade social.

Ficou constatado que esse formato de projeto surge no pleito daquilo que destacamos como contenção do perigo, contrapartida e/ou responsabilidade social, sendo parte de uma política de juventude, cujo foco é a inclusão social e integração entre crianças, jovens e adultos residentes nas periferias. Como já ressaltado, trata-se de um novo antídoto contra a criminalidade identificado no *leitmotiv* de retirar os meninos e meninas dos perigos das ruas. Mas, releia-se:

retirá-los para que eles não se tornem, a seguir, os novos perigosos das mesmas. A preocupação se esbarra, pois também na proteção à propriedade privada. Portanto, essas crianças e adolescentes são parte de estatísticas e complementam uma política de assistência das famílias. Mas, lembremos; eles agora estão no palco:

Surgem um, dois, três corpos em cena. São meninas e meninos pobres e negros, “quase brancos, quase negros”⁷⁹. Tocam o linóleo preto e com os pés realizam giros, cambalhotas, arabesques e moinhos de ventos. Estão emocionados por somente pisar no palco, muitos pela primeira vez. Parecem mesmos perdidos na luz, eufóricos. Certamente carregam sonhos e sonham como fazem as crianças e adolescentes em geral. As pessoas gritam seus nomes, o som está alto demais e eles parecem entrar em transe. As luzes difusas sublinham a pior parte do que existe na diferença. Algumas crianças se perdem da coreografia e estão expostas ao ridículo. A plateia parece sentir pena e aplaude (AZEVEDO, p. 3, 2005).

O que fazem ali? Dançam? Pois, se dançam, por que e o que dançam? Tomaram consciência da paisagem que habita nesse movimento? Agenciados como negros e pobres⁸⁰, quando exibidos na exposição do ridículo, reproduzem no *altar* a ideia de suas inabilidades, de seus sacrifícios. A plateia tem compaixão; acolhe por dó. Em puro sentimento, aplaude o esforço e devolve ao imaginário social uma reprodução dos seus extratos e hierarquias – o palco (o altar) propõe um efeito de lupa sobre a inabilidade desses corpos dançando.

Estar, permanecer, debutar como desastre no palco do Teatro Municipal de Macaé tinha uma estratégia dupla na mediação do lazer: primeiramente, aponta para a direção da justificativa. Ou seja, justificar que as euforias e as incapacidades dos adolescentes devem seguir numa orientação inclusiva com seu devido financiamento. Em seguida, aponta para uma refração. Portanto, em promover não a visibilidade desses que dançavam, mas sim de, ao mostrá-los, ampliar, paradoxalmente, a invisibilidade deles. À parte de uma interpretação que incide sobre a individualidade de cada participante, o discurso institucionalizante considera que todos são iguais, mas iguais como pessoas sem rostos, descartáveis e supranumerárias cuja ordem repositiva se traduz como elemento quantitativo da prática adotada em seu corpo objetificado.

⁷⁹ Referência à música “Haiti” de Caetano Veloso com participação de Gilberto Gil (1993).

⁸⁰ A ideia de agência conduz as esferas social (pobre) e biológica (negro) como um sistema único de identificação estigmatizada.

Desse modo, seguirão como carentes e passivos de ajuda, isto é, entregues ao *projeto de salvação* ora pregado pelos autores dessas ações recorrentes ao imaginário religioso (ASSIS & TEVES, 2011). Portanto, nessa perspectiva não subvertem vossos estigmas de seres inferiores, cuja diferença não é a diversidade, mas a inferioridade em si que os condenam não enquanto “problema político”, mas “estado de coisas” (CARRANO & SPOSITO, 2003) ou “natureza” pura e simplesmente (TELLES, 2001):

Tenta-se aí desenhar os contornos de um horizonte simbólico que projeta a pobreza em uma espécie de paisagem que incomoda a todos, mas que, tal como natureza, se estrutura fora e por fora da trama das relações sociais – um mundo sem autores e sem responsabilidades, que parece transcorrer ao largo de um espaço propriamente político no qual os dramas da existência são ou podem ser figurados como questões que exigem o julgamento ético, a deliberação política e a ação responsável. É o avesso dos direitos. (p.8-9).

Mediando o corpo na sua espetacularização, compreendemos as motivações do governo local em deslocar tanta gente de suas respectivas comunidades para ver seus filhos se apresentarem no centro da cidade, no seu maior palco⁸¹ — trata-se da justificativa (quantitativa) para manter recursos empregados numa política de assistência, a qual ora é supostamente artística e não pune por castigos. Do contrário, as apresentações seriam nas sedes dos núcleos, nas próprias comunidades. Mas isso, diferentemente das intenções populistas e politiqueiras, seria valorizar o processo em questão e seus envolvidos.

Considerando a *inclusão* como o melhor sinônimo para o termo *concessão*, cabe situar que este projeto revela alguns de seus sutis atributos: incluir para excluir e tornar visível para seguir invisível, exibir a inabilidade para recorrer a assistência e uma correção mais “humana”. Próximo do fim da apresentação e, com lotação esgotada (estando grande parte do público sentado nos corredores ou em pé, na subida do acesso às cadeiras), o *frisson* outra vez tomou conta da plateia e dos alunos – era a bailarina:

A bailarina profissional inicia a performance. Executando piruetas na sapatilha dourada e figurino impecável, ela é na origem dos seus gestos distinta de todos os demais; não erra, não tropeça, tem maneiras – a tradição do balé clássico desde as cortes feudais estão ali evidentes. Todas as crianças e os adolescentes envergam-se como súditos e aplaudem-na. A plateia entra em delírio. A bailarina é a

⁸¹ Trata-se de dimensões cênicas utilizadas para espetáculos de natureza profissional.

reafirmação da tradição da corte⁸² ou a própria imagem da pureza; “*nem unha encardida, nem dente com comida, nem casca de ferida ela tem*”⁸³. Tão bem maquiada, estudou balé clássico em Paris. A bailarina “*não tem coceira, verruga nem frieira, nem falta de maneira ela não tem*”⁸⁴. Ela está em perfeita sintonia com a luz a realçar sua pureza, sua limpeza. Mais um passo, a luz apaga; é o fim. Ela abre os braços e recebe o calor das crianças. Todas querem ser como ela; o sonho é projetado. A bailarina é na imagem do sublime, a personificação da salvação dessas pobres crianças cada vez mais pobres. Ela é a presidente da Fundação do Teatro e também a sobrinha do prefeito (AZEVEDO, p. 5, 2005).

É através de uma reflexão no pensamento de Michel Foucault (2005), acrescidas de considerações em G. Agamben (2004) que encontramos mais pistas à compreensão desse outro fenômeno de exposição da “carne mais barata do mercado”⁸⁵. Estamos diante de um *açougue cênico*⁸⁶, cuja pobreza aparece como parte de uma estratégia de reprodução dos abismos sociais que amparam a desigualdade da sociedade brasileira. Pois, que nos lugares mais altos de visibilidade (o palanque para o político, o altar para o sacerdote, o céu para Deus) exalta-se o artista no palco para encenar o teatro da miséria; mas a miséria é também, neste caso, real e física. A Mostra de Artes é um grande negócio; estratégia política ou *a melhor intenção* de governos e partidos sabotarem um dos motivadores da arte contemporânea: o reconhecimento da diversidade como potencialização dos atores sociais envolvidos no processo criativo.

É, ainda importante notar que diferentemente da formação de novos “espaços de cidadania” (GRIESSE, 2002), utilizam a performance dessas crianças e adolescentes como parte de um plano a sublinhar uma inabilidade dos que se apresentam nesse espaço de distinção: as crianças/adolescentes de um lado; a bailarina profissional de outro, mas ambos no mesmo palco falseando e banalizando o projeto de reconhecimentos das diversidades; leitura equivocada que apenas acentua adversidades e o drama da luta de classes (MARX &

⁸² Menção às práticas da dança clássica e seu pomposo gestual na reverência a Luís XIV, o Rei-Sol. Também a ideia da educação das “boas maneiras” que influenciou bastante o modelo de ensino da dança no Brasil (STRAZZACAPPA, 2001).

⁸³ Trecho da canção *A Ciranda da Bailarina*, de Chico Buarque.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Referência à música *A carne* (SOARES, 2002), interpretada por Elza Soares, cujo estribilho diz “a carne mais barata do mercado é a carne negra”.

⁸⁶ Expressão que surgiu ao visitar pela primeira vez o *Parc de La Villette*, Paris, 2007. Numa conversa com Ailton, expliquei-lhe que no passado o *Parc* era um abatedouro. Depois pensei: aqui transformaram o abatedouro num palco, em Macaé transformam o palco em açougue.

ENGELS, 2005) – a dança se faz excedente de produção, o corpo sua mercadoria (MARX, 1980).

O primeiro grupo está ali para ser aplaudido pela piedade e comoção que causam e/ou seu correspondente esforço que retrata uma imagem de quem mancha (ou borra) o ideal da pureza; a segunda instituição (ou a bailarina) é a entidade para ser aplaudida pela própria pureza e sua tradição. Transfere-se o status daquele que estava invisível, e, ora, está com todos os holofotes para si, tornando-o risível, consoante a espetacularização do corpo e de sua carne; a “mais barata do mercado”. Ao se mostrarem inábeis são justificados, no entanto, para outra forma de correção, além “dos presídios e dos hospitais psiquiátricos”⁸⁷ – entra em cena uma arte salvadora, cujo elemento do fazer artístico inexistente em sua proposta criativa. Eles não estão mais isolados (como nos ensinou Foucault em *Vigiar e Punir* (1977)), mas revelados, impostos à exposição para que mais e mais vezes sejam ajudados e distraidamente esqueçam de seus direitos. Mas, são, de fato, outras estratégias com variações do mesmo tom da função da “delinquência”, como outra vez nos ensina Foucault (1977). Transformaram o *delinquente* no *inferior e incapaz*; o *carente* como um ser *deficiente*.

3.5.2. Todos de uniforme (as marcas)

O que é importante emudece e fica invisível.
Celso Gitahy

O ônibus chega sempre lotado. Na lotação; peles negras e gente pobre de uniforme. Descem de mochilas azuis nas costas, tênis preto e com meias brancas vestem os pés; short azul escuro com listras brancas para os meninos e saia azul para as meninas cobrirem a púbis. Ambos usam uma camisa branca, cuja logomarca do projeto toma a maior parte do tecido; eis que estampada bem no peito, na vibração do coração. O uniforme é obrigatório, a vibração se faz ato traidor de, outrossim, a euforia das crianças. Descem do ônibus e seguem para o pátio que agora os cercam, não o contrário. Eles parecem avistar um parque de diversões. A descrição acima se fez pela observação da chegada de crianças e adolescentes no Programa B.

⁸⁷ Trecho de *A carne* (SOARES, 2002).

O Programa é de abrangência nacional e foi criado desde 1983. Sua fundação está atrelada ao fato de servir como contrapartida social, dado os impactos causados nessas comunidades pela exploração recorrente da empresa. A mantenedora do projeto é a própria Petrobras com parcerias que variam conforme cidade e demandas locais. O objetivo principal do projeto (também disponibilizado seu histórico publicamente) é promover a inclusão social de crianças e adolescentes de *comunidades de risco* (termo bastante recorrente no discurso dos seus gestores) e/ou com problemas de aprendizagem. Para tal, utiliza-se de atividades culturais, esportivas e de cunho pedagógico como reforço à escola tradicional.

Estabelecendo-se na perspectiva da responsabilidade social (assim como o projeto A), o que aparece em primeiro plano de ataque é a vulnerabilidade social das crianças e adolescentes atendidos – aqueles que estão legitimados pela perspectiva da carência a receber maior assistência. Diversas oficinas e serviços compõem o Programa, amparados, sobretudo, como dissemos, num apelo pedagógico, cultural e do lazer, além da alimentação fornecida. Eles estudam, dançam, cantam, comem e nadam; sempre com a logomarca em parte da indumentária que os acompanham durante todo o período em que ficam naquela área controlada – o mesmo tempo aproximado que permanecem na escola tradicional; isto é, quatro horas do dia. Mas, mesmo fora da escola tradicional eles estão obrigatoriamente de uniforme; rigidamente de uniforme com a logomarca para que, pois, uma nova marca lhes seja atribuída como identidade. Antes, havia uma marca que os condicionou como carentes; pois então, justificados e passivos de assistência.

O projeto, que tem como seu principal mantenedor a maior empresa de natureza público-privada do país adota traços marcantes das “instituições totais” (GOFFMAN, 2003). Complemente-se aqui do que se trata a perspectiva totalitária, aquela cuja prática se faz cotidianamente no controle total sobre o tempo e os corpos dos indivíduos restritos ao meio externo, suprimindo as distintas subjetividades (e a não valorização da cultura dos adolescentes), no intuito de formar uma homogeneização de corpos dóceis e submissos na “mortificação do eu” (GOFFMAN, 2003):

Uma instituição total pode ser definida como um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada (...) seu caráter total é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico (...) portas fechadas, paredes altas (...) Um terceiro tipo de instituição total é organizado para proteger a comunidade contra perigos intencionais, e o bem-estar das pessoas assim isoladas não constitui o problema imediato (GOFFMAN, 2003, p.11-17).

O que há de novo no significado dessas marcas é o fato de aqueles que portam no corpo o estigma da pobreza e o agenciamento de suas inabilidades - tão prontamente evidenciadas pela área que habitam, a forma que falam, os livros que não leem (BOURDIEU, 1979), as palavras cultas que sabem pronunciar e/ou por tantas considerações como *um catarro sem marca* e nojento⁸⁸ que escorre do nariz — estão agora, não mais isolados (ou encarcerados, necessariamente), mas curiosamente exibidos. Cada vez mais exibidos. Mas, estão exibidos, revelados com o corpo vestido e tatuado por uma logomarca; a logomarca da maior empresa do país na cidade que é a sua “Capital Nacional do Petróleo”: Macaé.

Passamos a um dos eventos, quando o Programa apresentou alguns resultados de suas oficinas em outra cidade – mas, para eventos geridos pela mesma Petrobras. O conteúdo versava principalmente sobre as manifestações artísticas fazendo uso da dança e da música através do seu coral:

Entraram as crianças no ônibus, mas dessa vez para uma viagem até a cidade de Búzios⁸⁹. Eles estavam irradiantes (sempre uniformizados), assim permaneceriam por aproximadamente 90 minutos até o local. Lá deveriam se comportar (maximamente silenciados e obedientes) para mostrar que estavam sendo bem educados (com tamanha disciplina), não por seus pais ou responsáveis legais, mas pelos gestores e professores do Programa. Professores e gestores estes que viviam em uma realidade bem distinta do seu público assistido (AZEVEDO, p. 8, 2005).

Para a esmagadora maioria era a primeira vez que estava indo a Búzios, para muitos era a primeira vez que saíam da cidade de Macaé. Finalmente, foram chamados a romper com o *silenciamento*⁹⁰ - cantaram, em princípio, músicas que não lhes traduziam aparentemente um maior pertencimento. Mesmo assim, na

⁸⁸ Outras considerações em Douglas (1966) serão retomadas, ainda neste capítulo.

⁸⁹ O município de Búzios ficou muito famoso por suas belas praias e por servir de atração turística de estrangeiros. É um lugar caríssimo para se viver.

⁹⁰ O silenciamento é algo que deve ser compreendido como a imposição ao uso do silêncio (*de fora para dentro*), todavia o silêncio seria, pois, ao contrário, uma escolha do uso do mesmo pelo sujeito de ação, por sua vez objeto de uma comunicação que se situa na observação e ou de uma escuta interna. Isto é, de *dentro para fora*.

idiossincrasia que reina nesses espaços, foram aplaudidos — da plateia receberam aplausos também obedientes e comportados, tratavam-se de palmas institucionalizadas e corporativas; assim como a própria empresa financiadora do projeto; a empresa patrocinadora das palmas. Logo depois, as crianças e os adolescentes voltaram ao silenciamento, continuando, mudos e invisíveis.

Mas, ainda na ocasião tiveram mais uma apresentação: dessa vez era de *dança de rua* e estavam liderados por Adão e Alex que, cumpriam o papel de educadores convidados⁹¹ e conheciam bem a realidade das crianças e dos adolescentes. Identificados com a linguagem dos professores, o ritmo, a moda, o penteado, os movimentos e as letras das músicas, os meninos e meninas rompiam com o silenciamento e a dominação aos quais estavam, sutilmente, expostos. Algo apontou para a direção do que estava *fora de ordem* — eis a descrição da cena quando romperam com a posição vertical dos braços retidos junto à pelve e se lançaram ao solo (com fúria) desconfortando o excessivo controle que os mediavam. Estávamos presenciando os primeiros passos para se pensar sobre a *desobediência criativa* e a *fúria* como elemento físico e simbólico na produção de *energia inventiva*:

Quando puseram a cabeça no chão, o uniforme subiu (ou desceu, posto que se encontrara o corpo de ponta-cabeça) e a barriga apareceu. Viu-se o corpo, o suor, a vibração da pele, brotava a organicidade de quem faz da dança um ato vital, muito além do espetáculo em si ou preenchimento do tempo ocioso. A logomarca sumiu por segundos (algumas vezes); revelava-se, finalmente, em preâmbulo daquilo que transborda de cada sujeito. Eles agora apareciam (não a instituição que os inclui como massa), eram seus corpos que dançavam e através da dança espelhavam outras possíveis representações de si. Ali, punham em caos o volume, a intensidade e o ritmo das palmas daquela plateia; ali iam para muito além de tudo que os cercava e os unificava como estruturas de um sistema de responsabilidade social. Eles o transgrediram (AZEVEDO, p, 10, 2005).

Naquele curto espaço de tempo, eles não necessariamente existiam a partir da logomarca da empresa ou pela marca de seus estigmas que os condicionava como inferiores numa hierarquia social e estética. Aquele momento borrava o ambiente de um ideal homogeneizador, cujo corpo é apenas cabide e espaço deliberado do consumo dessas peles marcadas. Aquela ação (localizada no âmbito da desrazão) foi uma espécie de estopim para fazer valer outra forma de se

⁹¹ Conforme parceria realizada entre o Programa e o CVI-Macaé.

enxergar a beleza que ali se expunha. Uma dança performatizada para muito além de um *açougue cênico*.

A apresentação encerrou e a plateia ovacionou – a plateia também se desinstitucionalizou e as palmas ganharam liberdade para ferir sem dó as mãos. Aliás, aplausos para fazer esfola-las. Os gritos e os assobios aprendidos na infância daqueles homens de terno e mulheres de crachás e saltos altos também eram, outrora, parte da cena. As palmas tinham outra intensidade/volume e, por isso, também borravam o ambiente. Mas, as crianças e adolescentes em seguida lancharam e voltaram ao comportamento institucionalizado – o corpo deveria se mostrar bem educado para que se fizesse efeito todos os recursos sobre ele empregados. Cabe repetir: os dispositivos de poder tomam o corpo institucional.

Nesse sentido, o que se supõe libertador, espaço de ruptura; pode também ser mais uma estratégia de disciplina desses corpos para uma determinada forma de produção, controle e ópio. A disciplina, sabemos, é uma nova anatomia de poder (FOUCAULT, 1977); outra maneira de lidar com a delinquência (ou estigma), que na sua essência nada mais é do que uma forma de bom adestramento para manter o controle da instituição. Esta disciplina-adestramento é reutilizada pela classe dominante que prioriza micropolíticas, atravessando as condições de existência das crianças e dos adolescentes. As disciplinas, em seus mecanismos invisíveis e assimétricos, respondem a um contra Direito, isto é, são capazes de introduzir assimetrias que impossibilitam reciprocidades nesta verticalidade nas relações, bem como permitem estigmatizar certos indivíduos como desviantes e ou carentes. Desse modo, favorecem a produção de corpos dóceis e submissos, afinal são os obedientes que devem trabalhar para aumentar as riquezas do soberano. Estamos diante de uma “disciplina despótica”, uma forma de “educação (...) que se apodera do homem inteiro, de todas as faculdades físicas e morais que estão nele e do tempo em que ele mesmo está” (FOUCAULT, 1987, p.199).

Eles voltaram para o ônibus; outra vez irradiantes seguiram no destino à sede do Programa em Macaé. Naquele dia tiveram novas histórias para contar aos seus colegas e parentes quando em casa chegassem e seus uniformes retirassem; não suas marcas.

3.6. A mancha ou as manchas (um retorno à aparência)

Em ambos os projetos aqui revelados, a dança se revelou como uma prática que merece atenção especial à nossa observação. Se por um lado podem atender a uma suposta identificação cultural dos adolescentes com a mesma, por outro pode ser parte de uma política complementar à assistência de famílias, pais e/ou responsáveis legais de crianças e adolescentes *carentes*.

Aprendemos que se tomada a dimensão da *patologia*; o pobre, o carente e o deficiente são considerados *doentes* ou *ameaças* – por assim serem, além de *sujos* (no sentido de borrar a *pureza*) e ou visualizados na ordem do perigo (e seu correspondente mito das classes perigosas⁹²) legitimam uma política ostensiva de controle e contenção executada pelas respectivas instituições do Estado. No entanto, diferentemente de uma punição corpórea e/ou incorpórea analisada em Foucault (1987)⁹³, estamos diante de uma punição mais *artística* (ou performatizada); ela está elaborada de modo, ainda mais sutil sendo apoiada e consumida pelos que são *punidos* e seus tutores legais. Mas é tão ou mais *docilizante* quanto a perspectiva disciplinar.

Esses corpos (abjetos) estão ora apresentados no palco e não mais escondidos nos asilos, hospitais, orfanatos, prisões ou instituições socioeducativas; eles dançam e são revelados para justificar outra forma de contrapartida: a responsabilidade social dos donos do petróleo. Eles (as crianças e os adolescentes) se apresentam no Teatro Municipal de Macaé para o prefeito e seus subordinados e/ou com a logomarca da Petrobras para os empresários e seus funcionários na rica cidade de Búzios. Eles usam uniformes quando dançam e seguem vigiados, rigidamente vigiados e controlados, rigidamente de uniformes. Partindo dessa reflexão, três formas de percepção sobre as marcas devem aqui ser conflitadas:

a) A do *estigma* - aquele que porta o uniforme do projeto está visualizado enquanto vulnerável. Em cena, vê-se a marca, não o sujeito. O estigma precede o

⁹² Localizada num plano político que focaliza a pobreza como perigo, enquadrando-a na obsolescência e ineficácia do modelo disciplinar reclusivo. Ver mais em Alba Zaluar (1985; 1993).

⁹³ No que se refere à formulação das perspectivas disciplinares (seus mecanismos de isolamento, controle e repartição analítica).

sujeito e o atenua na condição não efêmera de inferior ao padrão estabelecido socialmente.

b) A do *prestígio* - para grande parte dos adolescentes e principalmente para as suas famílias, a representação de vestir o uniforme delega certo prestígio aos seus filhos. Se por um lado classifica-os como carentes e os estigmatiza enquanto inferiores por fazerem parte de um projeto social, por outro gera prestígio, haja vista estar estampado no peito a logomarca da maior empresa do país. Ao obtê-la, podem não mais serem visualizados na sociedade como perigosos (são pretos e/ou pobres, cujos comportamentos estão controlados, adestrados e obedientes). Eles não exibem mais suas peles negras sem camisas pelas ruas, estão vestidos de uniformes brancos. Eles não estão mais nas ruas, mas *alegremente encarcerados* nos projetos sociais.

c) A da *responsabilidade social* - na sequência da marca aparecem as logomarcas da Petrobras (e da Prefeitura) que ganham o status *responsável*. O corpo dessas crianças é o suporte, a carne, que exhibe publicamente as mesmas, daquelas que agora os *salvam das ruas*, antes que a “profecia se autocumpra” (SOARES, 2005). Ou seja, aquilo que se espera daquele que porta o estigma é que ele o legitime, realizando um ato que comprove a sua marca e fortaleça sua *identidade virtual* (GOFFMAN, 1993).

Antes da conclusão desse item, uma analogia para se pensar a distância no que se refere ao “capital cultural” (BOURDIEU, 1979) que separa os anseios dos adolescentes e dos proponentes deste modelo de projeto:

Pautando-se no bordão da inclusão social, esses projetos entram em cena no espaço social da favela e nos palcos da cidade, produzindo, além de um espetáculo artístico, crenças, fantasias e ilusões [...] O que ocorre é que muitas tribos do asfalto (os jesuítas modernos) desconhecem o que se passa nas favelas (índios) e, muitas vezes, são eles (os jesuítas) que determinam o que, quando e onde devem ser feitos os movimentos de intervenção social (catequese). (ASSIS & TEVES, p. 113-117, 2011).

3.7. A dança como ópio ou identificação cultural

Observamos que, mesmo face às tantas formas de controle, há uma enorme identificação cultural (HALL, 2001) das crianças e adolescentes com a oficina de

dança de rua em ambos os Programas. O que há de mais profundo neste grau de identificação está localizado no “capital simbólico” dos adolescentes e infere diretamente sobre o *habitus* dos mesmos, conforme nos ensina Pierre Bourdieu (1979). Isto é, naquilo que condiciona o ator a revelar um elo entre seus pares; os *signos distintivos*.

O conjunto de símbolos distintivos que constituem o corpo percebido é o produto de uma fabricação propriamente cultural que, tendo por efeito distinguir os indivíduos ou, mais exatamente, os grupos sob a relação do grau de cultura, quer dizer, no gosto, e que visa exprimir uma natureza, mas uma natureza cultivada. Não há signos propriamente “físicos” e a (...) configuração de uma mímica, assim como a forma do rosto ou da boca, são imediatamente lidos como índices de uma fisionomia “moral”, socialmente caracterizada, quer dizer, de estados de “vulgares” ou “distintos”, naturalmente “natureza” ou naturalmente “cultivados”. (p.2)

A dança que aí se expressa como movimento, gesto, ritmo, propriamente as *performances* apresentadas pelos adolescentes não estão desvinculadas de um contexto. Ao contrário, o *estilo* pode ser um gesto de recusa ou forma (oblíqua) de chantagear o poder e as estruturas de dominação - modo de afirmação da condição do ator social e uma alternativa à produção de status. A dança nesse caso estaria operando como ruptura, aquilo que pode ser corroborado no caminho de uma *desobediência criativa* ou nas “linhas de fuga”. A dança é parte de uma manifestação simbólica no reconhecimento de um “corpo sem órgãos” (DELEUZE E GUATTARI, 1997).

O corpo se apresenta ao debate como objeto ordinário de distinção. É ele quem fala e se comunica, sendo mídia dessa distinção. O jeito de falar, de andar, de se vestir; de se ornamentar, enfim a escritura e os rasgos estilísticos desses adolescentes perfilam uma forma de capital cultural ou orgulho, estando na presença do gosto a principal explicação dessa identificação e/ou distinção a um determinado estilo de vida:

A sistematização existe no produto estruturado (*opus operatum*) porque existe na estrutura estruturante (*modus operandi*): somente existe um conjunto das propriedades de que se utilizam os grupos (casas, quadros, livros, vestidos, etc.) e nas práticas em que manifestam sua distinção (esportes, diversões culturais) porque existe a unidade originariamente sintética do *habitus*, princípio unificador e gerador de todas as práticas. O gosto, propensão e atitude para a apropriação (material ou simbólica) de uma classe determinada de objetos ou de práticas enclassadas e enclassantes, é a fórmula geradora que encontra na base do estilo de vida, conjunto unitário de preferências distintivas que expressam, na lógica

específica de cada um dos sub-espços simbólicos (mobiliário, vestidos, linguagens) a mesma intenção expressiva (BOURDIEU, 1979, p.172-173).

Como nos lembra Assis & Teves (2011) em pesquisa realizada sobre projetos sociais de dança na cidade do Rio de Janeiro, duas formas de ver o mundo estão em constante drama: primeiramente, por ser um projeto social, traz como justificativa em seu escopo de ação a questão cidadania/marginalidade, a qual ultrapassa a dimensão da dança, mas não se dissocia da produção de sentido gerada por tal prática; por outro lado, ao lidar diretamente com a dança incide sobre a “dimensão anárquica, plástica e trágica da arte de se embrenhar pelas fissuras do instituído e transformá-lo” (p.112).

Nesta perspectiva, evidenciou-se que os programas observados não apenas esbarram no ‘drama’ supracitado, bem como não aprofundam a importância em potencializar e reconhecer a cultura lúdica e o *gosto* dos adolescentes. Trata-se, ainda, de estabelecer no plano estrutural uma ação (com hora marcada) para se expressar, sem sublinhar a importância do aspecto criativo ou *ruptura*. A dança desse modo está longe da sua função anárquica, plástica e trágica, funcionando sistematicamente como mais um dispositivo de controle e gestão da vida.

3.8. Neomessianismo

O que fazem esses *pobres, pretos*, “quase brancos pobres como pretos”⁹⁴ e aleijados⁹⁵ no palco?

Antes de concluir este capítulo, faz-se necessário pontuar e ou reforçar as formas operadas por estes dois Programas, as quais utilizam, por exemplo, suas mostras de arte como lugares de exibição e/ou afirmação para que os estigmas e as respectivas identidades virtuais de seus tutelados permaneçam. Na via de mão dupla, viu-se, ainda insistentemente (ciclicamente) a repetição de um sofisma que pretende *salvar através da arte* — não promovem penas, nem medidas de ressocialização; não prendem, nem internam propriamente, mas exibem ao ridículo os corpos tutelados para justificar sua inclusão/exclusão ou reafirmação

⁹⁴ Referência à música *Haiti*, de Caetano Veloso, com participação de Gilberto Gil (1993).

⁹⁵ Para reforçar a referência pejorativa do termo no contexto apresentado.

das hierarquias. Exibem-nos publicamente, justamente, como forma de manter o funcionamento e a reprodução de uma sociedade verticalizada e assimétrica. Exibem-nos para justificar a assistência.

No Brasil, vimos que as normas institucionais determinam no tempo e no espaço, via relações de poder totalmente desiguais, o cotidiano dos indivíduos (RIZZINI; RIZZINI, 2004). E é, pois que o Estado, na qualidade de *pai* e soberano direcionou o destino das vidas daqueles que outrora passaram a ser seus *filhos* (SILVA, 1998): contendo, controlando, vigiando, punindo e assistindo. Portanto, em nosso caso, ratifiquemos: os pais e ou responsáveis entenderão que seus filhos não são mais apenas seus filhos; são também filhos da Prefeitura Municipal de Macaé e da Petrobras – porém, seguem curiosamente como filhos pobres, ora de pais (instituições) milionários. É esse movimento que rege a lógica do *neomessianismo*; prática essa volátil, que perdura e aquece o funcionamento de uma forma clássica da *biopolítica*. O corpo dessas crianças e adolescentes tem dono.

Mas, trata-se agora de um dispositivo cuja leitura pós-moderna do altruísmo se apresenta na cena pelo nome de *inclusão*. Esse dispositivo é amparado por outros muros; mais invisíveis e ao mesmo tempo mais coloridos – muros, cuja docilização produz uma espécie de revolta surda. Dispositivo este que consegue ir além, tendo a complacência dos responsáveis legais por essas crianças – os pais e/ou responsáveis apoiam a violência simbólica sobre os corpos dos infantes, posto que ela não marca com o mesmo açoite daqueles que eram rotulados como escravos. Ela marca através de logomarcas estampadas nos uniformes dos assistidos; mas quem veste o uniforme é o corpo dessas crianças e adolescentes – é ele, então, o corpo, que leva essa informação e se apresenta como instrumento para novos estigmas se apresentarem.

Todo este cenário encarnado na idealização ideológica inclusiva formata a região ativa do discurso de que “é melhor estar ali num projeto do que largado nas ruas, perto do perigo das ruas e das drogas”⁹⁶, não obstante, evidências de demonização do espaço urbano/da rua como dimensão do lúdico. Na contramão, a

⁹⁶ Expressão popular recorrente.

justificativa ao fortalecimento e endurecimento do estado penal - novas, nem tão novas assim, estratégias de controle social da vida: continuar protegendo a propriedade; propriedade esta que é a própria vida dos corpos que pesam mais. Essa retórica da *responsabilidade* é ora apoiada pela família, que se curva em ato atroz da condição servil e beija as mãos dos novos *messias*⁹⁷; sente-se agradecida aos patrocinadores das mostras de arte que, por sua vez, renovam-se do júbilo; relevância de conter em si um espírito altruísta. Atualizando a perspectiva da hierarquia valorativa em Butler (2010), a questão é assim situada: quanto “vale esse corpo ou é por quilo”⁹⁸? A miséria em vez de escondida está, então, exibida como um grande negócio, o mais novo e lucrativo dos negócios: transformar o direito em favor e a arte (e o palco) em açougue.

Assim, é a paisagem que se torna espetáculo e esses que a colorem se constituem como a mais nova população a ser tratada. O *locus* onde está situado, isto é, o espaço físico e ou simbólico desse tratamento ou contenção está na estratégia falaciosa da arte, cujo algoritmo hospitaleiro é o projeto social. A arte é o novo remédio societário e o palco a esteira (ou o platô de um circo contemporâneo) sobre a qual o estigma (renovado na presença do esforçado e sua *performance da superação*⁹⁹) desliza reforçando a identidade virtual dos corpos abjetos, tornando seus possíveis desidentificadores ausentes. A recompensa pelos aplausos mascaram as gargalhadas e as lágrimas de compaixão e, não uma indignação moral sobre esses interlocutores, como vimos em Telles (2001).

3.9. Biopolítica

Por milênios, o homem permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivente e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivente (FOUCAULT, p.134, 2005).

⁹⁷ Metáfora aos governantes e empresários da cidade.

⁹⁸ Referência homônima ao título do filme *Quanto vale ou é por quilo?* (BIANCHI, 2005), que realiza uma crítica contundente às Organizações não governamentais (ONGs) no Brasil.

⁹⁹ Expressão criada para sublinhar o uso massivo de uma performance que expressa o esforço numa perspectiva emblemática do “milagre” e, não na condição de evolução de ‘superar-se’.

É da inter-relação entre *zoé*¹⁰⁰ (o ser vivo, aquele cuja *vida nua* conforma a existência biológica) com o *politique zóon*¹⁰¹ (o animal político, aquele que detém a linguagem e a vida política) que Foucault elabora sua teoria da *biopolítica* (*bios políticos*). Mas, o ponto decisivo para tal formulação foi o surgimento da Modernidade/onipresença do Estado, o controle sobre a vida e os corpos dos cidadãos — o Estado de População.

O corpo do rei na monarquia (em referência ao século XVII) era físico e sua presença estabelecia-se enquanto fundamental ao funcionamento da sociedade, isto é, aquele corpo adornado, soberano, cuja gestualidade conduzia uma prática de poder estabelecida pela pessoa. Todavia quando comparado à presença de um corpo ao funcionamento da República, assim diz Foucault (2005):

Não há um corpo da República. Em compensação, é o corpo da sociedade que se torna, no decorrer do século XIX, o novo princípio. É este o corpo que será preciso proteger, de um modo quase médico: em lugar dos rituais através dos quais se restaurava a integridade do corpo do monarca, serão aplicadas receitas, terapêuticas como a eliminação dos doentes, o controle dos contagiosos, a exclusão dos delinquentes. A eliminação pelo suplício é, assim, substituída por métodos de assepsia: a criminologia, a eugenia, a exclusão dos “degenerados” (p.145).

Desta construção de um Estado Maior que detém a gestão da vida de seus súditos, portanto a docilização sobre seus corpos, ressalta-se o poder do soberano autorizando e desautorizando a proteção à própria vida através de diversas técnicas políticas (saúde, educação etc.). Aqui se encontra um ponto importante sobre a biopolítica, também uma justificativa à métrica de ação das políticas de assistência do Estado.

O novo deus é o soberano (um retorno ao *Leviatã*¹⁰²) e é ele quem detém o poder da vida de seus súditos, portanto o controle totalitário e seu recorrente *estado de exceção* (AGAMBEN, 2004) – ele, o soberano, pode suspender a vigência da lei quando for de seu interesse (por múltiplas razões) e retornar ao caos total; com isso, o homem volta a *vida nua* e perde seu status de *animal político*: é o soberano quem concede o direito; e por conceder pode a qualquer momento também suspendê-lo. Numa só expressão: devolvendo ao homem sua

¹⁰⁰ Termo recorrente na teoria política de Aristóteles (AGAMBEN, 2002).

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Referência a Thomas Hobbes (2006).

vida nua, sua mera existência biológica; eis aqui a representação sobre a condição do *homo sacer*¹⁰³ — os que estão fora da política (AGAMBEN, 2004). Tensão entre Povo (*populus*) e povo (*plebs*), segundo o direito romano; analogia esta que pode ser visualizada entre *bíos* e *zoé* ou existência política e vida nua¹⁰⁴.

Sawaia (1999) e Telles (2001) nos chamam a atenção sobre o fato de que os mecanismos existentes numa perspectiva inclusiva servem como antídoto para legitimar a exclusão e vice-versa, por sua vez mobilizados por um princípio asséptico — o abandono da vida, a autorização do holocausto ou a decisão sumária em eliminar a *mancha* (que se encontra na caracterização de uma *paisagem*). Pois, nesse novo contexto cênico, chama-nos atenção em relação a possível maquinaria que vem se construindo como forma de escoamento dessas crianças e adolescentes; lugar privilegiado sobre os quais deslizam os dentes afiados do soberano, arranhando a derme (quando não a queimando). Mas, agora também aplaudindo essa *massa*. Aqueles hierarquizados enquanto corpos abjetos tendem a ser por um lado os primeiros a ser sacrificados (no mercado de uma *tanatopolítica*¹⁰⁵), mas por outro (na contemporaneidade) uma estratégia inclusiva (e com tamanha volatilidade) do que aqui já denominamos de *neomessianismo*. A inclusão se traduz como uma concessão do Direito, mas que seduz e burla o próprio Direito, transformando-o em favor — todavia, os pais e ou responsáveis destas crianças e adolescentes estão orgulhosos e felizes com esse modelo; legitimam-no. As crianças e adolescentes o absorvem e não possuem ainda pensamento crítico para questionar sua ética fundadora.

Dissertamos até aqui das consequências do não pertencimento aos padrões estéticos dos *corpos-almas*, sendo o isolamento, a danação, o mal, a coação, o encarceramento, a internação, a perda de direitos (entre eles o da própria vida) e o sarcasmo como alguns dos seus principais efeitos, conforme a abordagem de uma *estética do estigma*. Faltou, todavia, ressaltar um desses efeitos: a compaixão; aliás, a *economia da compaixão*, nos termos de Courtine (2006). É sobre esta ótica

¹⁰³ Pessoa na comunidade romana que em razão de ter cometido delito não podia ser oferecida aos deuses, mas poderia ser morta por qualquer outro cidadão sem que este fosse punido pelo estatuto jurídico daquela sociedade — a legitimação da tese de Hannah Arendt (1989) sobre a banalização do mal.

¹⁰⁴ Ver mais em Castro (2012).

¹⁰⁵ Referência ao termo em Giorgio Agamben (2004).

mais *pseudohumanizatória* (inclusiva) que nos empenhamos em responder a pergunta do que fazem esses pobres, pretos, “quase brancos pobres como pretos” e aleijados no palco?

Observamos que a resposta versa sobre a ação de manter o “lixo social” (MERLUCCI, 2001) vivo e maquiado como um grande negócio, onde o palco é o altar milionário do sacrifício sem suplícios. As *aberrações* estão outra vez exibidas como espetáculo; pois que espetacularizadas regozijam o poder da assistência e da salvação – pois, reparemos que o termo utilizado tanto pelas igrejas quanto pelos projetos sociais é “*resgate*”.

Essa forma engenhosa do estigma justifica a punição nos assistidos, sem produzir qualquer culpa no patrocinador (ou algoz), que ao invés de algoz é percebido como um herói da comunidade — ele elimina o mal pela raiz; *salva os carentes, os pretos e os aleijados*. Texto irônico este que, lembra-nos o prefácio de Karl Marx na 2ª edição do “Dezoito Brumário de Bonaparte” (2006) se referindo às conquistas de Napoleão, isto é, a compreensão sobre as “circunstâncias e condições que possibilitaram a um personagem medíocre e grotesco desempenhar um papel de herói”.

A inclusão age como ato perverso na sua versão *neo altruísta*, cuja cultura perfaz o *bom mocismo*; o bem é o mal e o mal é um bem. Não mais oculto, eis o princípio que opera o marketing da responsabilidade social: compulsoriamente retiram-se as crianças das ruas para que elas deixem a salvo uma sociedade em pânico, que em pânico está pela mais remota possibilidade que haja na perda dos seus bens e propriedades furtados por estas mesmas crianças e adolescentes. O *status quo* é mantido para que a ordem social prevaleça. Feito isso, fará bem a todos; todos se sentem bem sem banhos de sangue derramados.

Adentramos, pois, noutra conjugação da imagem/imaginário social; quando se justificavam as internações e execuções sumárias dos corpos abjetos na cidade; isto é, ou escondia-se a sujeira e hospitalizava-se a doença, ou eliminavam-se as mesmas e seus agentes causadores. Eles estão iluminados em suas carências para manter-se cooptados de suas potências. Todavia, nem um nem outro representam o movimento dessa juventude que queremos aqui agora expor, cuja dança (o corpo político que dança) devolveu outra estética a este estigma.

Eles questionaram as artimanhas da inclusão e da representação alienada, fazendo nascer outras formas de apreensão da *biopolítica*, cujas expressões se destinam em práticas não totalitárias conduzidas pelo fazer artístico; abordagens diferenciadas cujo “fazer” retoma sua verve dialógica rechaçando a compaixão. Afinal, como nos ensina Maurílio, um dos protagonistas desta pesquisa: “É preciso vencer a visão de coitado”.

4. A dança

Este capítulo contém, de fato, o corpo da pesquisa e está assim organizado: serão descritos e analisados em dois ciclos, cujo primeiro se inicia em 1999 e vai até 2011^{XIV} e o segundo, de 2012 até 2015. No primeiro ciclo, a observação se dá em dois projetos de natureza artística — as companhias D.I. e Membros, ambas fundadas nas mediações do Centro de Vida Independente-Macaé/Escola Dança de Rua. O segundo ciclo traz a perspectiva das ações no âmbito da Cia. Gente. O período compreendido entre os anos de 2011 e 2012 pode-se dizer que é a própria estruturação da análise, justamente, o momento em que a partir do fim do primeiro ciclo é tomada a distância para se olhar cientificamente para o material que se tinha acesso e, em seguida, também observar a presença de outros atores sociais que se aninhavam na composição do próximo ciclo.

4.1. 1º Ciclo (1999-2011)

4.1.1. A primeira aula de dança

Ane, Chico, Maurílio, Arlete, Augusto Anísio, Augusto Tchello, Augusto Oliva, Tom, Milton, Paulo, Alexandre, Daurinho, Didinha¹⁰⁶, entre outros, se dirigiam para uma aula de dança. O local do evento era uma ampla sala (de piso frio), espaço similar a um auditório, com um mini-palco ao fundo. Localizado na Rua Conde de Araruama, nº 543, no centro da cidade de Macaé/RJ, a aula que ora descreveremos ocorreu nas dependências do Centro de Vida Independente (CVI-Macaé), local que deve ser considerado como ponto de origem dessa experiência.

A preparação do plano de aula tomou como referência as longas conversas por telefone com Hildemar (citadas no Capítulo 1) e um breve estágio de futsal para amputados, realizado no âmbito da Escola de Educação Física da UERJ, no ano de 1995 — referência esta que em dado instante não ajudou muito. Na busca pelo entendimento do que se devia fazer, assumi mais uma primeira observação que uma intervenção direta. Estava diante de um espaço de incerteza e, se isso por

¹⁰⁶ Como já descrito, os nomes apresentados na pesquisa são fictícios.

um lado me gerava uma forma de burilamento, por outro já me provocava positivamente. Indaguei-me de uma série infindável de perguntas, porém impondo-me, ainda, no entanto, como distinto (e verticalizado na direção de quem se pressupõe deter um saber específico) em relação aos demais: “O que fazem aqui? O que esperam de mim? Querem uma orientação? O que desejam dispersos por essa sala fria? Querem dançar, é isso?”.

Aparentemente alguns estavam fora de uma zona que nomeei como normalidade ou equilíbrio. Em princípio, nada propus de modo ordenado; apenas fiquei testando os CDs no velho equipamento de som para ganhar tempo e refazer (mentalmente) o plano de aula. Com tanta poeira no equipamento, a música dava pequenos saltos e arrancava gargalhadas daqueles mais sensíveis ao compasso, como Augusto Anysio. Esses acompanhamentos dos saltos (da música) produziam no(s) corpo(s) uma interpretação (ou leitura) musical bastante diferenciada da base tradicional (dos ciclos quaternários). Tal leitura chamou a minha atenção de modo particular.

De repente alguém gritou: “*Ane caiu!*” Com várias feridas sobrepostas na cabeça, a moça sangrava. E, se alguns ajudaram a levantá-la (de um curto período de inconsciência, após a queda), outros nem se importavam e até riam. Somente fui então saber que esse teria sido o seu enésimo tombo e que tal movimento (quero desde já localizar o desequilíbrio e a queda como um potente movimento nesta pesquisa) se repetiria por inúmeras vezes, sendo mais de uma vez ao dia em algumas ocasiões. Ane apresentava um quadro de deficiências múltiplas considerado bastante comprometido, conforme apontava o seu histórico citado e apresentado por Hildemar. Ela tinha, constantemente, surtos e desequilíbrios seguidos de desmaios.

A música seguia pulando e os mais interessados pelo ritmo da *black music*, aventuravam-se a improvisar sequências de movimentos — às vezes iam ao chão e executavam rodopios bastantes descoordenados. Milton, que tinha visão limitada, mas que se recusava a usar bengala e sempre dizia: “*Eu não sou cego não, rapá*” – também quase caiu. Aprendi com o tempo que ele quase sempre cairia, mas diferente de Ane raramente chegava a tombar; ele se deslocava por breves desequilíbrios e, quando estava prestes a cair buscava as paredes ou outras

peessoas como ponto de apoio — essa também era uma das formas que encontrou para tocar e ser tocado pelas pessoas. De repente, sentado no mini palco, ele disse (em tom de euforia): “Olha o Tchello rodando de bunda Arlete”. O rapaz de feição divertida pareceu executar um *back spin*^{xv}, mas em vez das costas, punha as nádegas no chão para girar. Arlete, irmã de Milton, por sua vez com cegueira quase completa (também sentada no mini palco, ao lado do irmão) começou a rir — o sorriso de Arlete era uma paisagem bucólica; leve e distante da cidade. Ela e Chico, esse último cego de nascença, deram gargalhadas. Perguntei-me em dado instante como os cegos registravam o movimento. Na verdade, eram muitas perguntas justapostas umas as outras. Ane, então, caiu outra vez. Susto! Sensações diversas! Mais uma vez, dois ou três dos presentes foram ajudá-la a se levantar. Enquanto ela voltava à consciência, fazendo-se limpar a roupa, mais gargalhadas advinham dos seus colegas, ela falava algumas coisas aparentemente descompassadas com variações de humor, modulação e volume da voz. De repente, ela também sorriu.

Num cantinho da sala, timidamente também rindo, mas sorrindo especificamente em minha direção, estava Alexandre, 17 anos¹⁰⁷. Ele, um jovem que apresentava obesidade e que fazia apontamentos como se sempre tivesse algo escondido nas mãos — parte era atrofia muscular, parte jogo da relação presente no lúdico. Junto a sua deficiência cognitiva, ele tinha também alguns distúrbios de agressividade. Fui pouco a pouco compreendendo melhor essa sua atitude através de conversas com Hildemar.

No extremo oposto da sala, eis outro jovem (também obeso), com metade da barriga para fora da camisa e uma bermuda enorme. Tom, na ocasião tinha 18 anos e exibia uma atitude corporal mais desinibida do que a de Alexandre — a referência de seu diagnóstico apontava para uma, dentre tantas gradações do autismo. Tom balançava seu corpo para um lado e para outro na escuta da música; algo ingênuo, lúdico e terno de se observar por determinado tempo. Numa primeira impressão ele lembrou a aparência de um brinquedo musical, daqueles *mobiles* que se penduram nos berços para ninar os bebês. Observaremos como

¹⁰⁷ Faleceu no ano de 2015.

essa primeira impressão irá na sequência dos fatos influenciar o processo criativo com a presença de Tom.

A música mudou e, outrora com menos saltos do leitor de CD, iniciou-se a canção *Spring Love*^{XVI}, de *Stevie B*. A melodia foi rapidamente reconhecida por Augusto Anísio, que então próximo a Augusto Oliva, disse: “*Essa aí eu conheço. Dancei muito no Ypiranga*^{XVII}” – o mesmo clube que frequentei entre fugas na adolescência, conforme citado na Introdução. Os joelhos de Oliva se entortavam numa posição semiflexionada, algo que lembrava o personagem *Cascatinha* do *Chico Anysio Show*. Simultaneamente, Anísio respondeu como se fosse um duelo de *b.boys*^{XVIII}, arriscando um *running man*^{XIX}. Oliva olhou para cima e lançou o braço esquerdo traçando uma diagonal na direção do teto até que de repente congelou todo o corpo; então, somente seus olhos se mexiam — a performance continha algo de catatônico, mas não se tratava de enfermidade, era sobre outras formas do fazer artístico. Formas de se expressar e comunicar através do gesto.

Anísio, diferentemente de Oliva, movimentava-se com a execução de braços e pernas bastante acelerados; concomitantemente olhava para o chão (muitas vezes) e, em seguida largava a cabeça para trás; como se a cabeça fosse uma parte (à parte) do seu corpo. Conforme a música ficava mais forte (em seu grave), eles seguiam em alta densidade (e intensidade) de vossas respectivas performances. Ambos pareciam estar em transe: Anísio com a boca entreaberta tentava (ao mesmo tempo) dançar e cantarolar o refrão da música; ele nada dizia, mas tudo se entendia. O suor tomava conta de toda a expressão do rosto e pingava sem parar no chão; a saliva escorria pelos lábios — Anísio estava banguela (mas, isso já não me chocava mais); o que presenciava era muito emocionante e eu estava diante de um mergulho rítmico ou de outra ordem do ritmo que até, então desconhecia. O que presenciei nessa primeira aula se abrigou nos termos daquilo que Laban¹⁰⁸ chamou de “zona de silêncio” ou essencialmente dança:

Dançar começa no momento em que se percebe essa paisagem, esse continente escondido. Por trás dos acontecimentos exteriores da vida, o dançarino percebe o mundo completamente diferente. Há por trás de todo acontecimento e de toda coisa, uma energia a que dificilmente se pode dar nome. Uma paisagem escondida

¹⁰⁸ Rudolf Von Laban é um dos mais importantes nomes da história da dança Ocidental, sendo ao mesmo tempo estudioso da área, criador e arquiteto.

e esquecida. A região do silêncio; em seu centro, há um templo em movimento. O que nós chamamos habitualmente de dança vem dessas regiões, e aquele que for consciente disso é um verdadeiro habitante desse país.

Nessa primeira aula e em tantas outras na sequência do tempo, percebeu-se que os que aí estavam não estabeleciam com o movimento uma contagem tradicional da dança, isto é que vai de um (1) a oito (8) ciclicamente. Eles não tinham essa cadência, tampouco essa formação ou informação e o ritmo compreendido enquanto lógica, número, matemática não tinham ali seus lugares estabelecidos no processo mais tradicional de ensino-aprendizagem da dança. Eles furtavam a lógica dessas progressões e abriam outras possibilidades de leitura do movimento; essa tensão foi muito positiva — podiam acessar o nove (9), o dez (10), pular para o doze (12) sem passar pelo onze (11). Ir do vinte (20) ao noventa e nove (99) e, curiosamente, evocar o zero (0) se assim quisessem. Mas, também simplesmente não contar.

O que chamou atenção foi o fato de que eles não, necessariamente, submetiam à dança ao ritmo da música, havendo talvez espaço para a ausência do uso da mesma. Isto é, traziam possibilidades. A forma que lidavam com o espaço e o tempo era peculiar; de fato, esperanças esboçadas a questionar a evidência do “apagamento do corpo” (LE BRETON, 2003). O corpo tinha ali um lugar de destaque. Havia espaço para rupturas e o que se passava era algo muito interessante:

O corpo, esse outro corpo que não precisa se contrapor como regra social e dicotômica à mente/razão, apresentou-se ao improviso, uma catarse brotava daquilo que, de fato, é vivo, orgânico, visceral [...] cada um era um em si; territórios sem fronteiras que se sentem, que se agem mas que não precisam, necessariamente, tocar para justificar que se conectam pela pele; eles sublimaram a pele. Era outra coisa que transbordava como pulso, sensação; era uma energia, sim era isso: uma energia (AZEVEDO, p.26, 2014).

A aula seguiu e, viu-se João Paulo (JP)¹⁰⁹ descer da cadeira de rodas. Logo ao sair dela, seu corpo iniciou um espasmo muscular; talvez fosse parte da adrenalina e emoção gerados por aquela ambientação, mas também eram movimentos involuntários. De qualquer modo, ele estava contagiado pela energia que ali transbordava. Enquanto tremia, suas pernas se cruzaram em forte

¹⁰⁹ Tem deficiência física, por conta de paralisia infantil e problemas na fala.

contração e ficaram travadas. Mesmo assim, ele rolou no chão de um lado para o outro (por três vezes) e fez uma flexão de braço com três apoios; uma flexão com as pernas cruzadas. João Paulo tinha seus membros superiores bastante encurtados e era extremamente forte; seus colegas o chamavam de “touro”, o que o deixava contente na expressão de sua virilidade. JP seguiu, pois, sua performance e apontou uma das mãos na direção de um dos seus colegas; numa só mão suportara todo o peso do seu corpo (com as pernas cruzadas). Parecia perscrutar a linha tênue entre o equilíbrio e o desequilíbrio, era um movimento gerando outro movimento. Em dado instante, instaurou-se a completa fadiga e ele finalizou sua performance; o corpo caiu voluntariamente (mas, sem fazer mais resistência) no piso frio. Ele, então, virou-se em decúbito dorsal (isto é, de barriga para cima) e exclamou (após uma longa respiração) duas expressões: “uhhhhhh!!!” e “porra, essa foi foda!”. Todos gargalharam.

Tomando emprestada a expressão de Garaudy (1980), eles “dançavam a vida” e a dança era parte do que compunha vossas culturas lúdicas. Não havia um *grand finale* (na imposição do referencial *mainstreaming*); era mais um pulso, uma sensação e algumas catarses. A música foi terminando e alguns parando e sentando no mini palco; outros seguiram ritmados, mesmo sem a música. Alguns mais eufóricos aplaudiram e outros não esboçaram muitas reações.

Essa primeira aula fez parte de um grande dia em minha vida, pois inaugurou uma nova forma de olhar para o ser humano e que conseqüentemente envolveria, a seguir, minha verve artística e produção docente. Este foi o ponto de partida de muitos questionamentos às certezas que vinham construindo uma forma de pensar e agir no mundo. As certezas tinham acabado de entrar em crise e esse deve ser considerado o marco de minha pesquisa acadêmica. Enquanto anotava, ouviu-se mais um estrondo. Ane caiu.

4.1.2. A oitava aula de dança

Dada a identificação das pessoas com a dança, Hildemar solicitou que pudessemos seguir as ações. As aulas passaram a ocorrer duas vezes por semana com duração que variava de sessenta (60) a noventa (90) minutos. No segundo

mês, mais especificamente em meados de março de 1999, observamos uma quantidade maior de pessoas presentes na sala de piso frio. Muitos vinham por curiosidade e ficavam passeando apenas nas proximidades do auditório ou sentados no mini palco.

Dentre tantos que chegaram, a presença de Maurílio merece destaque. Ele tinha 17 anos e nas suas atividades do dia a dia era flanelinha na praia dos Cavaleiros — bairro de classe média alta em Macaé. O adolescente, por tal função, recebia alguns trocados durante sua permanência, que em geral, era próxima aos carros que estacionavam na rua do restaurante Ilhote Sul^{XX}. Pouco a pouco percebi que o adolescente tinha muita baixa-estima, de fato, como ele mesmo afirmara: “Sentia pena de si” e, essa foi a forma que ele encontrou para que também as pessoas sentissem pena dele e o ajudassem dando trocados e moedas em troca de “dar uma olhadinha no carro”¹¹⁰.

Portador da Síndrome da Talidomida^{XXI}, Maurício Muros chegou ao CVI-Macaé para fazer uma aula de dança, meio que por um acaso, como ele nos conta:

Em 1999, quando eu era guardador de carros fui convidado para fazer uma aula de dança no CVI-Macaé. Pensei, eu sem braços, todo esquisito [...] “*Deve tá de sacanagem*”, pensei. Mas aí eu disse que iria aparecer e não apareci... Comecei a traçar um caminho muito ruim, me envolvi com drogas e bebia todos os dias, sem querer estudar [...] Achava que não teria outro caminho a seguir, se não fosse o do tráfico. Comecei a ter envolvimento com pessoas que não me dariam futuro algum. Minha mãe, muito preocupada, buscou ajuda e uma amiga a levou para um projeto da Prefeitura chamado Projeto Nova Vida que dava oportunidades aos jovens. Depois de muitas idas a sede do projeto, surgiu uma vaga, pois a coordenação gostaria de me encaminhar a um lugar onde poderia ter mais entendimento sobre a minha deficiência. Foi daí que conheci o CVI e me lembrei do convite pra aula de dança.

Neste oitavo encontro, Maurílio chegou. Aos poucos foi ocupando seu lugar no espaço, mas antes ficou alguns minutos observando o alfabeto em libras pintado em uma das paredes da instituição — tal alfabeto se utiliza dos gestos das mãos; Maurílio é ausente da maior parte dos movimentos dos membros superiores. Pouco antes de iniciar a aula, ele veio ao lado de Hildemar e foi apresentado aos demais. Parecia desconfiado. Ficou assistindo a aula, até que decidiu participar, porém estava bastante deslocado. Por outro lado, trazia uma *expertise* urbana tipicamente de quem vivenciava o cotidiano das ruas. Em dado

¹¹⁰ Expressão recorrente no uso do vocabulário dos flanelinhas.

instante, Maurílio reconheceu Anysio dos bailes do Ypiranga e fizeram uma saudação com a cabeça como quem diz: “E aí, tranquilidade?”; unidade significativa que está correspondida como um *cinemorfema* (BIRDWHISTELL apud LE BRETON, 2009):

Fonemas e cinemas constituem a matéria-prima cuja combinação - em morfemas para a língua ou em cinemorfemas para o corpo - delineia a sucessão dos conteúdos submetidos à apreciação recíproca dos locutores no contexto do intercâmbio. Os cinemorfemas se assemelham às palavras e às construções cinemorfêmicas complexas, às proposições, frases ou parágrafos. Sua formulação física se entrelaça estreitamente com a linguagem (p.49).

No universo dos bailes essa comunicação das saudações (e de outros gestos) é assídua e recorrente, haja vista que o volume em desacordo com os decibéis permitidos (para eventos do gênero) inviabilizam o uso da voz e da linguagem propriamente dita. No intervalo da aula, Maurílio ouviu a música de *funk melody* que estava tocando no velho aparelho de som e ensaiou o “*rasteiro*” – passinho de quatro tempos (para direita e para esquerda) muito usado nos salões de baile.

Observando a sincronizado entre ambos, sem nunca terem se visto ou ensaiado tais passos, a dança se afirmava como espaço privilegiado da comunicação corporal. Mais adiante olhando para Maurílio, foi preciso questionar Baudelaire em meus pensamentos - se, de fato, “a dança é a poesia dos braços e das pernas”¹¹¹, onde se encontram na dança aqueles que não tem braços e pernas? Não poderão dançar? Ou o que fazem não pode ser considerado uma dança? Anysio cortou meu espaço de perguntas com uma gargalhada. De jeito irreverente e sempre fazendo uso de muitas gesticulações, disse repetidamente, aprovando Maurílio: “Esse aí conhece o rasteiro (risos), esse aí conhece o rasteiro, ele é boladão!”. Maurílio se identificou e seguiu frequentando as aulas de dança.

4.1.3. A ampliação dos universos

Depois de aproximadamente dois meses de aulas e reuniões, fui compreendendo cada vez melhor a principal meta da qual se preocupava

¹¹¹ Referência em *A Fanfarlo*, de Charles Baudelaire (1994), aqui na íntegra: “A dança é a poesia dos braços e das pernas, é matéria, graciosa e terrível, animada e embelezada pelo movimento”.

Hildemar: fazer com que a instituição CVI-Macaé (e seus interlocutores) fosse um espaço de abertura, de fato, um espaço de encontro para que as pessoas, das mais diversas formas físicas, intelectuais, sociais, credos, gêneros, etnias, pudessem melhor se perceber e se tocar. Portanto, ao mesmo tempo em que queria que a pessoa com deficiência recebesse orientação para uma vida independente, sabia que era necessário trazer as pessoas para um convívio mais direto e humano. Observando os resultados no campo da afetividade (e propriamente a alegria dos participantes) verificados nas aulas, Hildemar começou a acreditar que a dança pudesse contribuir neste diálogo. Afinal, como ele sempre afirmava “o preconceito é vizinho da ignorância”. Portanto, tratava de aproximações. Compreende-se a partir desse enunciado porque na fachada da instituição a letra ‘d’ da palavra deficiência era riscada com um X em vermelho. Ou seja, a proposta da instituição era genuinamente buscar a eficiência e explorar as capacidades das pessoas. Havia, pois, naquele espaço uma efervescência no desenrolar do que vamos ao longo do texto observar; pode-se dizer um prelúdio sobre a potência.

Diferentemente de uma perspectiva totalitária (GOFFMAN, 2003), como foi pontuado no que se refere aos projetos analisados no capítulo 3, os alunos¹¹² frequentavam o lugar tendo liberdade na escolha em seguir ou mesmo decidir parar com alguma atividade proposta. Isto é, interromper sem que houvesse danos, coações e/ou punições sobre seus corpos por parte daqueles que ali operam. Também é importante notar que não havia obrigação de uso de uniformes. A sede do CVI-Macaé funcionava, sobretudo, como um espaço de informação para a pessoa com deficiência e seus familiares sobre diversos temas (e *tabus*¹¹³). Buscava-se consolidar uma consciência sobre a cidadania dos envolvidos, bem como aproximar a sociedade deles e vice-versa, a fim de afirmar cada pessoa (tendo ela uma deficiência ou não) como um sujeito de direitos e deveres. Todavia, esta proposição pareceu, em algum instante, conflitar com o discurso da “inclusão”, ainda muito evidente no texto institucional - tal perspectiva reproduziria o dilema da “cidadania regulada” observado em Teles (2001).

¹¹² Do latim *alumnus*, *alumnié* (que recebe a luz) - forma que Hildemar tratava os participantes.

¹¹³ Um deles se perfaz no campo da sexualidade, isto é, a sexualidade na pessoa com deficiência.

Em uma reunião com Hildemar, cujas paredes de sua sala eram repletas de fotografias dos alunos, ele pediu sugestões à ampliação da oferta de atividades ao público. Desse modo, duas questões foram decisivas para dar o próximo passo:

- a) Aproveitar a formação de plateia em unidades escolares, por conta do projeto *Dança de Rua nas Escolas* que funcionou de 1995-97¹¹⁴;
- b) Utilizar-se da hipótese que havia uma identificação entre adolescentes e jovens de classes populares com essa forma de dança. Portanto, entendemos que este público-alvo estaria a princípio melhor localizado nas escolas públicas.

A ação a seguir foi retornar a algumas unidades escolares para verificar tal identificação, isto é, saber qual era efetivamente a recepção daquele público com a Dança de Rua. O que, todavia, não foi levado em consideração foi que no período entre 1997-99 em que não se atuou de modo mais presente nas escolas, muitas coisas ocorreram na promoção midiática¹¹⁵ desse universo caracterizado como dança de rua.

Ao realizar um *aulão* — aula ministrada para públicos de expressiva quantidade — nos pátios das escolas, a identificação não apenas foi comprovada, como também, de certo modo, transbordou os limites físicos dos pátios e quadras — era muita criança e adolescente (e até mesmo os professores) querendo fazer uma dança com características especialmente urbanas (no gesto, na musicalidade, no ritmo, na moda, no comportamento, na linguagem, nas saudações). Observamos também um número de meninos interessados bem maior que de costume, contrapondo o que, em geral, ocorria no universo das danças mais acadêmicas, quando o público feminino, na maior parte das vezes se mostra majoritário. Vejamos o que Strazzacappa (2001) pode nos ensinar sobre essa questão, onde está bem presente tal carga de virilidade:

Embora sejam consideradas agressivas (...) as danças de rua são altamente democráticas. É fato que a violência é um dos temas mais explorados (...) No

¹¹⁴ Interrompido por ocasião do meu acidente de carro.

¹¹⁵ Os concursos em programas de TV e festivais de dança foram os grandes responsáveis pela promoção.

entanto, é interessante notar que tudo isso é a “ritualização” da violência, não a violência em si (p.62)

Com o êxito das aulas em escolas públicas da cidade, teve-se em menos de duas semanas uma enorme quantidade de pessoas que visitou a instituição - curiosamente, a maioria das crianças e adolescentes ao chegarem, tentavam aprender os gestos do alfabeto em letra pintados na parede de acesso à sala de piso frio. Hildemar estava certo, era a partir da aproximação que o preconceito podia se dissolver, afinal “todo o problema da manipulação do estigma é influenciado pelo facto de conhecermos ou não, pessoalmente o indivíduo estigmatizado” (GOFFMAN, p.65, 1993).

Foi assim que em 30 de março de 1999 foi fundada a primeira escola de dança de rua^{XXII} do Estado do Rio de Janeiro junto às dependências do CVI-Macaé. Além dos *aulões* para promover o trabalho, instante também dedicado em convidar à instituição adolescentes que mais se destacavam (porém, cabe notar que já havia aqui uma percepção ampliada sobre a questão do talento), também se passou a dispor de urnas em unidades escolares para sortear os alunos que pudessem vir a participar da Escola Dança de Rua. Dentre tantos casos oriundos desse novo público, dois deles muito nos chamaram atenção: Ailton, que chegou através das urnas e Quênia, pelos *aulões*.

Ailton participou do *aulão* realizado no CIEP Oscar Cordeiro, mas não teve muito êxito. Tentou uma vaga pelas urnas e, em princípio, também não foi sorteado. Porém, como havia uma grande quantidade de papeizinhos na urna de sua unidade escolar decidiu-se, após sortear os nomes dos ganhadores, abrir cada um dos papéis. O nome do adolescente apareceu trezentas e duas vezes, escrito todos eles à mão (um a um) com a seguinte frase: “eu quero fazer dança de rua”. Diante dessa evidência, decidiu-se convidá-lo a participar da Escola Dança de Rua (EDR), afinal ele havia ficado “alucinado por aquela dança”, como ressaltou o próprio.

Ailton, 14 anos, em seu primeiro dia chegou com uma calça azul claro com listras brancas — tipicamente um modelo *jogging*, usado, geralmente, por competidores de atletismo. Ailton era oriundo desse desporto, sendo considerado de ótimo nível nas competições escolares. Esse mesmo enunciado de sua chegada se repetiu por inúmeras vezes. Na parte superior do corpo, uma camisa de

uniforme de sua escola, uma bota marrom e uma bolsa *hippie* trançada no peito. Sempre ao chegar, cumprimentava balançando a cabeça; praticamente não falava (ou não se ouvia sua voz) e mantinha um sorriso que parecia estar congelado. Somente um tempo depois com o seu convívio soubemos que ele havia perdido um de seus irmãos, cujo acidente se deu por afogamento na Lagoa de Imboassica – ponto turístico de Macaé. Acreditamos, num primeiro momento, que esta fosse a causa dele nada falar ou sorrir.

Ailton durante um período de quase dois anos de atividades, não havia faltado a uma aula sequer e, a despeito de não falar quase nada além de um eventual “*tá bom*” (num tom muito baixo), era exemplar na participação coletiva. Ele dizia poucas palavras, mas seu corpo estava sempre muito vivo durante as aulas — Ailton passou a estar cada vez mais tempo nos corredores do CVI-Macaé. Do seu jeito, sem quase nada falar, no entanto, comunicava-se, afinal “não se pode não comunicar” (*LE BRETON, p. 52, 2009*). Isto é dizer que mesmo em completo silêncio não há ausência de “produção de signos dotados de sentido para aqueles que os recebem” (*p.52*). E, no que diz respeito à dança, ela em Ailton reafirma sua presença em comunicar algo (*STRAZZACAPPA, 2001*). Ailton ganhava admiradores por ser muito gentil, sobretudo, com as pessoas mais idosas, que apresentavam algum tipo de deficiência e/ou com as crianças que, em geral, adoravam suas acrobacias e caretas. Mas, numa primeira e superficial observação sobre a performance do adolescente, poder-se-ia dizer que apesar de seu esforço e determinação, Ailton não levava o menor jeito para a Dança de Rua. Tomada emprestada a expressão de seus colegas, ele era “muito duro”.

Ailton nasceu na cidade de Mossoró/RN. Era franzino, numa expressão: “pele e osso”. Pouco a pouco, seu corpo foi se modificando e, ele evoluindo nos fundamentos das danças em questão^{XXIII}. Seu desenvolvimento apareceu de modo mais evidenciado através do *breaking*, especificamente nas manobras complementares aos fundamentos básicos^{XXIV} dessa dança – tais manobras são os *power moves*^{XXV} e as acrobacias. Ailton se arriscava com êxito para realizá-los.

As aulas (de aproximadamente 50 a 60 minutos), que se compunham de aquecimento, sequências coreográficas, roda e relaxamento, além de muitas vezes

terminar com uma corrente¹¹⁶ — traziam possibilidades diferenciadas de identificação entre as ações coletivas e individuais de cada um. Em uma das aulas, durante a roda, Ailton entrou no meio e começou a improvisar tais manobras, até que saiu correndo em direção a uma das paredes da sala e projetou seus pés nela: ele acabara de executar um salto mortal. A parede (como veremos adiante, ainda neste capítulo) passou desde, então, a se tornar apoio para as suas performances. Levando seus colegas ao delírio, ele havia desafiado a gravidade e parte dos alunos que até então não sabiam seu nome ficaram boquiabertos e o aplaudiram. Com o passar do tempo, ampliado o contato entre pares, brincavam dizendo que ele tinha *células de gato*, tal qual a velocidade de deslocamento e impulsão de Ailton. Ele não parecia estar mais tão invisível perante os colegas (e, sobretudo, consigo próprio); o corpo que dança afirmava outros lugares para percebê-lo e se perceber. Ailton, com tamanha timidez, olhou para baixo com o aplauso dos colegas. Tal receio de ser reprimido por ter posto o pé na parede sem permissão fez com que ele se sentisse constrangido e me pedisse desculpas. Como não houve qualquer repressão de minha parte, ele ameaçou esboçar um sorriso, mas não o fez na sua plenitude.

Coincidentemente na semana em que ocorreu tal evento foi divulgada uma audição para criação de um grupo de dança naquele espaço — Ailton, mais confiante, decidiu fazê-la e repetiu, entre outras ações, a mesma performance da parede. Ali, percebeu-se que o salto mortal em si não era a grande questão; afinal, muitos outros adolescentes o realizavam com uma técnica ainda mais apurada. O interessante era o que se apresentava naquele momento — tratava-se de expor-se. Ailton aparentava maior poder de decisão e isso evidenciava outra relação de autonomia com o espaço que ocupava, com as pessoas ao seu redor e com o seu corpo. Em cena, um novo pulso.

Ailton fez a audição e, diferentemente do *aulão* e das *urnas*, foi aprovado. A partir daí ingressou pouco a pouco na trajetória profissional da dança. Passados quase oito meses, quando então recebeu seu primeiro cachê (ainda, simbólico),

¹¹⁶ Instante de mãos dadas, na conclusão das aulas, quando de modo espontâneo refletia-se a respeito do conteúdo apresentado, os comportamentos/ atitudes evidenciadas e, ou se alguém quisesse ler um texto, recitar uma poesia, fazer uma oração ou qualquer outra manifestação que ali coubesse. Muitos dos alunos situavam esse instante como sendo de grande importância para a união das pessoas envolvidas.

ele, enfim, falou. Não parava de sorrir. Por todo esse tempo, ele escondia a enorme falha dos dentes da frente. Com seu primeiro recebimento, pode iniciar seu tratamento odontológico e estava eufórico. Passamos ao adolescente Quênia.

Quando o vi pela primeira vez, Quênia estava na última fileira. Havia mais de duzentos alunos no pátio da Escola Estadual Dr. Têlio Barreto, localizada no bairro Aroeira¹¹⁷, para fazer o *aulão*. Como é típico de sua personalidade a nostalgia e os detalhes, ele faz questão de lembrar que uma das músicas que tocaram naquele dia foi a *Festa da Música*, de Gabriel (O pensador). Observemos que a música em cada um desses encontros vem se apresentando de formas distintas como significativa via de expressão e comunicação do corpo.

Quênia, 13 anos, entre tantos casos similares (mas não igual), era mais um adolescente *negro e pobre* com baixíssimo nível de aprendizado escolar. Ao contrário de Ailton, era bastante extrovertido. Talvez, por esse motivo se explique o seu não constrangimento face aos colegas do que ocorrera em sua unidade escolar: ele foi o único a não conseguir realizar os passos básicos de uma iniciação rítmica na dança. Um deles consiste em dar quatro passos para um lado, seguido de uma palma e mais quatro passos para o outro lado e, mais uma palma - passo este que pertence à mesma *família rítmica*, do qual Anysio com Maurílio performatizaram na oitava aula: o *rasteiro*. Nesse exercício, Quênia ia para esquerda, quando todos os demais iam para direita; ia para frente, quando todos iam pra trás. Mas, curiosamente, ele fazia isso com uma atitude diferenciada; gozava o momento e lançava com ímpeto cada passo no espaço (seja lá em que direção fosse), através da teimosia do seu passo ao contrário traduzia uma forma de resistência, ainda incompreendida no âmbito de uma desobediência criativa.

Tal performance, em princípio, poderia parecer desastrosa, mas o tempo da observação nos ensinou outras formas de ver e ressignificar o que é considerado desastre na percepção do estigma. Aquela atitude que não era afronta ao ensino do professor, nem forma de zombaria aos seus colegas, era sua forma de se comunicar; de se representar e ou se reapresentar ao mundo através do movimento

¹¹⁷ O bairro atravessa uma das entradas de Macaé, daqueles que chegam à cidade pela BR-101. A partir do bairro, tem-se acesso ao centro da cidade e três comunidades com alto índice de criminalidade e descaso público: Morro de São Jorge, Botafogo e Malvinas.

— movimentos plenos de significados. Para desgosto de muitos dos participantes do *aulão*, Quênia foi convidado para a Escola Dança de Rua. Um dos alunos, sem ainda entender muito bem sobre os critérios adotados e a respectiva escolha por Quênia, protestou: “Professor, eu não entendo. Ele fez tudo errado, por que ele foi chamado?” Naquele instante, já se tratava de enxergar possibilidades diversas de se relacionar com o movimento. Ao receber a notícia, Quênia saiu gritando feliz da vida pelas escadas acima: “Ganhei, ganhei!!!” e assim como ocorreu outrora com Ailton, ele sorriu deliberadamente.

O dia em que chegou ao CVI-Macaé/Escola Dança de Rua veio acompanhado de Val, que também havia sido selecionada no *aulão*. Ela usava cabelo curto, ligeiramente tingido de louro, calça de ginástica, uma blusa do tipo *baby look* e óculos de grau conhecido popularmente como fundo de garrafa. Junto com Val e Quênia, estava Sandrinho; esse, o grande amigo (parceiro) de Quênia, também um jovem de belo sorriso. Mais a frente do tempo, diziam seus colegas que a amizade entre os dois lembrava bastante as personagens Laranjinha e Acerola do seriado Cidade dos Homens. Mas, infelizmente essa alegria foi interrompida em 2008, quando Sandrinho foi morto por outros jovens que faziam parte das redes de narcotráfico em Macaé. Com seu falecimento, pareceu-nos que, de fato, a *vida imita a arte* e, não o contrário: no musical *A voz do Brasil* (2003), Quênia com Sandrinho contracenavam sobre o tema das esperanças dos jovens de periferia no país, quando, de repente, o último deles era assassinado em cena.

Esse acontecimento surtiu muitos efeitos na personalidade de Quênia que, na verdade, afirmou que a profissionalização pela dança era o caminho que ele gostaria de trilhar. Mas, esse era um percurso de dimensões bastante expressivas no seu alcance. Como veremos no próximo capítulo, a forma que Quênia se apropriou do movimento lançou sérias dúvidas e preciosas interpretações sobre a questão das técnicas corporais e do protagonismo. Quênia que dispõe de um expoente universo tácito redimensiona a questão das “boas maneiras” e nos diz:

quando você vê uma bailarina já pensa que ela é toda limpinha, na moral, mas olham pra gente como? Preto, de favela e ainda se taca no chão; é b.boy^{xxvi}, é maluco, é bandido, tá pensando o que?! É aquilo, afinal “ver, pobre, preso ou morto já é cultural” (MCs, 2002).

Diante de todo esse cruzamento de pessoas, culturas, bairros etc. é importante que se diga que não havia mais a aula dos *deficientes*, nem dos adolescentes *carentes* (das escolas públicas). Sabemos que é sedutor manter a arrumação dessas taxonomias para os dentes afiados do estigma. Mas, a pesquisa com esses atores sociais nos ensinou, justamente, o contrário: já era tudo um “*mar de gente*” (RAPPA, 2003). Dessas relações, dois coletivos se ergueram com mais destaque nesse 1º ciclo: as companhias D.I. e Membros. A seguir, conheceremos os principais eventos na presença desses coletivos e seus atores sociais em cena.

4.1.4. As companhias, seus atores e eventos

Com a necessidade de experimentar os processos realizados nas aulas, estas duas companhias nasceram no mesmo espaço, porém com propostas diferentes. Primeiramente, em 1º de abril de 1999 foi fundada a D.I. Cia de Dança e em 3 de maio do mesmo ano, a Membros Cia. de Dança. É importante notar que apesar de não serem esses os seus respectivos nomes de fundação, mantiveram-se as suas datas de registro, haja vista que os intérpretes que formaram a base de cada coletivo permaneceram quase inalterados e, por sua vez o que se observou foi uma evolução do processo criativo em cada uma das companhias de dança. Se a primeira delas trouxe o questionamento da inclusão, a segunda direcionou suas pesquisas ao tema violência. Porém, independentemente da investigação cênica presente em cada companhia, os seus interlocutores passaram a manter um fluxo de comunicação ininterrupto naquela sala de piso frio, que foi sendo aquecida pelo trânsito desses corpos em busca do movimento.

4.1.4.1. A D.I. Cia. de Dança

O percurso até chegar ao termo D.I. foi bastante processual e pode-se dizer que cada mudança de nome da companhia teve motivação diretamente proporcional à evolução do debate que se propunha em cena. Deste modo, a cena (o palco) se fez o espaço político (na esfera pública) de problematizar as percepções de mundo e suas representações no corpo dos seus interlocutores.

Inicialmente, a companhia se chamou CVI *N Dance* e tal fase (delimitada entre 1999 a 2001) foi caracterizada enquanto *dança-terapia*¹¹⁸ ou se visualizada na árvore de Robinson¹¹⁹, expressão do galho “saúde”. Esteve, de modo geral, servindo como um módulo agregador de afetos e rascunhos das aproximações sobre o tema “inclusivo”. Um dado relevante desta fase foi o acontecimento de dois importantes eventos: o workshop ministrado pela coreógrafa e bailarina Beth Caetano¹²⁰ em 1999 e a realização do 1º Encontro Nacional de Dança para Pessoas com Deficiências, em 2000, realizado na cidade de Macaé, com a idealização e produção do CVI-Macaé. Dentre os ilustres convidados, estiveram Henrique Amoedo¹²¹ e a mestra da dança Angel Vianna¹²². Ambos os eventos e seus intercâmbios interferiram positivamente nas direções, conflitos e buscas dos participantes na produção estética.

Em seguida, a companhia se chamou *Dança Inclusiva em projeto*. Intitulada como *laboratório*, o processo se fez entre 2002 e 2006. O termo *Dança Inclusiva* era pela referência ao gênero em que se enquadrava tal formato; isto é, contendo pessoas com e sem deficiência em cena. De fato, dado o maior número de pessoas frequentando as aulas da Escola Dança de Rua e o trânsito entre companhias, constatou-se maior participação de toda e qualquer tipo de pessoa no processo, diferentemente da primeira fase, em que as pessoas ditas normais serviram apenas de apoio, auxiliando em deslocamentos e higienização dos ditos *deficientes*, ou compartilhando de alguma forma de compaixão por estes últimos. Pode-se afirmar que a partir desta segunda fase nasceram outras relações de convivência, aproximando-nos do que queria Hildemar. Já o subtítulo *em projeto* era pelo fato que começamos a captar que esse processo da inclusão era dialético e precisava ser questionado — mas tal questionamento era (naquele instante), ainda bastante complexo de compreensão por parte dos envolvidos.

¹¹⁸ Nos moldes descritos por Maria Fux (ver mais em <http://www.dancaterapia.org/>).

¹¹⁹ Trata da forma que a bailarina Jacqueline Robinson (Apud STRAZZACAPPA, 2001) diagramou a classificação das diversas formas de dança, no âmbito de uma árvore e suas ramificações.

¹²⁰ Considerada no meio da dança como uma das pioneiras do gênero (nesse instante, popularmente denominado por “dança em cadeira de rodas”).

¹²¹ É considerado no mesmo meio como um dos principais responsáveis pela promoção do gênero, utilizando-se, inclusive, dos meios de TV para divulgá-lo. Fundou grupos no Nordeste do Brasil e em Portugal, na Ilha da Madeira.

¹²² Angel mantém em sua faculdade de dança todo um recorte sobre o tema da diversidade, ampliando seu público e a discussão do tema.

Somente então o termo D.I., que surge a partir de 2007 (e se mantém até o encerramento do ciclo da companhia em 2011) vem, justamente, de uma dupla inquietação, isto é, “o que fazemos aqui através desse corpo que dança? É inclusiva para excluir?”. Por outras vias havíamos, precocemente, chegado a mesma conclusão descrita no capítulo anterior no que se refere ao pensamento de Sawaia (1999). Mantiveram-se, somente, as iniciais de dança inclusiva (o D e o I), termo este que avançadas algumas discussões, entendemos que atuava na direção oposta da proposição de abertura da companhia. Desse modo, engessava a representação sobre os processos criativos e seus interlocutores, antes mesmo dos sujeitos estarem em cena. D.I. passou a ser uma Definição Infinita à dança. D.I. de Diferença/Igualdade, de DIversidade, D.I. como se quisesse imaginar. Essa fase denominada como *sensibilidade estética* foi caracterizada pelo avanço das particularidades e desafios lançados nas fases anteriores, sobretudo, no que concerne ao entendimento do que não se queria mais da primeira e o que podia se aprofundar da segunda. Outra percepção, mais aberta, espontânea e menos viciosa se apresentara nestas perspectivas de gestão e criação — os protagonismos foram se revelando pouco a pouco, a partir do momento em que se envolveram novas formas de aprender a olhar para em seguida compor.

Dentre as criações realizadas pela companhia três tiveram maior destaque: *Procedimento II, Urbano* (2008), *Pseudópodos* (2009) e *Gudubik* (2011). Especialmente na pesquisa, optamos por observar apenas a primeira das criações — *Pseudópodos* — haja vista que seus procedimentos revelaram todo o argumento de investigação cênica, a partir do contato direto com seus interlocutores e os objetos utilizados no processo. A criação levou em consideração muitos dos laboratórios vivenciados nas aulas, nos ensaios (e seus intervalos), bem como no convívio e afetividade tão evidente, revelados no dia a dia. Para narrar estes processos dois protagonistas nos são caros à interpretação da pesquisa: Maurílio e Tom. Porém, outras vozes também complementarão a descrição.

A surpresa é uma das coisas invisíveis mais lindas da vida porque vivemos um mundo muito previsível, que tende a uma igualização de comportamentos e culturas. A surpresa é a potência do acaso que interrompe os padrões e aponta saídas para a liberdade.

Paulinho Moska

Tom estava no meio da roda. Era julho de 2001. Num intervalo de ensaio, começou a fazer embaixadinhas com uma bola (murcha) que se encontrara no canto da sala. Estando no bebedouro, ouvimos os seus colegas contando: “... 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10... 21, 22... 33, 34, 35, 36, 37...” Ávidos pela curiosidade, adentramos amontoados e meio que empurrando uns aos outros em direção ao evento — intimidade violenta típica de quem pode se tocar sem maiores brutalidades. Todos que, antes, fora da sala se encontravam queriam saber do que se tratava. Já na sala, vimos que Tom estava no meio de uma roda. Conectado consigo, num ritmo interno, o que presenciamos lembrava uma performance de recreio escolar, quer dizer despretensiosa, cujo único interesse da criança é se divertir com as possibilidades que a bola lhe dá como percussão em seu corpo — Tom é também um percussionista; seu corpo é um corpo musical. A contagem seguiu: “51, 52, 53... 58, 59, 60...”. Passamos a engrossar o coro, na aventura de quem faz parte do espetáculo. Ele seguia sua ação, sem parecer, no entanto, muito se importar com o *frisson* que se observava nos demais — era o mundo numa bola, cujos breves voos eram conduzidos pela leveza de um “pássaro”; de fato, era algo muito similar ao que fazia Garrincha, o gênio do futebol¹²³:

[...] era um homem lacônico, que só falava, por assim dizer, com o seu corpo, com o seu jogo. Exatamente por caracterizar-se por um estilo particular, pelo amor ao jogo pelo jogo e por uma ausência aparente de estratégia em sua carreira profissional - coisas que o faziam parecer "puro" ou "ingênuo" -, ele não tinha um discurso público sobre nada, nem mesmo sobre o futebol (LOPES & MARESCA, 2002).

Voltamos a Tom, o nosso Garrincha. Aquele momento parecia perpetuar na sala. Nas entrelinhas da euforia, no entanto, havia uma progressão lógico matemática — era visível que todos esperavam que ele atingisse a marca simbólica de uma centena de embaixadinhas; talvez uma memória (mesmo que com menos um zero) dos números estabelecidos pelos feitos de Pelé¹²⁴. Mas, lembremos: a subjetividade da performance de Tom se encontra mais em Garrincha que em Pelé. E assim, Tom seguiu e o coro correspondia na contagem sem vacilar: “83, 84, 85...” A bola quase caiu e seus colegas (mas, também a essa altura outras

¹²³ Trata-se da ação de um homem de pernas tortas (as quais faziam um arco) que driblava a todos sempre pela direita, sabendo já esses fitados que ele faria a mesma jogada, mas não conseguiam detê-lo. No chão, os desmoralizados pelo gênio e os brados da multidão.

¹²⁴ Referência aos mil gols de Pelé.

peessoas que se aninhavam) respiraram fundo. Tom, tranquilo, maestro, controlou a bola em uma de suas coxas, depois matou no peito e o coro entusiasmado gritava... “90, 91 92, 93, 94, 95, 96, 97, 96, 97, 98, 99!”. De repente, Tom sem qualquer motivo que nos desse uma informação mais precisa (ou pista), interrompeu a sequência dando um chute mais forte na bola (para o alto) e, deixando-a cair **propositalmente**¹²⁵. A bola deu apenas um ou dois quiques, haja vista estar murcha e encontrou seu precoce repouso no chão da sala de piso frio, ao lado do aparelho de som – o mesmo aparelho de som que tantos saltos compôs nas partituras da nossa primeira aula de dança. Reverberou-se, naquela que se fez plateia, três expressões: primeiro, um susto; depois, o silêncio e, por fim, a perplexidade (talvez, um pouco de indignação). De qualquer modo, o que se observou é que a polifonia de outrora se divorciou da certeza imanente e vimos a sensação e a surpresa outra vez chegar através da ação do corpo. Tom nos devolve ou em dado instante nos ensina sobre as possibilidades de rupturas sobre a apreensão do tempo e do espaço através do movimento – a mais singela conexão do abraço entre arte e sensações (DELEUZE, 1981).

Tom seguiu seus passos, seu ritmo, seu tom — uma marcha peculiar e muito, muito leve, apesar de seus mais de 160kg. Seguiu em direção ao corredor da sala com a suposta clareza de que nada de grave cometera; ele caminhava até que Maurílio o interpelou, indagando-o com sutil coação: “Tom, aonde você vai?”. Tom, nesse momento com 21 anos, então, respondeu-lhe com extrema simplicidade e voz tão doce: “Vou beber água”. Muitos risos e gargalhadas!

Essa ingenuidade ou percepção diferenciada de Tom sobre o uso do tempo, as coisas, os valores, as pessoas e o espaço gerava afetos de todos os cantos. E mesmo na imersão de um mundo próprio, dado seu referencial de autismo, Tom não se fazia ausente do espaço social — do jeito dele, estava atento e, sobretudo, nas funções que lhes são atribuídas ele se apresentou com resultados extremamente satisfatórios. Ainda assim, reconhece bem as pessoas mais próximas, seus nomes e suas principais características.

¹²⁵ Negrito para sublinhar que o ato não foi sem intenção.

Em uma entre tantas observações a seu respeito, percebeu-se que nas brincadeiras de briga e empurrões entre os jovens do sexo masculino — modulação tardia da infância que se prospera no corpo desses —, Tom não esboçava revide. Porém, no final do ano de 2002, justamente no último ensaio geral, antes da apresentação de um espetáculo, soube-se que a mãe de Tom havia ligado e informado que ele não iria ao ensaio, pelo fato de que aquele dia era o aniversário dela. Passados alguns minutos e dada a falta que fazia Tom, decidimos ligar para sua casa — a intenção era fazê-la entender da importância do seu filho no ensaio. Seu pai atendeu ao telefone e chamou a mãe que, alterada, disse:

eu não vou levar ele não. Hoje é meu aniversário. Ah, e vocês sabem o que aconteceu aqui? Depois que eu desliguei o telefone dizendo que ele não ia para o ensaio, ele estava aqui do meu lado ouvindo a conversa, e de repente pegou o telefone e tacou no chão. O meu filho nunca fez isso na vida.

Ficamos sem Tom no ensaio, mas presenciamos seu senso moral pela primeira vez e sua capacidade de diferenciar entre ser doce e ser dócil. Tom é desobediente e Maurílio não é diferente neste sentido.

O mundo se torna perto pra mim, pois posso toca-lo. Longe mesmo é o meu rosto que não posso senti-lo. Eu nunca pude sentir meu rosto com a minha mão (Maurílio, 21 anos).

À parte de uma vida aparentemente mais amena, como ocorre com Tom, Maurílio, por apresentar um nível de consciência diferenciado e dado o impacto que seu corpo ainda reverbera na sociedade, mostrou uma série de inconstâncias (repletas de idas e vindas) durante essa experiência com a dança. Ele fazia as aulas e sumia, repetindo muitas vezes esse ciclo. Desapareceu por longa data, passou a mentir demais (sobre diversos temas que lhe recorriam) e se viciou em drogas — Maurílio foi ao *fundo do poço*. Não obstante, passou a sentir ainda mais pena de si (do que na época de flanelinha); fez da compaixão um ato abusivo da boa vontade alheia para sensibilizá-las com a sua deficiência. Entrou em depressão. Voltou à dança, começou a participar dos Alcoólicos Anônimos, arrependeu-se, chorou e pediu desculpas ao grupo (tantas vezes). Uns aceitaram, outros com atitude de julgamento *pagaram para ver* — tipicamente uma expressão usada pelos adolescentes, ou a própria desconfiança sobre a delinquência por aqueles que tantas vezes foram vistos também como tais. Contudo, mesmo em meio a tantos problemas, ele foi enfrentando suas questões, aprendendo a lidar com seu corpo,

tendo mais orgulho próprio. Compreendendo melhor sua ação no mundo através do movimento, Maurílio voltou-se pouco a pouco para si como aqui testemunha:

Fui me encontrando no meio da dança e pude realmente perceber que esse caminho sim me daria o tão sonhado desejo de ser uma pessoa melhor, que não importava estar sem braços, que a aceitação teria que vir de dentro de mim e as pessoas só iriam me aceitar quando eu passasse uma visão de homem e não de um (coitado) [...] E, então o “aleijadinho”, “sem braço”, “bracinho”, começou a ser respeitado e chamado de dançarino.

A dança também passou a interferir em níveis de autonomia nas suas tarefas diárias e na sua mobilidade da vida social, como aqui ele arremata: “Comecei a procurar formas de ser igual a uma pessoa dita (normal), sem deficiência. Busquei meios de comer, de me vestir, tomar banho e fazer minha higiene toda sozinho”.

Certa tarde, mais precisamente em 2002, ele chegou atrasado ao ensaio e pediu permissão para tirar a camisa, exibindo (ainda, naquele tempo) seu corpo com certo constrangimento na presença de terceiros: “Eu queria pedir licença para vocês. Olhem o que estou conseguindo fazer”. Maurílio, com a mão da qual tem um pouco mais de movimentos, colocou a camiseta pendurada na maçaneta da porta, e, rapidamente, com o outro lado a segurou com a boca. De repente, abaixou o tronco e entrou por baixo da camiseta; estava vestido. Ele havia criado uma forma de pôr sozinho sua roupa e isso fazia toda a diferença. Os seus colegas aplaudiram e ele arrematou: “É a dança que me dá essas ideias”.

Com tantas contribuições, Maurílio foi com o passar do tempo se tornando, ao lado de Tom, uma pessoa muito importante no processo criativo. Ele foi fazendo do palco sua segunda ou às vezes primeira casa, o que, todavia, não significa dizer que antes de entrar em cena não continuasse tendo a mesma adrenalina (ou *frio na barriga*), de quando o fez pela primeira vez. Esta passagem, após uma dessas apresentações é bastante precisa:

Meu corpo ainda treme... Ainda estou em “extasy”. Nada substitui o momento único vivido ao lado de vocês. Posso dizer sem medo. Quanto mais o tempo se aproximava, maior era o frio na barriga. Dias como esse jamais poderão ser apagados... Não sei qual o meu caminho daqui pra frente, mas uma coisa posso afirmar. Estou totalmente realizado como intérprete e como ser humano... Obrigado por cada gota de suor vindo de cada um. Obrigado por me fazerem sentir parte. Eu nasci pra ser feliz, e não perfeito.

No ano de 2002, a D.I. iniciou sua principal pesquisa cênica: *Pseudópodos*, cujo termo deriva de *pseudo*= falso e *podos* = pés. A investigação, organizada em formas de procedimentos, versava sobre outras ou novas formas de se mover; efetivamente, deslocamentos sobre os tantos modos de transportar. Tal pesquisa foi contemplada pelo prêmio *Além dos Limites*, através da FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), o que possibilitou intercâmbios em algumas cidades pelo país com outros grupos e criadores. Recebida uma série de boas críticas, como, por exemplo, “ensaiado nos mínimos detalhes, artístico, contemporâneo... Vocês estão prontos pra qualquer palco, pra qualquer público” (Carlinhos de Jesus/coreógrafo), percebeu-se que a maturidade da pesquisa e a sua, então, exposição por corpos (fora dos padrões sociais preestabelecidos) era, pois, a forma encontrada pelo grupo para transformar a *mensagem* (e representação) sobre os mesmos. O palco, por fim, repunha sua estratégia de iluminar os corpos, muito além daquela exposição sobre eles como um *açougue cênico*. Em seguida, também o momento que entendemos da importância de mais representatividade nos setores da dança, fazendo valer mais a fundamentação criativa que a compaixão sobre esses sujeitos.

Depois desse prêmio, muitos outros se deram. O mais festejado veio pelo mérito da metodologia criativa no âmbito do Instituto Itaú Cultural através do Prêmio Rumos Educação, Cultura e Arte (edição 2008-10), o que motivou que os procedimentos criativos desenvolvidos em *Pseudópodos* se tornassem uma montagem. Em 2009, a coreografia estreou no Festival Brasil Move Berlim¹²⁶, sendo naquela ocasião a primeira companhia contendo pessoas com deficiência no elenco, a participar na história do Festival – e esse dado, cabe situar, causou muito ruído e pressão como descritos abaixo:

Numa primeira impressão era um grupo de adolescentes e jovens oriundos de uma cidade sem o menor histórico de renome na produção artística, sendo seu elenco composto por muitas pessoas com deficiências, sem qualquer patrocínio que lhe conferisse maior valor de marca outrora adentrando na mudança de paradigma de um festival internacional em Berlim. Desse modo, ao deixar de fora uma série de grupos reconhecidos e estabelecidos no universo da dança (cujos seus elencos não tinham pessoas com deficiências) a questão ratificada pelo curador do Festival (Sr, Wagner Carvalho) fazia todo sentido: “Vocês vão ter que aguentar muita pressão em cena, é a primeira vez na história do Festival que há

¹²⁶ Festival que contemplava produções da dança contemporânea brasileira na capital alemã.

pessoas com deficiências em cena. Vocês aguentam isso?” (AZEVEDO, p.12, 2009).

A resposta à questão do curador se deu na própria cena. A sintonia dos intérpretes e a qualidade do que se apresentara potencializavam-se pelo aprendizado do saber olhar e perceber-se mutuamente - era bastante tempo juntos e aquele certamente era um momento de afirmação do aprendizado que havia se iniciado (naquela sala de piso frio), em 1999. De fato, era uma grande culminância de tudo que havia sido feito, até então, ao longo de uma década.

A coreografia era composta por uma introdução, seguida de seis cenas: cadeira, skate, carrinho, bola, ponte e pneu - todos esses se perfaziam enquanto *pseudópodos* na criação artística. Tais elementos encontravam-se dispostos no que ficou conhecido como a *caixa de brinquedos*, cujo palco revestido por linóleos brancos e, traçada uma espécie de moldura dos mesmos por faixas de linóleo preto traduzia tal imagem de caixa (com seus brinquedos no interior da mesma).

No entanto, o que se perscrutava era apreender parte das sensações daquilo que transbordava dessa caixa. Curiosamente, mas não coincidentemente, a *borda* se fazia o elemento central da criação — metáfora do lúdico que ganha sua notoriedade na dimensão do político através do corpo; a *borda* é o centro e traz seus corpos *periféricos* como eixo conceitual. A ideia era que aquilo que fosse lançado como estratégia cênica pudesse perpassar pelo corpo dos intérpretes e transbordar na plateia. Ludicidade que abraçava mais uma vez o campo de uma *memória* aberta e que pode ser narrada nas palavras de Ricardinho: “É nesta caixa de brinquedos que eu sou uma criança. A criança que é despertada em mim”; mais também de Arnaldo Alvarenga, historiador da dança brasileira, que em lágrimas não se conteve no final da apresentação: “Eu estou muito emocionado, porque esse trabalho me fez voltar à infância de uma forma muito verdadeira para mim... É lindo o que vocês estão fazendo. Obrigado pelo que eu pude presenciar aqui”.

Para além de suas funções tradicionais, os objetos descritos eram expostos como uma extensão dos corpos dos intérpretes, revelando neles formas criativas de se mover outras representações sobre suas funções tradicionais. Atravessava-se assim uma possibilidade de mudanças de imaginários a partir do referencial estético – era, de fato, ressignificar o valor/peso dado no simbólico desses corpos. Foi caminhando nessa direção que, por exemplo, viu-se uma cadeira de rodas se

transformar numa asa delta. Os objetos cênicos serviam como mediação na relação brinquedo/brincadeira às performances dos intérpretes. Percebeu-se um efeito duplo dessa observação: além dos objetos de cena, também os sujeitos se apresentavam na busca às possíveis ressignificações de si e os estigmas aos quais lhe condicionavam por tanto tempo.

Duas cenas e seus objetos merecem maior destaque na descrição que apresentamos do espetáculo a partir de agora:

a) A cadeira

Primeiro momento: uma cadeira de rodas. Em seguida, duas cadeiras de rodas atravessam o palco, sem ninguém sentado nelas. Os jovens ao lado da caixa as puxam por fios de nylon, assim como fazem as crianças quando brincam com seus caminhõezinhos de areia pelos quintais na infância. A cadeira de roda se movimentava, mas não havia o sujeito sentado nela. Onde estava o *deficiente*?



Figura 1: A cadeira atravessa o palco
Fonte: © Jailson de Almeida

Segundo momento: a cadeira de rodas é deitada de lado e uma de suas rodas (maiores) localizada, ora na parte superior é levemente impulsionada. A roda gira enquanto a pessoa corre pela caixa, fazendo um movimento de aceleração (em força centrífuga – de dentro para fora) e em seguida, de desaceleração (em força centrípeta – de fora para dentro). Ela deve retornar o contato com a cadeira exatamente quando a roda finalizar sua rotação. É como se dançasse a vida, cujo seu tempo (ciclo da vida) estivesse representado pela roda da cadeira que metaforiza uma ampulheta.



Figura 2: O tempo e a cadeira
Fonte: © Patrícia Blasón

Terceiro momento: a cadeira de rodas vai sendo desmontada parte por parte (rodas maiores, rodas pequenas, pedais, apoio dos braços) enquanto um b.boy (e esse *b.boy* é Ricardinho) faz uma improvisação no centro da caixa. A cadeira de rodas se torna um assento (sem as demais partes que a compunha) – desse modo, passa a mediar outra relação: a cadeira de rodas passa a ser uma cadeira sem rodas, objeto comum destituído do valor cristalizado que lhe estava conferido. O b.boy a transporta, não o contrário. Cada parte passa a existir fora do corpo de uma cadeira de rodas; isoladas mostram sua totalidade no corpo dos interlocutores. As rodas maiores apoiadas no palco e no abdômen da intérprete servem a uma performance do desequilíbrio. Recriam-se as relações do centro de gravidade no corpo, na história desse corpo. Os braços da cadeira dispostos no piso branco da caixa servem como estrutura narrativa; o intérprete passa a brincar de amarelinha. Outra vez, o desequilíbrio como potência de movimento, ora iluminado pelo caos provido por um estroboscópio – os raios emitidos pelo estroboscópio são parte do breu e que conforme a sua quase escuridão, podem fazer-nos enxergar com mais clareza as tantas formas de ver o mundo e seus habitantes. O breu é a fresta ou indulto concedido à sociedade e sua recorrente plateia para voltar a olhar mais uma vez o corpo; de fato, o detalhe que sempre esteve ali negado pelo ato de somente ver o que se quer ver, ou simplesmente cegueira propriamente dita. Por fim, as rodinhas se tornam extensão dos braços de quem a conduz, e assemelhando-se à imagem de dois cortadores de pizza deslizam

na superfície, outra vez delimitado pela luz que ora forma o desenho de um triângulo equilátero. Enquanto tudo isso acontece, os intérpretes se deslocam até que põem a *coluna vertebral da cadeira* (seu assento) de cabeça para baixo e assim vão remontando as suas partes. Ainda, vemos uma cadeira de rodas?



Figura 3: As rodinhas como extensão do corpo
Fonte: © Patrícia Blasón

Quarto momento: a pessoa que conduz a cena anterior se dirige à nova imagem recriada - a cadeira de rodas de cabeça para baixo. Ela a observa, busca relações e no tecido cênico toca seu corpo; em seguida, impulsiona-a com avidez (por duas ou três vezes) suas rodas maiores. O “motor” liga, a plateia se religa, a imagem anterior se desliga. Ela deita seu corpo sobre o outro “corpo” e como se fizessem amor pela primeira vez (e, de fato, era sempre a primeira vez) abre os braços e se lança bailando no espaço alado. A luz projeta asas no chão (que se brilha de céu), não o contrário - o palco é o céu dos artistas. O voo surge numa asa delta; o artista toca o sonho de Ícaro, porque não dizer também de Foucault¹²⁷:

Eu gostaria muito de escrever a história dos vencidos (*l'histoire des vaincus*). É um belo sonho que muitos partilham: dar enfim a palavra àqueles que, até o momento, não puderam tomá-la, àqueles que foram constrangidos ao silêncio pela história, por todos os sistemas de dominação e exploração (p.30, 2014).

A cadeira de rodas (que não é mais uma cadeira de rodas) voa; o sujeito que a habitou ou a imagem idealizada desse que a habitou é finalmente liberta do estigma e sublima as barreiras impostas pelo drama da acessibilidade. Está reapresentado(a) ao mundo a partir da estética do objeto, afinal trata-se de

¹²⁷ Entrevista do autor no ano de 1977, em Berlim (Alemanha, 1977), após o “Outono alemão”, logo após o “Outono Alemão” (FOUCAULT apud CHAVES, 2004).

buscar um lugar para arte no contexto das demais expressões dos objetivos humano, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação [...] os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis. Assim como não podemos considerar a linguagem como uma lista de variações sintáticas, ou o mito como um conjunto de transformações estruturais, tampouco podemos entender objetos estéticos, como um mero encadeamento de formas puras. (GEERTZ, pp. 145-148, 2008c).



Figura 4: A cadeira se torna asa-delta
Fonte: © Patrícia Blasón

b) A bola

Primeiro momento: Tom está sentado no canto esquerdo do fundo da caixa e tenta pegar a bola lançando o braço direito (algumas vezes) na direção da própria caixa. Entre sete a oito segundos depois que inicia tal ação, uma intérprete surge engatinhando num corredor de luz banhado pelo rosa que brilha no piso branco - ela vem do lado oposto do palco até aproximar-se dele e empurrar-lhe suavemente a bola. Eles repetem por cinco ou seis vezes o movimento de um empurrar a bola para o outro, quando então a intérprete pega a bola e encaixa no seu abdômen. Retorna ao seu ponto de origem transportando-a com a delicadeza de quem leva um bebê em seu ventre - Tom a observa na mesma plenitude que uma criança se apaixona pela mãe. Em seguida, levanta de um modo único: apoia as duas mãos no chão e com uma torção do quadril empurra seu corpo à posição bípede. Depois, dirige-se à sua diagonal correspondente, indo à frente do palco, junto ao proscênio. A intérprete rola a bola com ambas as mãos para a outra colega, que se posiciona na mesma direção, próxima ao ponto onde antes ela encontrara Tom. Esta, ora por sua vez projeta seu corpo na bola (como vetor) e a empurra com um dos joelhos na direção de Tom. Ele a recebe com uma técnica impecável e faz

embaixadinhas de uma ponta a outra do palco; as mesmas embaixadinhas que ele outrora inspirou esta cena. Tom conduz com precisão e maestria.



Figura 5: Tom se aproxima da bola
Fonte: © Patrícia Blasón

Segundo momento: após encerrar as embaixadinhas, Tom passa a bola para Maurílio, que se encontra no lado esquerdo do palco. A bola atravessa mais uma vez todo o palco, que é atravessado por esse trânsito ininterrupto, mas jamais engarrafado, do movimento. Tudo flui nesse espaço de brincar. Os demais intérpretes fazem uma mescla de elementos do *breaking*, mas realizados de modo mais leve, quase que em câmera lenta – a tradução de um momento poético e plástico. Eles seguem a comunicação do olhar; entreolham-se a todo o tempo, revisitam o olhar permanentemente. A cada instante, algo se completa na caixa até que se veem apenas duas pessoas em cena. Do lado esquerdo está Maurílio, do direito; Ricardinho. Pelos pés e o apoio das cabeças ambos interagem com a bola, realizando uma espécie de disputa, assim como faziam os adolescentes na criação da dança Hip Hop. Embalados pelo instrumental da música *No surprises*, do grupo *Radio Head*¹²⁸ (versão para crianças¹²⁹), eles mobilizam ora o olhar da plateia – opera-se um jogo de perguntas e respostas através do contato com a bola. Desse modo, unem num só instante distintas técnicas, em que formas

¹²⁸ Banda de origem inglesa, considerada pela crítica como um dos principais grupos da referência *trip hop*. Na década de 80, a sua canção *Fake plastic trees* foi utilizada como trilha da campanha a respeito da Síndrome de Down no Brasil. A campanha, de exímia sensibilidade, alcançou nível de aceitação absoluto e a música acabou ganhando grande difusão nas rádios nacionais aumentando o interesse dos jovens pela banda no país.

¹²⁹ A atmosfera musical envolvida faz lembrar uma música de ninar, justamente quando os bebês ouvem os mobiles em seus berços. Referência à primeira aula, quando Tom foi descrito em sua primeira impressão.

diferenciadas de compor o movimento estão mediadas por este contato entre a bola e o corpo. O que se presencia não é necessariamente quem é o melhor, mas os modos diversos de compor para cada corpo, dissecando e explorando tais possibilidades. Maurílio deixa somente Ricardinho na caixa e, em seguida este último liberta a bola com extrema delicadeza ao reencontro de Tom. A bola é recebida pelo *maestro*, um segundo após o último acorde da canção. A plateia ovaciona a cena; Tom está de volta com a bola em suas mãos.



Figura 6: Maurílio observa Ricardinho



Figura 7: Ricardinho retorna o olhar

Fonte: ©Festival Brasil Move Berlim (2009)



Figura 8: Maurílio e Ricardinho jogam

Fonte:- © Festival Brasil Move Berlim (2009)

Terceiro momento: Tom toma a bola nas mãos e vai ao centro da caixa. Atrás dele, um corpo minúsculo se comparado às suas dimensões – Breno¹³⁰ (*o gigante*) é dono de uma qualidade técnica impecável. Breno é anão e está totalmente

¹³⁰ Mais detalhes sobre esse protagonista serão revelados, ainda nesse capítulo no âmbito do 2º ciclo, destinado à Cia. Gente.

encoberto pelo corpanzil de Éverton. Mais uma vez é Tom quem rege a cena: estende os braços à frente do corpo com a bola nas mãos (foto posição nº1), como se fosse deixá-la cair a qualquer momento e/ou como se a bola fosse não mais o seu corpo, mais parte dele a se despedir. Por muitos segundos, sem música, Tom mantém essa posição gerando expectativa na plateia; efeito que advém das reflexões sobre o uso do tempo (na decisão) que o levou a parar de fazer àquelas embaixadinhas, conforme apontamos há pouco nesse capítulo. É ele quem decide o tempo de soltar a bola — ele reconduz a experiência do tempo e da espera, desautomatiza as reações e abre mais uma vez espaço ao campo das sensações. Tom abre os braços (foto posição nº 2) e mantém por dois ou três segundos tal posição, enquanto a bola cai e dá alguns quiques antes de atingir a inércia. O som da bola reverbera como uma parte da sinfonia regida pelo *maestro*. O corpo que estava atrás de Tom, por fim, aparece na sua plenitude; na sua grandeza. Tom se desloca para a diagonal de frente, a mesma que minutos antes ele havia se posicionado para esperar a bola que veio rolando em sua direção pela primeira vez. Ele deita com a barriga para cima (assim como descrevemos o final da performance de JP na primeira aula), mas antes adota outra vez uma posição peculiar; porém para deitar-se. Põe as duas mãos no chão, gira o tronco e quadril e, larga o corpo no chão como se o chão fosse uma mola que o amortecesse com toda a poesia que ele merece. Tom aguarda, atentamente, o próximo momento.



Figura 9: Posição nº 1 com a bola



Figura 10: Posição nº 2 com a bola

Fonte: © PatríciaBlasón

Quarto momento: Breno, cujo texto será mais explorado no segundo ciclo, toma a bola nas mãos e com ela junto ao abdômen faz um moinho de vento. Mais uma

vez exalta-se o abdômen; ora como ventre, apoio, localização de vetores - sempre o centro do corpo como centro de gravidade (no texto biomecânico); mas aqui também lugar para desequilíbrios. Assim como a bola, Breno quica com os ombros no chão na manobra - a bola está abraçada em seu corpo; um só corpo. Finaliza a ação na mesma posição que Tom se encontra e, lança a bola para o alto. Nesse instante, um balão colorido é lançado ao palco na direção de Tom; dois corpos, duas dimensões, duas texturas do objeto. O corpo de maiores dimensões com a bola mais leve, o de menor estatura com a bola mais pesada – são possibilidades traduzidas pelo olhar do coreógrafo. Tom, deitado no quadrado de luz branco recortado especialmente para suas dimensões brinca com a mais leve das bolas; o mais pesado com a mais leve parece comemorar aniversário de namoro – é uma suspensão do tempo ordinário do consumo. A música que se inicia é *Pipoca*, de Arnaldo Antunes e Palavra Cantada, e diz assim: “pega, pega ..., pipoca, pipoca// pula, pula, pipoca, pipoca...”. Tom dá muitas risadas e a plateia também, a ideia de espetáculo se esvai; aquilo passa a ser casa, jardim, quintal, rua para brincar. A caixa transborda porque nada deve ficar mesmo encaixotado; a caixa assim como o corpo é janela e não muro. Outros adentram na brincadeira. A regra é não deixar a bola cair e nem poder ficar de pé para caminhar; e, se assim fizerem tomarão uma rasteira dos colegas – a rasteira não é o ato covarde, nem o subterfúgio da traição; atos estes que começaram a se fazer presentes entre pessoas que também participavam dessa experiência e resultaram no fim desse grupo. Retomando, a rasteira é a gargalhada compartilhada de quem se prontificou a cair para fazer tudo brilhar, ainda mais. Eles rolam uns sobre os corpos dos outros, mas Tom parece participar menos, até que, finalmente, toma a bola para si; tipicamente a referência de um *menino mimado* que leva a bola para o jogo, mas quando não lhe passam a mesma, ele a toma em seus braços e diz: “Vou embora”. O momento mágico se aproxima: Tom esconde a bola na barriga e põe seu peso apoiado nos joelhos; a bola está aparentemente salva. Todos passam para lá e para cá tentando achar a bola; olham debaixo do corpo dele e nada encontram; repetem a busca. A plateia dá gargalhadas. De repente, outro corpo leve e de extrema virtuosidade lança para o alto seu corpo e deixa a gravidade fazer o restante. Ela recai sobre o corpo de Tom que é empurrado contra o corpo da bola. A bola estoura e a cena se encerra com a luz em um corte seco. A plateia delira. Tom é absoluto!



Figura 11: Tom brinca com o balão no quadrado de luz.
Fonte: © Patrícia Blasón

O ciclo da D.I. Cia. de dança se encerrou em 07 de agosto de 2011. Um fim com abraços apertados entre os que, de fato, transformaram-se a partir da experiência. Dentre os que aqui citamos desde o princípio (Tom, Maurílio e Ricardinho), é importante situar que Ricardinho já havia parado de dançar e, sem explicar muito bem os motivos de tal renúncia, optou pelo silêncio.

Pode-se dizer que este foi o momento de saber utilizar o tempo na espera por dias melhores para, justamente, não deixar que todas as relações ali criadas perdessem seu real valor: o outro. A partir do instante em que a companhia se profissionalizou, obteve financiamentos para montagens e viagens, apareceram também a inveja e as conspirações contaminando todo o processo. Um livro foi publicado no formato de e-book, cujo título é *Notas sobre outros corpos possíveis*, narrando mais detalhes sobre a companhia. Mas, dentre tantas situações que poderiam aqui reverberar como significado do aprendizado há uma que transgride:

Em apresentação no Rio de Janeiro, parte do grupo foi almoçar. O gerente, ao ver na camisa de um obeso, um anão, um cara sem braços, um maluco de touca, uma tagarela com o escrito *companhia de dança*, parece não ter se convencido e perguntou: “Vocês são uma companhia de dança?” E, Maurílio, que tão bem se expressa também pela palavra, respondeu: “Não, nós somos uma companhia de desobedientes” (AZEVEDO, p. 15, 2011).

A primeira aula terminou com gargalhadas, basta outra vez lembrar a performance de JP e seus dois suspiros ou brados de tamanha catarse. Pois, mais uma vez fomos arrancados a refletir sobre o que essa experiência (até aqui) havia lhes (des)educado – trata-se, por exemplo, da resposta de Maurílio ao gerente de um supermercado quando viu na camisa de um deles (quando andavam todos juntos) escrita a palavra dança. Vacilou aquele senhor: “Vocês são uma companhia de dança?”. E, então, respondeu Maurílio com a sábia ironia necessária: “Nós somos uma companhia de gente!”. Risos. Era uma vez um grupo de *deficientes* que aprendeu a pensar como desobedientes e assim contribuíram de modo relevante nas rupturas possíveis com o paradigma da normalidade: a arte (a dança) foi a resposta ao mundo para se pensar outros mundos possíveis de reconhecimento à potência e sua diversidade - é sobre essa equação inexata que versaram. Encerramos, com a musicalidade presente no corpo de Tom, o *maestro*. Aliás, Tom é a própria música e seus saltos naquele velho aparelho de som.

4.1.4.2. A Membros Cia. de Dança

No que se refere ao percurso até a escolha do nome oficial da companhia — Membros —, pode-se dizer que se passou algo similar com o que salientamos sobre a D.I. Como informado brevemente no item 4.1.4., inicialmente esta companhia respondia pela alcunha de Cia. Dança de Rua de Macaé, dada a relação direta com a Escola Dança de Rua e o lugar de origem - Macaé.

Todavia, com o passar dos anos observou-se também uma desidentificação dupla sobre tal título: a maior parte dos seus interlocutores não se autodenominavam como dançarinos de rua (o que chocava com o termo *Cia. Dança de Rua*); não que negasse em vossos repertórios tal forma de dança; muito pelo contrário, seguiam utilizando-se dela como mais um recurso do processo criativo. Porém, acreditavam que por serem referências aos alunos da Escola Dança de Rua e estar, naquele instante, fazendo outro tipo de proposta, isso talvez pudesse prejudicar a dimensão pedagógica (do que era a ou as danças de rua). Por outro lado, a insígnia *de Macaé*, além de não ser coerente usá-la deliberadamente, haja vista que para se representar uma cidade pelo país ou pelo mundo deve haver contrapartidas do governo local, o que por sua vez nunca se concretizou

legalmente; ainda assim, o fato é que a grande maioria não gostava mais de ser lembrado que era de Macaé. Assim arguiu, por exemplo, um dos interlocutores que teve breve passagem pelo processo: “Quando falamos que somos de Macaé, parece que as pessoas acham que temos um barril de petróleo em nossas cabeças”. Portanto, dada a desfiliação que cada vez mais se fazia evidente, entendemos que não valia mais a pena carregar o peso de tal insígnia. Estava instaurada uma crise de pertencimento.

Desse modo, apesar da data de fundação constar de 03 de maio de 1999, o termo “Membros” somente veio a ser promovido a partir do ano de 2002 - o nome surgiu depois de assistir a um espetáculo do Grupo Corpo^{xxvii} no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, quando então o resumo da interpretação foi o de que antes de ser *corpo* precisava-se ser *membro*^{xxviii}. Isto é, havia uma investigação aprofundada sobre a cena a ser produzida. No entanto, como também observado no item 4.1.4, por se tratar da mesma formação (e o que se observou, assim como na D.I., foi também uma evolução do debate), a data que prevaleceu de registro foi a anterior em 1999.

Muitos processos foram destinados ao entendimento sobre esse corpo que dança, embora nenhum de seus interlocutores houvesse antes participado de escolas, grupos ou coletivos de dança. Desses processos, ressalta-se que *Linguagem* foi uma série de procedimentos que fez nascer as quatro principais criações desta companhia de dança: *Raio-x* (2002), *Meio-fio* (2003), *Febre* (2007) e *Medo* (2009), sendo que *Raio-X*, *Febre* e *Medo* se transformaram numa trilogia para ser apresentada em espaços tradicionais e *Meio-fio* em não tradicionais. Para nossa pesquisa, não deixando de em alguns momentos quando necessário utilizar referências da trilogia, vamos, todavia, tratar diretamente sobre a criação *Meio-Fio*. A motivação por sua escolha se faz pelo fato de que, dada a criminalização que observamos sobre *estar na rua*, foi importante refletir o espaço urbano como um espaço privilegiado e democrático de ocupação da arte e do movimento. A rua é o *locus* de representação pública da diversidade.

Mas, antes de adentrarmos na criação em si, foi preciso trazer à carne desse texto dois protagonistas que serviram de pilar de sustentação a tudo que foi feito nessa companhia, até o seu encerramento oficial em 2011. São eles: Alex e

Adão. Além dos mesmos, cujas biografias nos aproximaremos a partir de agora, também se farão presentes as vozes de Quênia (mais ainda aprofundada no capítulo 5), Fábria, Ailton, entre tantos outros que muito intercambiaram nesse processo. Iniciamos com Alex, quando ele tinha 16 anos.

De repente, ele caiu no meio dos ensaios – mas, diferentemente de Ane (naquela primeira aula de dança), Alex desmaiou. Ao cair, levou a mão à cabeça e depois de ficar alguns segundos inconscientes, suscitou: “Não se preocupem, vai passar... Tranquilo, tranquilo”. Apesar de seu esforço em manter-se com total doação às aulas e ensaios, descobriu-se que Alex (muitas das vezes) passava todo o dia sem se alimentar. Depois soubemos que além do esforço físico frequente e da alimentação inadequada (ou a não alimentação), ele também tinha uma forte pressão na cabeça, causada por algum comprometimento neurológico. Mas, nada disso o fazia parar.

Na percepção de si como um guerreiro e não como um dançarino ou bailarino “*eu não sou bailarino, eu sou da Membros*”, dizia Alex, tampouco como intérprete-criador (chancela em geral associada ao elenco na ficha técnica da companhia), ele perscrutava sua dança como uma missão. Não para salvar, nem para curar, mas como entendimento da importância daquela dança existir. Assim repetia: “Eu sigo dançando porque acredito que a dança que fazemos e sobre o que falamos é importante para o mundo. Quando eu achar que não é mais, não terei mais porque fazer”. À parte de qualquer enfermidade ou situação extrema que pudesse lhe ocorrer, ele sempre foi transparente com essa função de sua dança habitar. Tal forma auto representativa “guerreiro” nos levou a acreditar que ele defende uma causa, supostamente compartilhada por todos que fazem parte do grupo. Neste sentido, os “guerreiros da Membros” elaboram no corpo que dança uma representação política da arte (RANCIÈRE, 2000).

A história de Alex com a dança começou em um *aulão* realizado na Escola Estadual Luiz Reid, uma das mais tradicionais escolas públicas do município de Macaé. Alex foi convidado por engano para participar da Escola Dança de Rua no CVI-Macaé. O engano se deu pelo fato de que quem foi, de fato, convidado foi o seu melhor amigo, Adão. Alex estava ao lado de Adão e quando este último foi chamado, ele acabou vindo junto, de fato acreditando que havia sido ele (e não

Adão) a pessoa convidada à Escola Dança de Rua. Para não constranger Alex, os dois acabaram por receber o convite.

Alex era gago e quando queria expor uma ideia e não conseguia, batia forte uma mão contra a outra buscando no gesto complementar uma forma de se expressar. De fato, eram formas que imbricadas uma a outra gerava uma comunicação, afinal “o gesto é uma figura da ação, ele não é um simples acompanhamento decorativo da palavra” (LE BRETON, p. 40, 2009). O adolescente tinha autoestima bastante afetada, demonstrando pouca confiança em si, sem ainda acreditar que sua performance pudesse ser valiosa. Sempre se sentia muito desimportante para o mundo e afirmava isso como um recurso equivocado a traduzir a sua (in)visibilidade.

Foi diante deste quadro negativado que ele havia decidido não fazer a audição para a companhia Membros - a mesma que Ailton fizera e reproduziu seu salto mortal na parede. Mas Adão e Ailton o incentivaram e ele seguiu em frente. Na audição buscou o que tinha de melhor: a dramaturgia, ainda seu esboço é verdade. Portanto, esteve mais como um ator em início de carreira que um dançarino propriamente dito. Alex foi aprovado e passou a integrar a companhia.

Durante sua formação fez aulas de diversos gêneros de dança, de capoeira (angola), de teatro, de ginástica artística, entre outras vivências. Foi se aperfeiçoando e tornando-se mais confiante do seu papel no trabalho. Em menos de dois anos havia transfigurado seu status: de alguém depressivo para um ser ativo, presente e com extrema capacidade de liderança. Fazendo estágio como professor, foi revelando sua autoridade e influenciando outros colegas com suas ideias. Ávido por leitura (hábito que já tinha antes dessa experiência através da dança), vídeo games e computadores, Alex se tornou também aos poucos produtor musical e *videomaker*. Era comprometido com o que fazia e continha nos seus gestos dois traços muito marcantes: a afetividade e a bravura. A afetividade desperta, sobretudo, nos abraços apertados e demorados em cada participante da companhia e na forma de beijar cada menina na testa ao chegar nos ensaios. Era amigo de todos, quando não; também fraterno, materno e paterno. Além de muito bem se expressar verbalmente (não percebendo mais a gagueira), ganhava a confiança das pessoas pela qualidade da escuta e sua hombridade recorrente. Na

dimensão do simbólico, seus gestos de bravura estavam sobretudo nessa forma de cerrar os punhos e olhar profundamente para os mesmos enquanto apertava os dedos pressionando as mãos; gesto tantas vezes repetido antes de cada *batalha* - termo que ele definiu para as apresentações da companhia.



Figura 12: O “guerreiro” à batalha

Fonte: © Paolla Itagiba

Assim como um artesão molda o embrião da matéria em pequena mercadoria, ele embala seus calos com uma atadura para cada mão. É um rito de passagem, espaço compreendido no simbólico que precede à colocação da armadura para enfrentamento da guerra e sucede ao atravessamento. Cada vez que a atadura faz uma volta na mão, sua cabeça se movimenta como se complementasse cada volta com uma benção. O olhar é focado no movimento, é um espaço de preenchimento por um lado e de completo esvaziamento por outro. Assim tem que ser feito a cada vez que rito adentro se aventura, do contrário, automatizará o gesto e o próprio rito como se um fosse escravo do outro. Não se preocupa tanto com os pés ou quaisquer outras proteções, mas sem esse adorno com as mãos e esses punhos cerrados ele está incompleto e desarmado na batalha. Por fim, o último nó em cada mão; Alex está pronto para entrar em cena (AZEVEDO, p, 18, 2007).

Seja na forma de Atena, Marte, Odin, Ogum ou Kratos^{XXIX}, Alex (mesmo sendo agnóstico) habitou o deus da guerra. Cada vez que seu corpo no chão se encontrava, cada vez que outros corpos ele transportou para não deixar-lhes no chão sem honra, cada vez que olhou para cima e agradeceu, ele os habitou nas *batalhas* mais difíceis enfrentadas.

Sobre outras batalhas, mas absolutamente não menos importante, Alex teve que enfrentar muitas perdas e assumir muitos compromissos em tão tenra idade. Antes dos 18 anos, ele já havia perdido a mãe, os avós paternos^{XXX} e sua tia com quem morava quando iniciou essa experiência. Casou-se e foi pai aos 21 anos¹³¹.

¹³¹ Conheceu sua esposa na Escola Dança de Rua/cvi-Macaé.

Por sua dedicação e capacidade diferenciada de abstração, Alex chegou muito longe com tal ofício para quem se dizia não saber nada de dança. Além de viajar para muitos países, tornou-se um esposo e pai zeloso, sendo também o professor que contribuiu na formação de uma geração de novos membros. A paternidade, o casamento, a leitura e a ação no campo das artes e do pensamento foram questões decisivas nas suas mudanças.

Quando Alex passou a sofrer demais por ter que ficar longe da sua família, em períodos que ultrapassavam seis meses de turnês no exterior, ele optou (a partir de 2006) por estar fora dos palcos. Desse modo, foi necessário que uma pessoa pudesse substituí-lo, cabe dizer para realizar uma tarefa bastante complexa, pois Alex alcançara grande maturidade cênica, nos termos da dramaturgia.

A pessoa escolhida para cumprir tal tarefa foi Quênia, sendo o primeiro a ser capacitado por Alex. A partir do seu caso é que se inspirou a criação da Escola de Formação em Dança Membros, fundada a partir de janeiro de 2007. Compreendendo que outros interlocutores poderiam também vir a ser pais, dentre outras funções, havia chegado a hora de preparar novos *guerreiros para as batalhas*. Alex assumiu o papel de coordenador e professor da Escola. Durante essa preparação, ele recorreu inicialmente aos laboratórios cênicos que havia participado, aqui revelados por ele como se percebeu diante dos mesmos:

Aquele laboratório que houve água [...] foi em um dia de chuva, caímos na piscina do CVI, foi inesquecível, um dos melhores dias da minha existência. Também tenho boas lembranças dos exercícios de exaustão. Nesta hora nos livramos de máscaras, vícios, cenas e nos preocupamos com o que realmente importa, nos focamos no movimento e daí sai algo puro, como uma espécie de filtro.

O que Alex buscava estava na transparência com o que se fazia, por esse motivo acreditou que era necessário olhar para si:

O que mais me arrepia é o meu corpo, olhar pra ele em cena, cerrar os punhos... Tudo isso sempre me deu muita emoção, estar ali com essa verdade do que sinto, da obra que está sendo defendida (Alex, 22 anos).

Se a personalidade de Alex, por um lado traduzia serenidade e certo ceticismo, por outro encontrava na dança um motivo de “livrar-se de máscaras e vícios”; também o espaço que pudesse penetrar na *desrazão*. Quanto à exaustão - termo que integrou a metodologia de criação - é importante situar que tantas vezes

os ensaios se iniciavam quando todos estivessem bem cansados. A proposta era observar como se dava a produção da dança; do corpo que dança, nesse estado de ‘extenuação’ e não como, na maioria das vezes, ele se apresenta nos lugares tradicionais da prática da dança, isto é, descansado e sem estresse. Os movimentos da técnica de queda, os quais foram apresentados e muito comentados, em uma considerável parte do mundo, vieram também dessa proposta de exaustão. Alex foi um dos que melhor absorveu a técnica. Adão foi o que mais suportou fazê-la sem pedir pausa.

Artista é quem faz arte, eu faço arma, sou terrorista.

Mano Brown

A frase do cantor de RAP foi repetida com entusiasmo por Adão. Dentre tantas personagens já citadas (traficante, vagabundo, artista, dançarino, *deficiente*, delinquente, intérprete, guerreiro etc.) ora nos deparamos com a mais temida delas: o terrorista. Tensionando os limites do que é ser artista, na suposta banalização do termo e/ou dos critérios que definam o que é ou não sê-lo (ou o que é ou não ser arte), a epígrafe produz identificação neste que dança. Se o cantor diz ter uma arma, cuja “palavra projétil” (AZEVEDO, 2013) se dispõe como munição, por sua vez em Adão a arma está localizada no corpo, sendo os gestos (e os movimentos) seus projéteis; ou por melhor dizer um “corpo-subjétil”¹³² (FERRACINI, 2006). Aqueles que ora promovem a tensão na cidade, dançam e estão localizados na ordem da *desordem*.

Adão, 18 anos, como já sabemos, chegou junto com Alex na Escola Dança de Rua/CVI-Macaé. Diferentemente de Alex que não tinha realizado praticamente nenhuma atividade corporal (com exceção de algumas aulas de teatro quando criança), Adão havia feito artes marciais¹³³, capoeira, surf entre outras ações, menos dança. No entanto, dada a personalidade bastante sedutora sempre acabou sendo convidado para muitas coisas e aprendia tudo muito rápido. Sua versatilidade sempre foi incrível e em menos de dois anos, ele já dançava,

¹³² Inspirado no clássico *Enlouquecer o Subjétil*, de Jacques Derrida, o autor define que o corpo em arte é um corpo integrado e no estado cênico, um corpo-subjétil.

¹³³ Antes da dança, era lutador de Karatê e foi campeão carioca em sua categoria.

cantava, grafitava, tocava instrumentos (mais de um), entendia sobre equipamentos de som e apresentou uma capacidade diferenciada no contato com a relação ensino-aprendizagem da dança. Tornou-se, em curto espaço de tempo, monitor para direcionar atividades envolvendo crianças e adolescentes.

Seu corpo, cujos lábios sempre exibem um plástico sorriso, antecede qualquer palavra. Adão é o próprio corpo, suas dores, suas festas, suas malícias, suas iras, suas marcas. Foi dele o maior o número de apresentações na companhia, atuando algumas vezes lesionado; não obstante, a constatação de um limiar de dor altíssimo. Afinal, não fosse a sua obsessão pelo palco, seria difícil de explicar como alguém pode luxar um ombro durante a apresentação, em seguida sair nas coxias (sem chamar atenção para o problema), pôr de volta o ombro no lugar e, em seguida, retornar à cena com a mesma qualidade de movimento. Ou, o que é tão intrigante quanto (dada a expertise do jovem), adaptar a técnica para não agravar a lesão sem, todavia, prejudicar a cena. De fato, ele fez questão de carimbar essas atitudes ou atributos que esbanjassem sua virilidade (macho, orgulhoso, forte, insensível), mas que também revelasse sua personalidade dionisíaca - em turnês (no Brasil e no exterior) Adão passava a noite fora em bailes. Mas, curiosamente conseguia atingir os objetivos dos ensaios no dia seguinte sem maiores problemas. Ressalta-se: fazia todo o ensaio e, sempre, sem reclamar de cansaço, ainda assim com total doação ao processo criativo.

Seguindo as dúvidas que ele nos lançava, também causou estranhamento a sua alimentação em virtude de resultados tão satisfatórios e tamanho dispêndio de energia - somente para se ter uma ideia, uma jornada de um dia de ensaios dessa companhia podia chegar ao gasto calórico superior de mais de duas mil calorias e nas apresentações, ainda superar tal quantidade. Adão não satisfeito em se alimentar muito mal¹³⁴, também bebia pouquíssima água. Mesmo assim, não ficava doente e se ficasse, escondia ou não deixava que ninguém percebesse - forma ostensiva de punir seu corpo, extensão máxima de suas vaidades para ser considerado inabalável. Adão não suportava mostrar qualquer tipo de fraqueza e fazia questão de servir de referencial (no que concerne à garra) aos membros mais novos - em todo o tempo de convivência somente o vi chorar uma vez no Festival

¹³⁴ Seu café da manhã muitas das vezes era com refrigerantes e biscoitos cheios de corante.

Europalia, na Bélgica, no ano de 2011 (pouco antes do encerramento das atividades da companhia). Mesmo constatada a lesão no joelho, ele brigava com o corpo e fez questão de se apresentar. Pouquíssimas vezes não esteve em cena, por exemplo, quando fraturou o pé. Por esse motivo, é importante ressaltar que o fato de lhe atribuir a característica de “terrorista” (onde seu corpo é ao mesmo tempo projétil/subjétil, mas também lugar da punição contra si mesmo), isso não tira de Adão também a identidade de “guerreiro”.

No entanto, é importante notar que se Alex tinha no gesto as expressões da afetividade e da bravura, Adão as tinha na bravura e na exaltação de sua frieza evidente – outro traço marcante de um “terrorista”. Ao contrário de Alex, não fazia qualquer saudação; nem abraço, nem beijo, nem aperto de mãos, quando não; era rude xingando os colegas que o cumprimentavam pela manhã dizendo um simples “bom dia”. Esse código “frieza” também se impunha em situações extremas:



Figura 13: O “terrorista” observa o lugar do ataque.
Fonte: © Filipe Itagiba

Ao invés de um uniforme, um figurino, uma armadura, mais precisamente em Adão (o terrorista), ele se veste com armas violentamente distribuídas na utopia do corpo. O rito, mais uma vez antecede a expressão do sagrado como tal e do profano enquanto dança; desse modo espera tocar o alarme que tem dentro do coração para enfurecido semear a tensão na cidade. O homem-bomba veste pela enésima vez a camisa da seleção brasileira de futebol. Vai começar o espetáculo (AZEVEDO, p.22, 2007).

Em Debord (1997), aprendemos que “o espetáculo não é apenas um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada por imagens”

(p.14). Adão transita no espaço de mediação: seu corpo, sua religião; seu trabalho, Membros. Sobre esse aspecto é importante situar uma penúltima comparação entre ambos; se Alex não se considerava *bailarino*, mas *da Membros*; Adão, por sua vez (que não se afetava por quase ninguém e criava poucos vínculos afetivos no grupo) adotou a companhia como parte da sua identidade — inscrição de si exaltada como vínculo ao nome “MEMBROS”. Sua apresentação pública passou a ser “eu sou o João, da Membros”. Mesmo com o fim da companhia, ele seguia utilizando tal apresentação; espécie de tatuagem que atua na expressão do simbólico; promessa de perenidade; ser Membros até a morte, mas onde nem mesmo a morte poderá os separar:

Em inúmeras sociedades humanas as marcas corporais são associadas a ritos de passagem em diferentes momentos da existência ou então são vinculadas a significados precisos dentro da comunidade. A tatuagem tem, dessa maneira, valor de identidade; expressa, no próprio âmago da carne, o pertencer do sujeito ao grupo, a um sistema social; precisa as fidelidades religiosas: de certa forma humaniza, por meio desse confisco cultural cujo valor redobra o da nominação (LE BRETON, p. 38, 2006).

Se tomada a expressão popular, Alex e Adão são “unha e carne”, não coincidentemente são compadres. Um é branco, o outro é negro; mas esses valores sobre suas peles nunca fizeram peso entre eles. Complementam-se como palavra e gesto, como o apolíneo e o dionisíaco. E evocando Nietzsche (2011), tanto um quanto o outro, bem como ocorreu na história da D.I. com Maurílio e Tom, doaram-se sem limites na vida desta companhia. É por isso que tomada a sabedoria desse filósofo, afirmamos que “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, a potência artística da natureza inteira...” (p. 31).



Figura 14: Trechos da estreia de *Meio-fio*, Méier (Rio de Janeiro/Brasil), 2003.

Fonte: © Cavi Borges

O ano de 2003 foi um instante de fortes impactos sobre essa experiência. A apresentação descrita a seguir trata sobre a estreia da coreografia *Meio-fio*, na cidade do Rio de Janeiro. Em breves linhas, situamos que a coreografia se utilizava do espaço urbano como suporte técnico-criativo, nos limites entre a calçada e a rua. Não obstante, a pesquisa cênica trazia como pano de fundo a invisibilidade social, sendo a criança em situação de rua, o corpo (ou a história do corpo) investigado:

Parte do fenômeno do invisível, parte “peste”, os meninos e meninas de rua, na América Latina, sobretudo, na cidade do Rio de Janeiro, são objeto de pesquisa em *Meio-fio*. No entanto, a forma profunda pela qual tal fenômeno é investigado é que irá produzir no público e na mídia uma dúvida voraz: saber se os intérpretes são ou já foram meninos de rua. Não, nenhum deles viveu na rua, a maioria dos intérpretes vem de família de poucos recursos, mas não são moradores de rua (AZEVEDO et al, p.87, 2009).

Como citou Leczneiski (1995) são tácitos os pactos que se operam nas ruas. Por exemplo, como ocorre no código não escrito dos detentos, existem hierarquias nas relações entre os que compartilham a cidade como morada. A violência que vemos nos meninos e meninas, alvo de performance no corpo que bate e apanha a todo instante, faz também parte de um componente lúdico de catarse e socialização com o meio.

Marli, 20 anos, irmã de Mirna (16 anos) estava cursando a Faculdade de Dança da UniverCidade¹³⁵ (no Rio) e, trouxe de lá uma importante informação: a realização de um festival no uso do espaço urbano - o Festival Dança em Trânsito. Coincidentemente, antes de saber desse universo que contemplasse tais tipos de produção, a companhia Membros vinha desenvolvendo uma série de processos criativos fora da sala de aula - os ensaios estavam ocorrendo, a partir das 20h nos arredores da Câmara Municipal de Macaé, haja vista a diversidade arquitetônica de seu entorno e o contexto em si.

Escadas, bancos, postes, rampas, corrimãos, pilastras, faixas de pedestres, árvores, paredes, meios-fios. Cada detalhe do espaço podia gerar novas possibilidades criativas. À parte do concreto, observava-se uma atmosfera silenciosa, tipicamente do centro de Macaé (à noite) que, por sua vez, geravam outras significações na investigação gestual. Enquanto alguns dos adolescentes

¹³⁵ Este curso não existe mais, desde que a instituição foi comprada pela Universidade Gama Filho.

trabalhavam no exercício da fisicalidade, outros buscavam uma narrativa (linear ou não) para compor o movimento. Essa fusão gerou muitos elementos para a investigação em curso.

Quando se passava das 22h, a Praça da Câmara ficava deserta, tendo alguns pontos de prostituição nas esquinas; uma ou duas pessoas apareciam andando a cada longo período de tempo. Tudo isso se fez material de investigação, sempre valorizando as sensações. Às vezes alguém de bicicleta aparecia e nos olhava tentando entender o que fazíamos (mas éramos nós que também os olhava e buscava ressignificá-los através do fazer artístico). Afinal, uma bicicleta com uma pessoa em cima não é só uma bicicleta com uma pessoa em cima; isso envolve uma alavanca, um peso, um vetor, uma atitude corporal. Não obstante, essa atitude pode ser relida de forma diferenciada por cada adolescente ou pode nem ser mais o movimento de quem anda na bicicleta o que se observava, mas a sensação que esse móvel gera na recepção de quem o vê surgir no breu e no susto que leva à inércia. O móvel produz a inércia do movimento. Algumas viaturas policiais também passavam e, por fim, os vigiam estavam atentos ao movimento que esses corpos produziam - o espaço, de alguma forma, entrava em tensão com a presença dos jovens e isso gerava desconforto aos mecanismos de contenção e controle. A dança ia pouco a pouco sendo produzida também como fonte desses elementos imateriais e afetivos; os percursos de ir e vir, ver, andar, correr, deitar, outra vez ver, trabalhar na luz do dia e no escuro.

Mas, apesar do avanço de pesquisa, faltava uma motivação para adentrar na criação propriamente dita — os adolescentes e jovens se dedicavam muito tempo a tal investigação e precisavam de algum tipo de retorno para seguir no processo. A notícia de um festival com tais características e o interesse coletivo em se apresentar na capital serviram de combustível a tal motivação — *Meio-fio*, coreografia que, em seguida, apresentar-se-ia por mais de trezentas vezes pelo mundo, foi concebida dessa fusão: fisicalidade e história do movimento. Na dramaturgia, no entanto, faltava o corpo de uma personagem: eis que sentado no meio-fio estava a criança em situação de rua.

A concepção, mesmo ainda sem estar finalizada a coreografia, foi aprovada pelo festival. Era um cachê simbólico de apenas quatrocentos reais (R\$

400,00) tendo que pagar com tal receita o transporte, a alimentação, o ECAD e o cachê para oito pessoas - definitivamente era *pagar para dançar*¹³⁶. Independentemente disso todos estavam motivados para o desafio que há muito esperavam. No aspecto complicador, a maioria dos pais não estava mais apoiando os adolescentes às vossas respectivas escolhas, haja vista o esforço dedicado pelos mesmos, sem o devido retorno financeiro. Como já refletido, a dança enquanto parte de um projeto de socialização era bem quista pelas famílias, porém quando os adolescentes declararam que queriam segui-la como uma profissão (assim como outra qualquer), não perceberam talvez que perderiam a paz dentro de seus lares. A pressão por distintas forças foi ficando cada vez maior. A apresentação neste festival poderia abrir uma possibilidade de mudar esse panorama.

A companhia tomou carona numa van às 4h30min da madrugada rumo à cidade do Rio de Janeiro. Era um sábado. O bairro de destino: Méier, localizado na Zona Norte do Rio. Àquela altura o que menos importava era o cachê; outra coisa movia cada um e todos ao mesmo tempo. Adão nos dá pistas à compreensão desses motivos, afinal aquele era um momento muito especial:

Assim como os grandes guerreiros vestem suas armaduras para sair em combate ou para defender o castelo dos inimigos, nós também possuímos nossa armadura [...] Cada vez que entramos no palco, vestimos nossa armadura. Nossas armas são nossos corpos, olhares penetrantes, gestos suaves e intensos e quedas que golpeiam e ferem nossos inimigos. Vestir a armadura é lutar por aquilo que se acredita, por aquilo que vale a pena se arriscar. Por isso lutamos. Porque acreditamos na mudança (AZEVEDO et al, p.79, 2009).

É interessante notar como Adão aqui na função de líder (exatamente como se faz o papel de Alex) adota uma função social da representação do guerreiro e não, necessariamente, do terrorista. Contrastando com seu primeiro ato de fala correspondente ao texto do *rapper* e dada a personalidade evidenciada por Adão, interpretamos que como terrorista ele é ele só e se tiver que morrer pela causa morrerá sozinho; mas, se estiver com o grupo, morrerá ao lado do mesmo buscando a todo instante protegê-los e/ou se precisar, lutar só (por todos) para defender o que se acredita.

¹³⁶ Expressão muito utilizada pelas pessoas da classe artística referindo-se ao alto valor das inscrições e gastos para participar, sobretudo, de festivais competitivos.

O que dançavam parecia ser, concomitantemente, sobrevivência e sonho — o mesmo de Foucault, mas também a sua materialização presente em *Prelúdio*, de Raul Seixas que diz que: “Sonho que se sonha só // É só um sonho que se sonha só // Mas sonho que se sonha junto é realidade”. Era mais uma vez “dançar a vida” (GARAUDY, 1980): estavam dispostos a viver e/ou morrer por aquilo e, foi exatamente o que fizeram naquela apresentação. Tal atitude evoca a canção *Vida Lôka* (parte 2)¹³⁷, que fizemos referência no Capítulo 1: “E meus “guerreiro” de fé// Quero ouvir... Quero ouvir // E meus “guerreiro” de fé// Quero ouvir... Quero ouvir irmão // Programado pra morrer “nóis é”// Certo é... Certo é... Crer no que der”.

A proposição estética em *Meio fio* se aproxima ao status de uma *obra de arte*. Em Geertz (1989) e Benjamim (2009), encontramos ecos que podem corroborar nesta questão. O primeiro autor acredita que “as formas da sociedade são a substância da cultura” (p.38); o que quer dizer que “é pela expressão, pelo texto do mundo nas coisas, ou nas narrativas, que se pode observar a existência, que se pode obter uma compreensão” (OLIVEIRA, 2012). Já para o segundo, tomando como reflexão a perspectiva da “estética da existência”:

o eterno da obra se destaca apenas por sobre o fundamento desses dados, toda crítica contemporânea [...] abarca na obra mais a verdade em movimento do que a verdade em repouso, mais a atuação temporal do que o ser eterno (BENJAMIM, p. 14, 2009).

Passamos a descrição detalhada de *Meio-fio*, tomando em consideração três questões que interagem na proposição cênica: o suporte, a composição de gestos e movimentos e a dramaturgia. Uma parede e um espaço mínimo de 7x7m de dimensão. Esse, o cenário ou palco sobre o qual se apresentou *Meio-fio*. A parede ao mesmo tempo em que serve de apoio às acrobacias e contatos diversos também pode ser pensada enquanto representação do muro ou os tantos muros que condicionam e operam os *apartheids*. Especialmente nessa apresentação, ao lado da parede havia a entrada para um Banco (o antigo BANERJ) que intensificou tais representações na ótica da variável econômica. A coreografia começou com Ailton, que realizava um movimento repetitivo com o corpo bem colado na parede (indo e voltando para frente e para trás a cada dois passos, sempre com a mão

¹³⁷ Racionais MCs (2006).

esquerda deslizando pela parede e a direita no rosto); ao mesmo tempo Alex se encontrava encostado na mesma parede, apoiando um dos pés na mesma e trazendo uma informação que se assemelhava a alguém *fumando um baseado*; à frente da parede se encontrava Mirna, que simulava abrir uma caixinha e devorar um hambúrguer. Em seguida, ela rosnava como um cão faminto - o cão era a metáfora não gratuita da condição inóspita de seres humanos que vivem na rua e ou a luta selvagem da sobrevivência pelo último alimento encontrado no lixo.

Mas, tudo isso apesar de sinalizar num primeiro instante para a representação de um estereótipo social bastante recorrente, ao contrário, desenvolvia-se com uma dramaturgia de *gente grande*¹³⁸. Deste prólogo, a coreografia ia se estruturando com muitos elementos que vinham da dança de rua (justamente, a base de informação recebida no âmbito do CVI-Macaé/Escola Dança de Rua), mesclada a muitas outras formas gestuais (sobretudo, urbanas, mas também clássicas). Apesar de toda polifonia presente no espaço urbano, *Meio-fio* prospectava uma atmosfera do silêncio no apelo à escuta, mas o fazia não na imposição de um ritual externo ao lugar; a coreografia era o próprio rito de passagem: eles levam seus corpos para lá e para cá; seus corpos são essencialmente eles mesmos. Estão colados, nada de utopia ou “corpo utópico” como nos ensina Foucault (2014); trata-se por expressão de uma relação íntima e intensa vivida a cada segundo que se põem em marcha, mas também no repouso das “batalhas”.

Colagens de movimento combinados com improvisação e a autonomia de cada membro saber se adaptar e explorar a arquitetura de entorno conforme os elementos que a compunha. Tudo era muito impactante; as quedas apareciam de modo evidente: era o corpo se chocando contra o solo, mas a favor da gravidade – as quedas eram realizadas num chão de pedra portuguesa, um chão duro, sem dó ou qualquer apego ao corpo. Na fase mais aguda, golpeavam-se na direção da parede e ou se desprendiam no voo para as acrobacias seguidas de mais e mais quedas. Era uma violência brutal habitada no corpo de cada um (que incorporava, naquele instante, a vida de cada criança de rua). Dada a *verdade* com que faziam,

¹³⁸ Expressão adotada por artistas e programadores espanhóis quando viram pela primeira vez a apresentação da obra em Barcelona, como será descrito a seguir nesse capítulo.

destituíam o público da certeza se eles (os membros) também haviam sido ou não crianças em situação de rua. Assim, nos esclarece o texto:

A composição do ator não é simples possessão, mas trabalho sobre si, cinzeladura da afetividade, dos gestos, dos deslocamentos e da voz, a qual deve conduzi-lo à disciplina física e mental requerida pelo papel desempenhado (LE BRETON, p. 247, 2006).

E assim segue a reflexão apoiada nos argumentos de Stanilavski (apud Le BRETON, 2006):

É por isso que nossa arte exige que um ator experimente as angústias de seu papel, que chore em casa ou durante os ensaios todas as lágrimas de seu corpo, de forma a atingir a calma, de forma a se desembaraçar de todos os sentimentos alheios a seu papel que possam prejudicá-lo. Ele então poderá exhibir-se em cena, comunicando ao público as angústias que percorreu em termos claros, atraentes, profundamente experimentados [...] Nesse momento o público estará mais afetado que o ator, que conservará todas forças e poderá dedicá-las [...] para reproduzir a vida interior do personagem que representa (p.248).

Contudo sabe-se que a cena pode ir, de fato, longe demais no âmago do ator (o mesmo aqui está sendo evocada para a figura desses que dançam), *“fazendo-o mergulhar tão profundamente no sentimento de seu personagem de forma a olvidar a contingência do papel”* (LE BRETON, p.248, 2006).

Os quase 20 minutos em cena eram de alta intensidade e esgotamento por parte dos *membros da Membros*. Em *Meio-Fio*, introduziu-se a estratégia cênica de que *tensão gera atenção*. Por conta disso, quem estivesse fora de cena, nunca estava por completo fora da cena - a qualquer hora podia ser solicitado seu retorno imediato à cena por outro membro. Mas, como ninguém sabia como ou quando viria essa solicitação, adotavam, pois, uma posição de semiflexão dos joelhos, estando sempre um pé mais a frente que o outro. Desse modo, não ficavam em inércia. Mesmo como um roteiro pré-estabelecido, a cada apresentação muito podia ser modificado – cada lugar era um lugar e suas respectivas histórias também influenciavam a proposição cênica. Por exemplo, sempre havia dois solos; o primeiro ninguém sabia quem executaria até poucos segundos antes de fazê-lo – um sinal podia ser emitido de dentro da cena por algum membro ou vir de fora por alguém que conhecesse a criação. O segundo, no entanto, era sempre executado por Adão que como “terrorista”, punha finalmente seu plano de ataque. A música pensada e colocada para este momento diz que:

minha intenção é ruim// esvazia o lugar// eu tô aqui, eu tô ali// um, dois pra atirar// eu sou bem pior do que você tá vendo// preto aqui não tem dó é cem por cento veneno// a primeira faz tum, a segunda faz tá// eu tenho uma missão e não vou parar// meu estilo é pesado e faz tremer o chão// minha palavra vale um tiroteio e muita munição... (MCs, 1997).

Mas, na batalha que se encontravam, contrapondo-se a todo o horror da guerra, buscavam uma poesia no meio da escuridão - *Meio-fio* era um berro sobre a invisibilidade social, cujos interlocutores (guerreiros) tinham como missão (estética) trazer de volta para a esfera pública (cidade), através de seus corpos (mídia), uma dança (gramática política) capaz de reativar o olhar (vida) sobre as crianças de rua (corpos abjetos) em nosso país (Brasil). A arte ou a obra de arte refutava ali no meio da rua o estado de natureza dessa paisagem do estigma. Esse era o berro de um corpo político que dança e é desse instante que origina a forma pela qual a Membros passou a responder qual era o tipo de dança que faziam - tratava-se de uma dança política. Certamente, dir-se-ão os mais questionadores: “mas toda dança, não é uma dança política?”. E, se assim fosse, somente nos restaria uma última resposta: “Pode ser que sim, mas nem toda dança respeita o corpo como um corpo político que dança”. A companhia Membros o fez.

A trilha composta por Racionais MCs (*Capítulo 4, versículo 3 e Diário de um detento*) mais trechos incidentais do grupo O Rappa, da rapper Dina Di (*Mente Engatilhada*) e uma parte integrante das *Quatro Estações*, de Vivaldi, permitia uma recolocação dos conflitos em cena. Instrumentos clássicos, vozes, bases e interações poéticas além do uso de *beat box*^{XXXI}.

A surpresa do final se dava com um balde d'água fria, atirado bruscamente nas costas de Alex - da plateia se ouvia o suspiro, quando já se via também lágrimas escorrerem dos olhos de muitos. Depois do corpo encharcado (absorvida toda a violência), a água escorria no chão: sagrado, profano? O banho era dado, propositalmente, no momento em que Alex cantava uma parte do hino nacional brasileiro, ritmado pelo Beat Box feito por Adão. Alex cantava ajoelhado, como se estivesse rendido; figura emblemática dos que são considerados ‘vagabundos’ pela instituição policial; a mesma instituição que ordena a execução sumária, parte corrupta do seu hábito ultrajante, de crianças em nosso país. Esse momento sempre era fortíssimo e parecia que o caos total ali se instaurava - a cena revelava a presença da água, podendo ser lágrima, sangue, purificação etc.

Uma alusão à ideia de limpeza social nesta *cidade maravilhosa* contra a população que mancha o ideal da pureza (DOUGLAS, 1966) – ideal este que tem seu ápice com o paradoxo da Chacina da Candelária em 23 de julho de 1993. Enquanto um lado da Avenida Presidente Vargas chorou a morte das crianças e adolescentes assassinados, do outro lado da mesma avenida aplaudiram a limpeza sobre os mesmos. A Chacina foi a principal fonte à dramaturgia¹³⁹ de *Meio-fio*.

A cena final da tragédia termina com Adão e Marli¹⁴⁰ se chocando contra o solo - suspensão, outra suspensão, um passa por debaixo do outro, uma pausa com ela apoiada apenas a cabeça no antebraço direito do jovem, um giro e os dois desabam abraçados no solo. Estavam mortos; ela situada um pouco mais acima do tronco dele. Paralelamente, Mirna rosna calando a cidade que a escuta agonizar e Alex, encharcado, debatia-se contra a parede; algo similar a uma aguda crise de abstinência. A música acabava e ouvia-se apenas a respiração de Alex enquanto ele se chocava com as costas e os punhos (sim seus punhos ora desprotegidos) contra a parede. O público estava em completo silêncio e, em seguida, não se continha em tamanha emoção.

Ailton estendeu a mão para Alex e o retirou do chão com um forte e longo abraço, os demais repetiram o gesto entre eles: era o cumprimento que, em seguida, tornou-se o símbolo de saudação desta companhia após a celebração de mais uma batalha vencida - as pessoas choravam, assobiavam, batiam palmas e gritavam; mas não era *frisson*, era pura catarse e outra vez o espaço das sensações ganhava expressão através desses corpos que dançam (DELEUZE, 1981).

Em seguida, uma jovem da equipe de produção do festival pediu insistentemente ao público que seguisse o fluxo itinerante proposto para assistir os demais espetáculos e performances. Mas não adiantou muito seu pedido. A moça não conseguia ser ouvida; o público não arredava o pé daquele círculo e ovacionou os jovens por aproximadamente dez minutos, até que alguns começaram a adentrar no espaço cênico e repetir o gesto de abraçar os *guerreiros*

¹³⁹ Ver também Okamoto (2007).

¹⁴⁰ Adão e Marli se conheceram naquele espaço da *sala de piso frio* em 1999 e namoraram até 2006, quando logo em seguida ela optou por não seguir com a companhia.

da Membros; um nó na garganta parecia se debutar em uníssono. Não me contive e também chorei naquele dia.

Desse modo, pode-se dizer que os interlocutores da Membros compreendiam e exercitavam a técnica proposta por Stanilavski, mas muitas das vezes eram melhor observados pela réplica aos detratores do teatro trazido por Bossuet (apud LE BRETON, 2006): “Não são traços mortos ou cores secas que estão a agir [...] mas personagens vivos, atores que possuem olhos reais e que derramam lágrimas reais, atraindo outras igualmente verdadeiras dos olhos dos espectadores” (p.254).

Assistindo a *Meio-fio* também estava o diretor/curador do Festival Dies de Dansa, em Barcelona. O senhor Juan Eduardo López estava justamente na cidade do Rio de Janeiro para selecionar uma companhia brasileira a participar da edição seguinte do seu festival. E foi assim que uma companhia nascida na cidade de Macaé tendo em seu elenco somente jovens de escolas públicas considerados carentes e ou delinquentes (sem qualquer história anterior com a dança), com base nas danças de rua e na cultura Hip Hop (que sofria grande preconceito) e sem quaisquer suportes financeiros (nem mesmo o apoio afetivo das famílias) ganhava o mercado internacional e deixava para trás, assim como fizera a D.I. no festival Brasil Move Berlim, companhias consagradas residentes na cidade do Rio de Janeiro e outras grandes capitais. O que a partir daí ocorreu poderia ser considerado uma fábula: até seu término, a Membros percorreu vinte e três países, sendo quatro continentes. Mas, é importante que se afirme que atingiu tal feito pelo mérito único e exclusivo do seu próprio trabalho artístico e investigação.

No ano de 2004, um grupo de oito adolescentes saiu da cidade de Macaé em direção ao Aeroporto Internacional Tom Jobim (Galeão) e quase que num piscar de olhos desembarcou no dia seguinte em Barcelona, a mais cosmopolita cidade da Espanha - a temperatura era agradável. Tais adolescentes e jovens nem mesmo haviam conhecido tão bem sua própria capital Rio de Janeiro, cuja distância é inferior a 200 km de Macaé e, de repente, cruzaram o Atlântico. Na bagagem de cada um, determinação, juventude e sonhos.

O grupo foi recebido pela produção do Festival e uma tradutora brasileira, afinal ninguém falava espanhol. Tudo era novidade, portanto, apesar do cansaço

eles não queriam perder um só detalhe da chegada: o aeroporto, o estacionamento, a faixa de pedestre (onde os carros paravam quando se percebesse uma pessoa querendo atravessar), a autoestrada, a arquitetura, a paisagem e, obviamente se encantaram com o acento da língua, a velocidade e o jeito (corpo) pela qual os espanhóis se comunicavam. Como se estivessem bêbedos começaram a rir e sem os espanhóis entenderem muito bem o que ocorria, estes por sua vez também começaram a dar risadas. Uma grande recepção com clima de festa.

O dia da apresentação no MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona) se aproximava e a ansiedade aumentava no grupo. Em camarins improvisados, compartilhou-se do mesmo espaço com artistas franceses, alemães, suíços, argelinos, japoneses, entre outros países. Na mesa, sucos industrializados, frios (com muito presunto, salame e queijo), frutos secos, bananas, maçãs e castanhas - era a primeira vez que os adolescentes estavam num ambiente desse porte. Cabe salientar que no Rio de Janeiro, na apresentação anteriormente citada, não houve tal serviço e, em Macaé nunca foi preparado minimamente uma jarra de água nas apresentações dentro do Teatro Municipal¹⁴¹. Esses detalhes sobre as culturas, a recepção e o servir compuseram outra auto representação no espaço social habitado e, a seguir também na execução da performance.

Enquanto os demais artistas se alongavam numa relação mais leve e lânguida com o movimento e o corpo, os adolescentes faziam uma corrente que muito se assemelhava ao que realizam os jogadores de futebol nos vestiários (antes dos jogos), mas também lembrava os guerreiros, antes de enfrentar uma batalha. Adão se destacava com seu figurino composto por tênis e meias brancas, calça jeans e a camisa da seleção brasileira. Os demais usavam joelheiras, alguns colocavam ataduras nas mãos como Alex e sempre estavam com roupas comuns, mas que apesar de comuns, simbolicamente as vestiam como se fossem armaduras.

¹⁴¹ No ano de 2001 em apresentações no Teatro houve um dia em que eles mesmos prepararam um camarim, com biscoitos, sucos e bolo de chocolate. Quando voltaram após a apresentação para comer, o bolo havia sido mexido por funcionários.

Eles se entreolhavam de modo muito intenso, pouco se dizia e pouco se movimentava, mas o suor já escorria pelos rostos tão moços, tão aparentemente cheios de medo e desejo ao mesmo tempo. Surgiu uma oração, exatamente como se fazia no final de tantas aulas na Escola Dança de Rua/CVI-Macaé, na *sala de piso frio*, que depois se tornou uma *sala de piso de borracha*. Cada um tentava dizer o que estava sentindo, mas não havia nada tão ordenado. Era um Pai Nosso rezado pela metade, cortado por suspiros e respirações mais fortes, e mesclado com expressões do tipo: “é isso, é isso, é isso”. “Isso” podia não ser nada, mas todos sabiam que “isso” era tudo que tinham antes que se iniciasse cada *batalha*.



Figura 15: Estreia na Espanha (2004)
Fonte: © Arquivo Associación Marató L'Espetacle

Estavam alterados para a estreia internacional de *Meio-fio*. Se para a D.I. uma importante prova de seus resultados se deu na pressão exercida sobre o grupo durante o Festival Brasil Move Berlim, numa breve analogia pode se dizer que para a Membros este também era um grande desafio. Portanto, estava cada um na sua intensidade (e densidade), mas todos num só corpo. Quando tocaram o asfalto, carregavam “todo o peso de mundo em suas costas”¹⁴² e dançavam tantas coisas no mesmo lugar. Era a raiva e ou indignação pelo desencorajamento de uma cidade que não os reconhecia (mesmo tendo essa cidade tantos recursos

¹⁴² Alusão à canção *Marvin*, da banda de rock Titãs.

disponíveis para tal), era querer provar para a família que eles estavam errados de que aquilo não daria em nada, era amor pela camisa da seleção e seu país, era a aventura em si de ser jovem e desfrutar da viagem, era pela militância, era pelas crianças mortas e tratadas como indigentes, era pela arte, era pela dança. Eles se lançavam ao muro com a ira de desuses (habitavam os deuses da guerra), era uma técnica fisicamente emotiva. Essa *verdade* que se perscrutava, ainda enigmática - pois não se tratava, nesse caso, de *parresia*¹⁴³ como em Foucault (1978), chegou outra vez no público. A plateia silenciou e, em seguida ovacionou - o corpo mostrava outra vez sua potência de emocionar e estar vivo.

Havia muitas questões para interpretar após a apresentação e dois eventos mereceram maior destaque:

a) Meninos com idade entre 11 e 14 anos adentraram na área demarcada de apresentação e tentaram de todo modo subir nos muros imitando os membros. Uma artista brasileira que estava presente explicou que eles eram filhos de imigrantes e que subiam para lembrar a fuga dos vossos pais do país de origem - havia uma memória passada para eles; uma memória corporal.

Mas, se essa *verdade* por um lado tocara profundamente as pessoas, fazendo-as revelar tantas coisas nas suas respectivas subjetividades; ela por outro lado poderia se tornar uma ótima justificativa para ampliação do estigma sobre a história desses corpos e seus atores sociais:

b) Após todo o entusiasmo causado pela apresentação e já, então, haver uma grande quantidade de convites para outros festivais, também se aproximaram alguns fotógrafos e jornalistas. Um deles pediu para entrevistar Ailton que neste momento não se encontrava ao lado da intérprete (de idiomas) contratada pelo festival para acompanhar a companhia - por esse motivo, ele acabou falando em *portunhol*¹⁴⁴. Mesmo com um release (bem traduzido para o idioma local) no programa de mão do festival, a fala em *portunhol* (de Ailton) foi a justificativa que o jornal El País forneceu para explicar que não faria uma errata, depois de

¹⁴³ A busca pela verdade em Foucault na dimensão histórica da moral, por exemplo, da “Loucura” e da “Sexualidade”.

¹⁴⁴ Forma mencionada no cotidiano da cultura popular brasileira para mesclar os idiomas português e espanhol numa só língua.

publicar a seguinte matéria: “*niños brasilleños de la calle hacen una danza muy impresionante en Barcelona*” - trad. “*Meninos de rua brasileiros fazem uma forte dança em Barcelona*”.

Nesse caso, não se tratava de fazer valer os argumentos de Stanilavski sobre a capacidade de “fingimento” do ator, mas de constatar que havia uma identidade virtual construída sobre aqueles que em cena se encontravam - uma marca corporal colada que preexistia a cada um deles como sujeitos. Para que se tenha uma ideia da força do estigma e sua respectiva “economia dos corpos” (FOUCAULT, 1977), até o final da companhia (em dezembro de 2011), ainda foi possível muitas vezes se deparar com matérias em jornais de diferentes países que reproduziam o sofisma do jornalista espanhol. Em vez de debater através da dança a problemática das crianças em situação de rua eram visualizados como *meninos e meninas de rua*, ou *jovens das favelas cariocas que foram salvos pela arte*. Tudo que foi perscrutado na dimensão artística do projeto esbarrava, ao contrário, no estigma e sua carga moral insistente. Lembrando Goffman (1993), esta é a forma pela qual uma identidade se deteriora e ganha propriedade de um vírus.

Mas, sabemos que na ótica do público (e tantas vezes dos críticos) foi sempre a dimensão artística que fez, por exemplo, com que *Meio-fio* recebesse duas vezes na Espanha (2006), o prêmio de honra ao mérito de melhor espetáculo de rua. Ailton, por sua vez recebeu o de melhor bailarino, mesmo que ele insistisse em dizer (fazendo ecos com Alex): “Eu não acho que eu sei dançar.. Não entendo essas reações que causo”. Entre tantas andanças do espetáculo não se pode deixar de mencionar o dia em que Ailton chocando-se contra a parede abriu uma fissura na parede da sede da prefeitura de uma província de Madri - parte do público invadiu o espaço de apresentação e tentava chutar a parede para aumentar o estrago na mesma, em sinal de protesto contra o governo local.

Também invadiram o espaço de apresentação pessoas de tantos lugares do mundo. No ano de 2006, numa apresentação antológica na cidade de Santiago de Compostela (Espanha), durante a cena do hino nacional cantado por Alex/acompanhado pelo *beat box* de Adão, muitos sul-americanos não se contentaram e além de cantar juntos, adentraram a cena e passaram a improvisar gestos com os intérpretes, bem como gritavam palavras com mensagens sobre

injustiça social. A apresentação havia se iniciado pontual/estrategicamente às 00:00 em frente à escadaria/igreja principal da cidade, na comemoração da festa de San Juan (análoga às comemorações de São João no Brasil) - esta foi a última edição do festival Pe de Pedra.

De fato, muitas situações expressivas^{xxxii} ocorreram no âmbito da trajetória da Companhia Membros e ainda, no continente europeu cabe citar uma em especial, em 2007, no Festival Brasil Move Berlim - o mesmo que em 2009, a D.I. participou como foi descrito.

Após a apresentação de *Meio-fio*, uma senhora estava muito alterada e falava sem trégua com os membros da companhia. Como não se entendia o alemão, pediu-se a tradução para equipe do festival. A frase que não pode ser esquecida é: “Eu fui aluna de Pina Bausch e vi todos os seus espetáculos, pois ela é uma mulher muito especial na minha vida. Até hoje somente os trabalhos dela tinham me feito chorar, mas agora são dois. Obrigada!”. A senhora se referia à coreógrafa alemã que foi considerada a mais importante criadora em dança do século XX^{xxxiii}.

A Companhia Membros havia tocado o mundo e suas dores através da dança. Segundo a jornalista francesa Rosita Boisseau bastava “um muro e um pedaço de asfalto para a companhia brasileira de Hip Hop Membros mostrar seu talento”:



Figura 16: Trad. "Os Membros ao pé do muro. A companhia de dança brasileira está em turnê por toda a França"

Fonte: Jornal *Le Monde*, Paris, França, 2008.

Mas, além das ações na Europa, a Membros perseguiu seu ato fundador de interagir com diversas culturas. Sendo assim, passamos para outras interpretações dos gestos, cujas percepções foram colhidas no âmbito do corpo na visão não ocidental. A seguir, interpretações sobre as apresentações de *Meio-fio* no continente africano, nos festivais de Hip Hop do Gabão e de Teatro do Benin.

[...] nos movimentos de comunicação, o indivíduo esquece que as palavras e os gestos que inconscientemente produz foram modelados mediante suas relações com os demais. Imediatamente, o indivíduo exprime e corporifica suas palavras e gestos, compreendendo desde logo o conteúdo da fala e dos movimentos dos outros, caso pertençam a um mesmo grupo, ainda que ele nem sempre consiga analisar objetivamente seus próprios gestos., nem explicar por que pode sentir um desacordo entre o enunciado e a expressão corporal de um interlocutor. Por óbvio ele pode se enganar nesse ponto, pode vivenciar mal-entendidos... (LE BRETON, pp.40-41, 2009).

Havia muita expectativa por parte dos membros em apresentar num país africano uma coreografia com as características já descritas em *Meio-Fio - Quênia*^{xxxiv} era o mais motivado de todos. A última apresentação na Europa, antes do embarque para Libreville (capital do Gabão) foi na cidade de Valladolid (Espanha), justamente quando tal criação recebeu mais um prêmio de melhor espetáculo no ano de 2006.

Marli e Mirna pelo fato de terem peso que variavam de 50 a 55kg, mas em ter (como os demais) que tomar os comprimidos de antipaludismo¹⁴⁵, tiveram muitas vertigens nesta apresentação. Contaram que tudo se movia de modo, ainda mais acelerado que a dinâmica da coreografia - relataram que chegavam a ver cada pessoa duplicada ou triplicada de sua forma real.

No saguão do Aeroporto Charles de Gaulle (Paris), durante a espera do voo para Libreville, parte dos adolescentes ouvia música em seus aparelhos portáteis¹⁴⁶, enquanto outros realizavam performances de dança chamando atenção dos demais passageiros. Finalmente depois de uma longa viagem de quase sete horas de duração, chegamos à África. Além das suas únicas representações *safari* e ou *miséria*, as quais foram construídas (de modo bastante insistente) em cada um de nós (desde a infância), havia outras possibilidades de ver, sentir e perceber a África. Chegando ao hotel, conhecemos artistas de várias partes do continente – Zâmbia, Nigéria, Ghana, Congo, Moçambique entre outros. Em seguida, passeando pela cidade quase todos os adolescentes decidiram fazer tranças com as cabelereiras que realizavam tal serviço nas próprias ruas - com cadeiras improvisadas, bacias, pentes e materiais diversos da profissão, as cabelereiras transformavam a estética dos adolescentes que pouco a pouco percebiam mais a importância das diversas formas de cultura.

O Festival de Hip Hop do Gabão era um dos eventos culturais mais importantes do país; um festival essencialmente de música. Em cada noite da

¹⁴⁵ A fim de evitar uma possível malária naquele país foi sugerido que todos passassem por consulta médica com algum infectologista. O médico que se dizia especialista em doenças tropicais sugeriu o uso do medicamento. Curiosamente, os nativos ao saberem que todos tomavam tal medicamento se ofenderam tantas vezes afirmando que não havia malária no Gabão, com exceção de áreas muito isoladas da parte urbana.

¹⁴⁶ Os adolescentes gastavam uma parte considerável de seus cachês na compra de roupas, tênis, mochilas e produtos *hi-techs* (laptos, notebooks, celulares entre outros).

programação, multidões (de mais de 20 mil pessoas) se reuniam para ver as apresentações nos palcos (em área externa, mas não gratuitos) e também nos teatros. Aqueles que não tinham como adentrar aos espaços ficavam do lado de fora dos alambrados, sempre dançando ou tentando pular as cercas e muros que contornavam a arena. Eram artistas de muita qualidade; tanto no que concerne às performances quanto na composição musical em si. Mas, apesar de ser o mesmo um festival essencialmente de música, a Membros dada a sua versatilidade em atravessar por tantas expressões artísticas (além da dança) havia sido convidada.

No dia da apresentação havia muita expectativa e a ansiedade tomou conta da grande maioria. A apresentação de *Meio-fio* foi no pátio de um estacionamento e diferente dos shows musicais era uma apresentação de acesso gratuito ao público¹⁴⁷ - a sua grande maioria formada por crianças e adolescentes. Um fato muito curioso sucedeu à apresentação, bem como nos conta Quênia: “Vocês viram que os pretinhos ficaram tudo bolados quando a gente começou a bater com a mão no braço na hora da abstinência?” Quando encerrou a apresentação, parte dos adolescentes se aglomerou junto aos membros e falavam sem parar com o intérprete do festival que nos acompanhava. E, ele, por fim nos explicou a tensão:

eu já fui em várias partes do mundo, então imagino que vocês batem no braço muitas vezes, pois se trata de uma crise de abstinência das drogas. Mas, aqui no Gabão não tem droga química, então eles não sabem do que se trata exatamente, mas mesmo assim isso chamou muita atenção deles. Eles querem saber por que fazem isso tantas vezes (AZEVEDO, p. 30, 2007).

A resposta pode estar no fato de que “*a comunicação jamais logra transparência, ela implica ambiguidade e ambivalência*” (LE BRETON, p. 41, 2009). Aquele foi um dia de grande aprendizado para todos. E, para já introduzir Fábria ao texto, ela nos diz que “a dança é mais que um ritmo exato. Ela é o que as palavras não conseguem expressar”¹⁴⁸.

[...] é pelo estudo dos mecanismos que penetram nos corpos, nos gestos, nos comportamentos, que é preciso construir a arqueologia das ciências humanas (FOUCAULT, p.150, 1978).

Outro momento muito relevante no continente africano ocorreu no Benin, no ano de 2008, durante a realização do FITHEB - o Festival Internacional de

¹⁴⁷ Nunca foi permitido que se cobrasse ingresso para assistir *Meio-fio*.

¹⁴⁸ Pina Bausch refletia que a dança surge quando as palavras não têm mais força.

Teatro do Benin. Agregando grupos de muitas partes do mundo, o Festival dispunha de uma extensa programação contendo apresentações artísticas, oficinas, palestras e exposições em diferentes cidades do país. Mais uma vez a Membros, conforme versatilidade constatada esteve presente em um festival que transcendia o gênero “dança”. Se no Gabão esteve num festival de música, no Benin era um festival de teatro.

A apresentação no Benin marcava a estreia de Fábria (que viera da Escola de Formação conduzida por Alex). Ela estava substituindo Mirna que havia decidido parar com a carreira em dança. Fábria, 18 anos, era uma moça com sorriso cativante e uma boniteza que despertava interesses de diversos públicos¹⁴⁹. Sua formação até chegar à companhia Membros se deu pelo Grupo de Rua das Escolas Municipais (GREM)¹⁵⁰, a D.I. companhia de dança e a Escola Membros. Ainda assim, a jovem também participara de um intercâmbio de pesquisa Brasil-Benin¹⁵¹, intitulado “Corpo Aberto”¹⁵². O ano de 2008 foi desafiador para a jovem que iniciou sua trajetória profissional, na Membros, estreando em Roma (Itália). Fábria é uma jovem de etnia negra, assim como toda a população do Benin.

Numa dentre as três apresentações de *Meio-fio* no FITHEB, Fábria (em tal instante a única mulher em cena) lançara-se à coreografia com toda a bravura de seu treinamento – o treinamento liderado pelo mais bravio dos guerreiros, Alex. Fábria havia se tornado uma guerreira, mas dada a dimensão simbólica que o corpo da mulher representara (ainda, mais enfatizada sua diferença em tal contexto no Benin), ela acabou se tornando um espetáculo à parte. O público, a maioria formada por homens, punha as mãos na cabeça cada vez que ela se projetava e se chocava contra a parede ou o chão; as mulheres também pareciam não acreditar no que viam. Outra vez, estava o corpo superaquecido deitado sobre o choque térmico de um piso frio de cimento. E, era mais um cimento, na dimensão da

¹⁴⁹ Aos 17 anos teve um romance com outra adolescente de 16.

¹⁵⁰ Projeto realizado no âmbito da Secretaria de Educação de Macaé de 2002 a 2004.

¹⁵¹ O Benin é um dos países que tem grande relação histórica com o Brasil, dada a quantidade de escravos que saíram do seu golfo para o Golfo da Bahia. Existem pesquisas como a do fotógrafo Pierre Verger que destacam tais relações aquém do universo dos costumes e da arquitetura.

¹⁵² Pesquisa sobre corpo e memória que além da parte coreográfica também se desdobrou numa exposição de fotos, um vídeo documentário e um ensaio, tendo estes o título “10 páginas e ½ de Benin”. Dentre os artistas atuantes esteve Médard Sossa e Arnaud Agboliagbo.

proxêmica que os fazia tão unidos um do outro. Eram muitas temperaturas e outras tensões.

De repente, durante a execução da coreografia, um dos homens da plateia levantou-se de sua cadeira e falou algo com o seu colega ao lado. Todavia, o que disseste era incompreensível para o nosso idioma, mas não necessariamente para alguma de nossa interpretação sobre os gestos - apesar de não entender o significado literal, ele gesticulava e dizia algumas palavras, repetidas vezes, de modo áspero; ele parecia indignado. O colega o interrompeu apontando para a coreografia, como se sugerisse que ele atrapalhava o espetáculo. Por fim, o homem de aproximadamente 40 anos sentou-se esbravejando - era notória sua indignação. Mas, como nos ensinara o Gabão, a comunicação corporal é multifacetada e ele poderia estar contemplando (violentamente) o que via. De qualquer modo, essa possibilidade era remota. Ele voltou a se levantar como se quisesse interromper a apresentação. Mas, realmente não dava para saber o que eles falavam e muito pouco se sabia dos quarenta e sete dialetos presente no país, além do francês que é a língua ocidental falada. A apresentação chegara ao fim - as mulheres vibravam mais que os homens batendo palmas por longo tempo e gritando expressões também não traduzíveis. No momento em que cada um saudou o público, Fábria foi ovacionada.

Após a apresentação, já no camarim improvisado, pediram licença para entrar três homens; todos em fila pediam para falar com Fábria - os artistas beninenses que faziam a função de intérpretes conduziam a conversa e traduziam para ela em francês - Fábria que havia estudado em escola pública, em menos de seis meses já sabia compreender bastante desse último idioma; mérito próprio de sua avidez. O primeiro dentre os três estava ornamentado coberto de dourados. Atrás deles e submissos a ele estavam os outros dois homens vestidos com as tradicionais *bombas*¹⁵³ - eram os mesmos homens que estavam na plateia falando e gesticulando junto ao espetáculo.

O primeiro homem falou em *Fon*, um dos idiomas entre os quarenta e sete supracitados. Arnaud e Médard ouviram-no e traduziram dizendo que ele fizera

¹⁵³ Indumentária utilizada diariamente no país.

uma proposta para comprar Fábria; queria saber se podia comprá-la para então levá-la para uma espécie de harém particular. O Benin é uma sociedade onde a poligamia está bastante evidenciada e dentre as tantas dinastias na cultura local o homem pertencia a uma dessas famílias.

Fábria, sempre muito simpática, em vez de se mostrar irritada (como se poderia prever em tal contexto ultrajante), deu uma gargalhada. O homem, então disse algo com mais afinco aumentando o valor da proposta de compra e Arnaud junto com Médard contornaram a situação, convencendo-lhe que tal situação não era possível. O homem saiu irritado do camarim. Fábria seguiu dando gargalhadas junto com todos da companhia e os artistas do Benin.

Em seguida, depois de mais um tumulto, os outros dois homens explicaram (cujas expressões faciais estavam transtornadas) que não era possível deixar a moça (referindo-se à Fábria) participar daquele espetáculo tão violento – ele disse: “Uma mulher não deveria fazer aquilo”; era inadmissível submetê-la a tal perigo. Dessa vez Fábria, após a tradução, se colocou de modo mais direto, arriscando sua réplica em francês: “Isso que vocês viram, faz parte da minha formação e estou preparada para isso. Agradeço a preocupação de vocês, mas está tudo bem. Podem ficar tranquilos que eu não vou me machucar. Muito obrigada”. Os homens não aceitaram o que Fábria disse e saíram resmungando entre si.

A visualização sobre o corpo da mulher, como nos lembra Duarte (1999), opera sobre uma lógica da fabricação cujo útero é seu principal dispositivo de controle - o útero é uma instituição. A história desse corpo e a proteção sobre ele (do corpo que não deve chocar seu ventre contra o solo) refrata a dimensão do simbólico onde a mulher é uma fábrica para produzir novos seres humanos; a menstruação é uma falha de sistema e a menopausa o final de produção (RODHEN, 1998).

O ciclo da companhia Membros chegava ao fim¹⁵⁴. Apesar do desfecho se dar em 2011, observou-se que desde 2007 o projeto original começou a ruir. Pois, se até o ano de 2006; uma das ideias que mais encantava as pessoas era o fato de

¹⁵⁴ Em 2009, quando a companhia completou 10 anos foi publicado um livro homônimo e o filme *M-10* (de autoria de Alex), os quais narram de modo bem particular alguns dos processos vivenciados.

que na Membros não *se dançava para o próprio umbigo*, curiosamente quando se teve um pouco mais de estrutura (assim como foi com a D.I.); a companhia foi conhecendo seu fim à medida que se desvirtuava cada vez mais de sua ação alentadora. Egos inflamados, problemas de produção, conflitos pessoais e ideológicos, desafetos, traições e a falta de apoios das famílias e da cidade de origem geraram um vetor que derrubou esse corpo numa fulminante queda.

Mas é importante situar que, além das pessoas, o gesto também foi traído, pois, mesmo antes de tudo se encerrar oficialmente, observamos o quanto as relações foram se modificando e distanciando-se da proposta que fizera outrora erguer esta companhia. Nesse universo dos gestos, dentre tantos episódios que interpretamos, um deles nos serve a essa finalidade da análise: aquele momento em que todos se abraçavam, após cada apresentação como se comemorassem mais uma *batalha vencida* foi substituído por braços justapostos ao corpo do outro – tornaram-se *abraços de plástico*.

Estratégia brutal de quem se perde em luxúria e, por tal sintoma hedonista se esquece de onde parte, com quem partilha e porque compartilha. Em conluio contra a poesia e ou ato silencioso conspirado pela volúpia, acreditaram que podiam gratuitamente emocionar o público na mercantilização desse gesto. Não era mais como sempre o fizeram sem pretensão para saudar um ao outro - emoção que brotasse entre todos e, pois, abraçavam-se como ato de religarem-se; memória das correntes ao final de cada aula na Escola Dança de Rua/CVI-Macaé. Traíram tal afeto e o rebaixaram como ritual de mercado; obediência idêntica às palmas as quais nos referimos sobre os projetos sociais, no capítulo anterior. A diferença é que tais projetos foram criados para serem inclusivos, estes (como a Membros e a D.I.) eram para ser altivos.

Desse modo, se por um lado questionaram o modelo inclusivo, por outro tiveram que enfrentar a covardia dos seus. As lágrimas passaram a ser fabricadas fazendo perder toda a espontaneidade de um dos gestos mais íntimos, entre íntimos, que temos na intimidade de nossa cultura, o abraço:

Mas não são apenas os tempos e as condições da expressão coletiva dos sentimentos que são fixos, os agentes dessa expressão também o são. Estes não uivam e não berram somente para traduzir seu medo ou sua cólera, ou seu pesar, mas porque são encarregados, obrigados a fazê-los (MAUSS, p.328, 1974).

Depois de voltar da África (nas Illes Reunion)¹⁵⁵ apresentando *Meio-fio* (e mais uma vez ovacionados, pela última vez ovacionados) foi anunciado o fim da companhia. Diferentemente da D.I., no entanto, esse encerramento ensaiou um funeral com os poucos que restavam. Adão chorou abraçado com Alex; foi a segunda vez que o presenciei chorar. Não foi um abraço nem lágrimas de plástico. Havia solução no derradeiro que se impôs como lugar da tragédia.

O que tanto a D.I. quanto a Membros nos ensinaram (a parte dos atos traidores) tangencia sobre a questão do questionamento ao paradigma da normalidade e suas representações no plano dos desviantes (FOUCAULT, 1977). Tarefa que se fez na ressignificação estética, social e política do estigma sobre um corpo-paisagem na expressão do débil, segregado, marginalizado, com reduzido acesso aos bens simbólicos, expoente outsider torturado pelo ambiente conservador de seu “corpo-colônia” por seu “corpo-metrópole” (ELIAS e SCOTSON, 2000). Assim, em vez de ficar de pé (na dança), subvertem a ordem e rastejam como *pseudópodos* e ou chocam-se contra os muros e o solo *racializado* em sinal de protesto; em construção de rupturas. Em outro instante, voam.

Mas o fazem na busca de um sentido, de uma percepção distinta da realidade que tentou (em suborno) oferecer uma liberdade camuflada de prisão no seu viés assistencialista ou, através de um souvenir de brinquedos enfermos (BENJAMIM, 1985), onde o corpo sucumbiria aos modelos inclusivos plenos de “boa vontade” - sabemos que o inferno está repleto disso, diz a cultura popular. Esses corpos que dançam estão além da mediocridade de uma coreografia governamental, das academias tuteladas por ele ou dos barris de petróleo a patrocinar uma miséria criativa e subordinada. Sabemos que em vez de iniciar sua performance quando o corpo estava fisicamente descansado para tal ato, resistem em (re)iniciar sua dança (que também é sua vida) quando o corpo já não suportar mais ficar de pé, aí; procurou ouvi-lo e senti-lo esparramando-se no chão, presenciando como ele tomba, em busca do porque ele caía e a que se opunha ao encontro de sua própria dança. Passamos ao segundo ciclo.

¹⁵⁵ Essa apresentação contou com a participação de convidados, pois a companhia tinha muitos desfalques a esta altura. Dentre eles, estiveram os mesmos Arnaud Agboliagbo e Médard Sossa.

4.2. 2º Ciclo (2012-2015)

4.2.1. O período de transição (2011-2012)

O tempo é a tardança daquilo que se espera.

Martín Fierro

Com a dissolução das duas companhias e minha ação mais direta enquanto professor, coreógrafo e produtor de espetáculos, foi necessário refletir de modo acadêmico sobre esse material e seus desdobramentos na qualidade de uma experiência com a dança. De 2011 a 2012, duas ações deram a base ao processo que em seguida seria também observado - a Cia. Gente. As ações foram: a criação da interferência urbana *Metáfora do Confronto* e a contemplação de um prêmio¹⁵⁶ para publicação do livro *Notas sobre Outros Corpos Possíveis*¹⁵⁷. A primeira ação ainda abordava alguns dos intérpretes que participaram da companhia Membros e a segunda dos que integraram a D.I. Cia. de Dança. Ambas eram oportunas com o momento em voga, pois por não haver mais uma sede que servisse de espaço diário de encontro, outras formas de criação se efetivaram. A rua, no caso da interferência urbana; servindo como *lócus* do próprio processo e suas aberturas, isto é; criar na rua, para a rua recriar. Já no que se tratava sobre a publicação do livro, pode se dizer que este era um tempo sabático a fim de saborear e ruminar uma escrita sensível e poética sobre a D.I.

4.2.2. A Cia Gente (2012-2015)

Efetivamente em 09 de agosto de 2012 passou a ser difundido o trabalho da Cia. Gente, que diferentemente das demais companhias não se trata necessariamente de uma companhia de dança, mas essencialmente de uma *companhia de gente*. Todavia, a dança seguiu ocupando um lugar de destaque nas práticas artísticas e as questões que vinham sendo refletidas no corpo (a partir do tema da diversidade) encontraram abrigo para serem aprofundadas nesta nova dimensão.

¹⁵⁶ Prêmio Arte e Cultura Inclusiva 2011/Edição Albertina Brasil *Nada sobre nós sem nós*, no âmbito da Escola Brasil em parceria com o Ministério da Cultura.

¹⁵⁷ O livro depois de publicado foi finalista do Prêmio Rio Literário (2015) na categoria Ensaio.

Funcionando como rede colaborativa, a fim de identificar, reconhecer e fomentar processos criativos observou-se nesse ciclo que os protagonistas aparecem de modo mais enfático que seus coletivos. Ações que se produzem na busca por aberturas, onde tempo e espaço se compõem na percepção micro:

As micropercepções, ou representantes de mundo, são essas pequenas dobras em todos os sentidos, dobras em dobras, sobre dobras, conforme dobras, um quadro de Hantai ou uma alucinação tóxica de Clérambault. São essas pequenas percepções obscuras, confusas, que compõe nossas macropercepções, nossas apercepções conscientes, claras e distintas: uma percepção consciente jamais aconteceria se ela não integrasse um conjunto infinito de pequenas percepções que desequilibram a macropercepção precedente e preparam a seguinte (DELEUZE, pp. 147-148, 1991).

Desse modo, o termo protagonista¹⁵⁸ passa a ser tensionado em sua raiz, pois se exercido em sua dimensão austera pode, ao contrário, do que compreendemos como fundamental na democracia dos diversos valores, servir como mais um dispositivo a exacerbar a ótica hermética do talento. Isto é, uma direção unilateral de referenciar o ator principal (protagonista) pode não sugerir outras formas hierárquicas de visibilidade, reproduzindo assim a concepção biológica de uma suposta predestinação.

Em primeira instância, entenda-se que a *inclusão* produz um tipo específico de *concessão* verticalizando *n* relações e que o *protagonismo* pressupunha outra forma de *reconhecimento* (mútuo), traduzindo um processo mais humano e horizontal de contato.

O *reconhecimento* em proposição parte da seguinte argumentação: ampliação sobre a percepção do *talento*, exploração de novos repertórios e seus respectivos condicionamentos estéticos, fomento a protagonismos múltiplos, bem como a valorização de outras técnicas corporais, além das formas clássicas e consagradas que sempre revelam e sublinham os mesmos sujeitos como protagonistas. Consoantes tantas formas ímpares de expressão dessas experiências, o trabalho desenvolvido no âmbito da Cia. Gente persegue uma reflexão sobre o debate entre políticas de inclusão/concessão *versus* políticas de

¹⁵⁸ Termo de origem grega (*protagonistes*), sendo *prótos* (primeiro ou principal) e *agonistès* (ator, lutador), isto é, o ator principal. No teatro grego, o *protagonista* foi introduzido por Ésquilo, dispondo de dois atores na representação antagonista da ação. Antes, em Téspis de Ática só havia um protagonista. Na maioria das obras de ficção é sempre o “herói”, mas isso não deve ser considerado uma regra, podendo tantas vezes ser um anti-herói.

reconhecimento/protagonismo. É dessa tensão que surge o lema da ação: *a Cia. Gente faz de cada um agente de si mesmo.*

Uma breve analogia da reflexão sobre protagonismo adotada pela Cia. Gente nos leva próximo à teoria psicodramática de Moreno¹⁵⁹ (apud GONÇALVES, 1988), quando o protagonista pode ser um indivíduo, uma dupla ou um grupo. É aquele que "protagoniza seu próprio drama", tendo sua experiência pessoal grande valor ao processo criativo. Representa a si mesmo e seus personagens são parte dele. Desse modo, palavra e ação se integram, ampliando as vias de abordagem. Por outro lado, no que concerne à dimensão anatômica das ações, o fato de não haver uma sede física para ocorrerem os encontros fez com que cinco situações diagnosticassem esse novo ciclo:

a) Aumento do nível de autonomia dos interlocutores (e famílias), abrindo espaço para revelar além de intérpretes criadores, também intérpretes produtores;

b) Alteração da dimensão proxêmica das relações afetivas, tendendo mais a uma carga nostálgica e de supervalorização dos momentos de encontro;

c) Ampliação da utilização do espaço urbano como mote criativo e aprofundamento das investigações cênicas aí destinadas;

d) Fomento às produções no formato solos e duos (salvas exceções explicitadas a seguir), dada facilitação operacional das montagens e necessidade de reduzir custos;

e) identificação de uma dimensão incorpórea dos processos, tendo as redes sociais/internet expressivas contribuições no controle da pesquisa/modos de percepção. São redes de sociabilidade que atravessam as fronteiras do contemporâneo.

A partir deste diagnóstico elencamos dois protagonistas a narrar este ciclo (Ricardinho e Luiz), mais uma vez não deixando de citar a relevância de outras participações e/ou de retomar a ação dos que foram citados no ciclo anterior. Diferentemente do primeiro ciclo (e sendo tudo um coletivo apenas) não

¹⁵⁹ Jacob Levy Moreno foi o introdutor do método do “Psicodrama Terapêutico”.

descreveremos os grupos, mas as criações realizadas quando, por sua vez, suas incursões dialogam com cidades no Brasil e no exterior. A forma de narrativa adotada tem, além do recurso textual, mais força imagética que no primeiro ciclo.

Dentre as criações citadas faremos menção à *Tetralogia Cidade*, com maior detalhamento para dois dos seus quatro atos (o duo *Metáfora do Confronto*, com Alex e Adão, e o solo *Carne e Pedra*, com Luiz) e *Elementos disponíveis para outras composições* que justamente recoloca em cena a maior parte dos artistas da D.I. Cia de Dança, com destaque para o retorno de Ricardinho aos palcos.

Iniciemos com a cidade, seus afetos e desafetos, durante o processo e investigação dos interlocutores:

[...] passar pela praça e estar na praça. Estar na praça não significa ser a praça, ou melhor, ser com a praça. Busquei olhar para a praça com seus substantivos e pronomes de construção da realidade. Neste sentido, olhar o espaço foi uma busca pelos cantos e contos de repúdio e atração de todos os lugares deste espaço [...] poderíamos tomar nota de tudo que viesse na cabeça sobre o que compõe a geometria dela [...] Deixei que as palavras me fizessem companhia e registrei o que ficou forte no pensamento (28 de novembro/12, Jazz).

As imersões propostas pela pesquisa sobre o espaço urbano deram à *Tetralogia Cidade* possibilidades de (re)conhecer diferentes campos da afetividade que incidem no outro, em si e no entorno daquilo que compõe a cidade. A cidade é um mosaico cujo emaranhado não tem fim (SILVA, 2009). Na função de pesquisador sabemos que percorrê-la e redescobri-la traduzem parte da expressão do caminhar sobre e através da cidade. São esses percursos, os caminhos para seu conhecimento; é preciso andar por aí. A cidade não é um museu, mas uma experiência estética e sensorial em movimento.

Na cidade através da pesquisa fomos atrás da compreensão sobre suas memórias, elas também diferentemente das lembranças se davam na abertura - a memória está ativa. No que se refere à memória do corpo estivemos cada vez mais próximos dos detalhes: se, por exemplo, investigássemos os bancos da praça, explorava-se essa possibilidade da memória. Quem são as pessoas que usam aqueles bancos? Como são as posturas que adotam nesse uso? Por exemplo, como a população de rua o usa, os namorados, os que usam drogas, os que leem seus

jornais, as crianças etc. Identificadas algumas dessas posições dava-se, então sequência ao processo da criação em dança.

Todavia, criar na própria rua é um processo motivador, mas também doloroso. A quantidade de influências que se sofre (o ruído dos carros e demais polifonias, a miopia das pessoas, os inconvenientes (há muitos assim), os abusados (também há muitos assim), os abusivos e espaçosos, os curiosos, a polícia, a cultura do medo, os ladrões, a violência gratuita, as questões climáticas, os comerciantes, os *selfies*, as dificuldades em conseguir um ponto de luz e água ou em usar um banheiro etc.). Ao final, percebe-se que o que se faz menos complexo é o próprio fazer artístico.

Portanto, esse *modus operandi* nos ensina como melhor se preparar para este formato de criação. Pouco a pouco, essas práticas fizeram reverberar a proposição de estratégias para melhor adequação do processo. Foi criada uma espécie de *kit rua* que continha elementos materiais e refletiam tais estratégias:

- a) caixa de som à bateria (para não depender de ponto de luz);
- b) política de boa vizinhança com espaços próximos para poder usar o banheiro e beber água
- c) revezamento de cuidados sobre as mochilas (e/ou não levar bolsas);
- d) utilização de um celular com sistema de projeção que passou a ter enorme importância no processo de criação e avaliação dos resultados. Desse modo, após filmar os ensaios exibia-se em paredes, camisetas ou superfícies brancas¹⁶⁰ tais ações. Os participantes observavam suas performances e podiam, logo em seguida, fazer as mesmas evoluírem.

Em especial para a realização da pesquisa da “Tetralogia”, percorreram-se seis municípios do Estado do Rio de Janeiro (Macaé, Rio das Ostras, Cabo Frio, São Gonçalo, Niterói e a capital, Rio de Janeiro). O convite à participação do processo não se deu em forma de *aulões* ou urnas, mas por meio de audições, por

¹⁶⁰ Em um dos ensaios não foi fácil encontrar uma parede branca que estivesse próxima à realização do mesmo, nem tampouco havia qualquer participante de roupa branca. A solução encontrada para projeção do vídeo (pelo celular) se deu numa folha de papel, gerando um bônus de poesia ao processo.

sua vez não realizadas em academias, teatros ou salas de ensaio; mas na própria rua e no contato direto com a estética e a arquitetura que a compõe^{xxxv}.



Figura 17: Audição no Rio de Janeiro



Figura 18: Audição em Niterói



Figura 19: Audição em São Gonçalo



Figura 20: Audição em Cabo Frio



Figura 21: Audição em Rio das Ostras

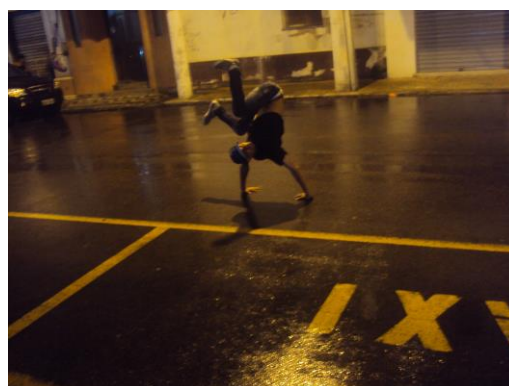


Figura 22: Audição em Macaé

Fonte: © Cia Gente

A duração da pesquisa envolvendo as fases de audição, documentação, residência de criação até a estreia em 25 de março de 2013, na Praça XV (Rio de Janeiro), totalizou nove meses. Os quatro atos — *Metáfora do Confronto*, *Quase uma lágrima*, *Se queres ser universal começa por dançar sua aldeia* e *Carne e Pedra*, levaram em consideração temas diversos na cidade (territorialização, afetividade, abjeção, memória etc.), tendo como unidade simbólica uma fita crepe.



Figura 23: Flyer digital da estreia da *Tetralogia Cidade*

Explorada para diversas significações estéticas (em cada ato), o uso da fita fez nascer uma obra¹⁶¹ de setenta minutos (70min) apresentada publicamente, na praça/rua. Todavia, sendo os interlocutores de Macaé os atores sociais de nossa pesquisa, dedicaremos atenção à primeira e à última parte da *Tetralogia*, respectivamente, *Metáfora do Confronto* e *Carne e Pedra*.

Eu achei muito interessante porque parece que é assim de um toque, de uma sensibilidade, de uma troca de energia [...] é como eles estavam falando ali, de uma energia positiva, algo de bom, a gente se sente bem. [...] justamente é aquilo; fui criada assim, tudo estranho, ninguém se aproximava de ninguém, meus pais, meus avós, eu nunca recebi carinho, nem de pai, de mãe, nem de tio, nem de avós, então eu achei bacana isso porque tem aquele toque assim, suave [...] me deixei envolver (mulher transeunte, de aproximadamente 70 anos).

Dentre tantas questões que se abrigam a partir de “Metáfora do Confronto”, duas nos chamaram à interpretação. A primeira é bem descrita no relato acima que toca diretamente sobre a compreensão do corpo enquanto espaço privilegiado da afetividade. Cabe dizer que esse foi um dos mais impactantes relatos, dentre os quais presenciamos: uma mulher de aproximadamente 70 anos (ou mais) que *nunca recebeu carinho* dentro da primeira instituição afetiva, isto é, a família; recebe, no entanto, um toque (um ruído que seja de afeto) pela primeira vez na rua, mas feito o toque por pessoas desconhecidas e que, curiosamente, ela *se deixa envolver*. Esses que operaram tal ação tem também talento para afetividade; são outros talentos que surgem nessa perspectiva do olhar.

Com duração que chega a variar de 15 a 25 minutos, dependendo da qualidade da interação com as pessoas, *Metáfora do Confronto* se apresenta como uma interferência mediada por dois agentes na cidade (podem ser bailarinos, dançarinos, guerreiros, terroristas, atores) cujo texto assim diz no release: *não importará em que lugar eis o corpo. Não importará em que lugar o corpo dança. O que, de fato, importará é mobilizar este corpo em algum lugar ou o próprio lugar*. Utilizando-se de jogos de improvisação, a proposição dialoga com pontos orgânicos de uma dada teia urbana, perfazendo aquilo que o bailarino japonês Min Tanaka chamou de “*dançar a rua*”.

¹⁶¹ Adotamos a mesma explicação para o uso do termo quando utilizamos em “Meio-fio”.

Em dado instante, os dois agentes são finalmente confrontados entre si, quando então alguém passa uma fita crepe no chão exatamente entre os dois. Esse hiato (que pode ser o mesmo muro da Membros, porém sem ser o mesmo suporte) gera perguntas entre eles que passam em seguida, a tentar se tocar. Nesse estado de tensão revelam, por sua vez, uma série de questionamentos servindo o corpo de metáfora ao que afasta ou aproxima as pessoas (pele, cheiro, história do corpo, aparência, modos, modas etc.). As reverberações pouco a pouco vão produzindo micro efeitos naqueles que passam e observam. Quando finalmente depois de longa conquista se abraçam, a fita é retirada e eles retomam a performance com a possibilidade de contato, antes ausente. O corpo em cena, num lugar de mediação e interrogando os hiatos das relações afetivas, na retomada do sensorial, da pele, do toque, os agentes conduzem a experiência através da dança, furtando encontros entre aqueles que se predispõem a (re)colocar o gesto, o movimento, o olhar como canal de comunicação entre si. Nesse “contágio”, os que mais se identificam entram na dança através da interação e ficam “contaminados”. Vejamos o que diz uma das pessoas que vivenciou esse contato e como outras, ao final, agradeceu:

Essa é a arte que me toca. Estética e ética. Aquela que está ‘entre’ e dispensa a definição enfadonha institucionalizante. Aquela que está ao lado, no espaço entre corpos do abraço; está precisa, porque é verbo e sujeito. Não importa se entendo: me toca. Não interessa se fundamentada: me provoca. Contamina, transgride e rompe os silêncios. Então, se ao término tenho um grito na alma, um rasgo no peito, esse trabalho me atingiu catastróficamente. Agradeço! (Liliane Soares, professora e programadora de Dança).



Figura 24: Afetos demarcados.
Fonte: © Walter Mesquita

São Paulo (Brasil), 12 de maio de 2015:

Por volta das 18h, a Cia. Gente realiza seu último ensaio da Tetralogia antes da estreia prevista para o dia seguinte, na programação do projeto *Modos de existir*, produzido pelo SESC Santo Amaro, na cidade de São Paulo. Próximos aos agentes que protagonizam *Metáfora* (neste dia)¹⁶² estão dois outros agentes da cidade. Porém, são aqueles massacrados pela cultura do salário mínimo, da brutalidade das desigualdades sociais que assolam o Brasil; eles vestem o uniforme da Prefeitura da cidade de São Paulo e realizam a pintura dos meios-fios de branco. Ao reconhecerem alguns movimentos de *breaking* por parte de um dos agentes, exatamente no dado instante em que ele trazia as pessoas para o momento de interação, um dos agentes da prefeitura (que não é mais agente do Estado, mas volta a ser agente de si mesmo) larga a sua ferramenta de trabalho e começa a improvisar passos de dança. O seu colega diz: “tá doido mano?” E, ele responde “esse passo eu dancei muito...”. Um ou dois minutos depois ele volta a sua função ordinária e segue pintando o meio-fio. Mas ele volta dando uma gargalhada como *ninguém na face da terra o fez* e ou tão somente tenha se visto naquele que *tirou a serpente da garganta que tanto lhe sufocava a rir*.¹⁶³

Eis a segunda questão da qual *Metáfora* nos trouxe à interpretação: a suspensão do tempo de dominação, quando a dança então ocupa um contra poder. Ao largar sua ferramenta de trabalho, dadas tantas formas de controle da vida (câmeras, delação, economia, poder, euforia etc.), é importante refletir sobre os riscos assumidos por este trabalhador: a maior delas está na fatalidade da perda do emprego miserável. A pior delas, dialeticamente: deixar de se arriscar. Esse mínimo espaço de atravessamento é bem diferente entre aquele que se arriscou e de seu colega. E no caminho para casa ele pode cantar, pois “aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam escutar a música” (NIETZSCHE, 2011); e já em casa seus olhos podem voltar a brilhar, pode fazer amor como já não fazia mais, pode brincar com seus filhos como já não brincava antes ou pode simplesmente voltar para dentro de si; eis o caminho percorrido por essa ruptura; o próprio caminho da festa (VIANNA, 1988).

¹⁶² Como observado tal interferência está sempre mudando os agentes que mediam a experiência.

¹⁶³ Referência ao épico episódio entre a serpente e o pastor em *Assim falava Zaratustra* (NIETZSCHE, 2002).

Munique (Alemanha), 11 de julho de 2015:

A cena em *Metáfora do Confronto* se repõe no espaço; outro espaço, outra cultura. O cenário é a cidade de Munique, na parte externa do *Schwere Reiter*¹⁶⁴, dentro da programação da plataforma “*StandPunkt-e/Welcome to my world*”. Os agentes que já sabemos são Adão e Alex que de forma majestosa mediam a relação corpo-espaço-tempo; sabem bem que o corpo é o lugar da surpresa, das sensações e, de fato, é isso que os move a todo o instante enquanto mais um desafio de quem se comunica através do gesto – o inusitado. O público é basicamente formado por jovens artistas, famílias e apreciadores da arte; cabendo desde já dizer que esta se trata de uma parte extremamente desenvolvida e rica da Alemanha. Mesclados, mas mais afastados da cena onde ocorre a interferência estão crianças – trata-se de um centro de refugiados que acolhe crianças e adolescentes. Com maestria, os agentes vão se conectando com as pessoas, ora pela ousadia de explorar um container que ali se encontrava, outrora respirando e assoprando o rosto de uma dama, sensivelmente acariciando o outro e, por fim, dando as mãos e formando uma grande corrente.

Durante a interação que vai do público para o público, todos se espelham numa grande roda, mas anteriormente ao rito (onde o rito é já a ruptura), viu-se uma dessas crianças tocando e sendo tocada por uma senhora alemã. Eles foram envolvidos por uma escuta que se dá pela pele, pois “*a pele é o mais profundo*” (Valéry apud LE BRETON, p.29, 2003); ou tomada a licença poética; eles foram *envOUVIDOS* fazendo valer o real sentido da metáfora:

Só a boa metáfora pode dar ao estilo uma espécie de eternidade. O estilo é uma questão de visão e não de técnica. A metáfora é a expressão privilegiada de uma visão profunda: que ultrapassa as aparências para atingir a essência das coisas [...] Liberar as coisas da contingência do tempo pela metáfora. A metáfora não é um ornamento, mas um instrumento necessário para o estilo (ULPIANO, 2010)¹⁶⁵.

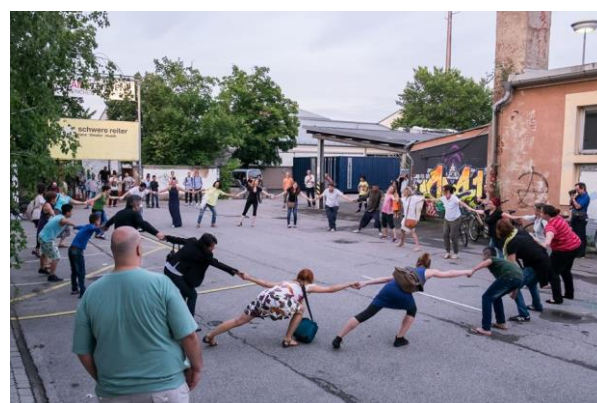
O corpo *quebra tudo*, rompe, vai além. Num momento extremamente delicado sobre a questão refugiados/Europa e dado o passado de uma memória nazista que tende a estigmatizar toda a Alemanha e seus cidadãos como um “povo frio”, a temperatura que observamos não condiz com tal informação. Sublimando

¹⁶⁴ Espaço cultural.

¹⁶⁵ Ver mais em Centro de Estudos Cláudio Ulpiano (<http://claudioulpiano.org.br/>).

os interditos, *No opera* (trilha de *Many Fingers* que é utilizada na interferência) vai abaixando sua frequência e volume até silenciar, mas o silêncio é, justamente, o que não se pode conter mais. Todos se abraçam e aplaudem um ao outro sem dizer palavras; os abraços são demorados; tipicamente um abraço como os que Alex nos ensinou a dar; abraços cheios de braços sobrepostos; abraçados incentivados por Adão que também aprendeu a abraçar. Mesmo diante de toda a polissemia do gesto, talvez o único com sentido universal seja o afeto.

É importante situar que aquele foi um momento especial entre os dois, pois ao mesmo tempo que Alex voltou à cena para se apresentar ao lado de Adão nesta viagem, este por sua vez já havia decidido que encerraria sua carreira cênica em dança¹⁶⁶; seria sua vez de ser pai e ele queria tempo integral para acolher tal momento. Assim como foi supracitado no caso do funcionário, não podemos após o que se passou ter acesso a todos os efeitos que daí se sucedem; ficamos com as impressões que se dão nas mediações do corpo e nas atitudes que se desdobram pelo contato, sempre fazendo entender que o contato não é mais apenas um contato, mas o *tato com*.



Figuras 25 e 26: “Metáfora” em Munich
Fonte: © Standpunkt-e

*Uma cidade é construída por diferentes tipos de
homens; pessoas iguais não podem fazê-la existir.*

Aristóteles

¹⁶⁶ De fato eles se apresentaram apenas mais uma vez depois da Alemanha, na Bienal SESC de Dança em Campinas (SP) com a coreografia *Corpo*, a qual não será aprofundada na pesquisa.

Retomar a sensorialidade que caiu em declínio com o aparecimento da vida moderna pode ser uma tarefa tão árdua quanto reescrever a história da cidade mediante a experiência corporal. Corpo e espaço; mercado e religião; imagem; sangue. Eis as motivações presentes nesta coreografia que encerra a *Tetralogia*, isto é, reativar a experiência humana além da conjugação passiva corpo-espaço, projetando o choque entre estas potências - o corpo sentindo a cidade, por sua vez a cidade mobilizando o corpo como agente. Em cena, outra vez; um corpo político que dança.

Os desafios estabelecidos em *Carne e Pedra* (a coreografia), referência ao texto homônimo de Richard Senett (2006), não buscou em sua criação uma estrutura linear que pudesse ser a todo instante fiel ao livro, mas, justamente, construir polaridades através de alguns pontos pré-identificados no âmbito do texto, ou seja, numa dramaturgia. Para isso, levou-se em consideração duas iniciais: o contexto e a(s) personagens. O ponto de partida foi a informação de que nas pequenas cidades medievais, dada as dimensões bem reduzidas das vielas, as pessoas não tinham o “direito” de não se tocar pelos cotovelos. Faltava, no entanto, quem seria esta personagem que pudesse, justo, abrir para o desgoverno das sensações do público. Foi, então que na conclusão do livro, quando Senett faz menção a relação do capitalismo em Nova Iorque, citando a máxima de Robert Moses de desfazer a diversidade das cidades, cuja massa (da população) era para ele uma pedra esfacelada e, que tão somente aqueles que fossem muito bem sucedidos poderiam escapar dessa massa é que encontramos a personagem: um mendigo. O mendigo era, pois, a parte mais decadente dessa massa.

Portanto, a primeira cena onde ele com seus trapos - depois de ficar horas do dia que precedem a apresentação, convivendo com a população de rua local - começa a tocar com os cotovelos paisagens da cidade e, em seguida as pessoas (e seus constrangimentos) vem dessa informação contida no texto do autor. Mas, o mendigo vai se transformando ao longo da cena. Quando se despe de seus trapos, manifesta-se pela dança (de modo vibrante e violento); em seu corpo - estratégia de conflito adotada na cidade - estão notas de dinheiro atadas por fitas. O dinheiro com o suor derramado como se fosse sangue vai manchando e desfazendo-se como papel; ao mesmo tempo em que o dinheiro consome o homem e o subfaz gente (o mendigo); este ora devolve à cidade sua expressão mais caótica - o

mendigo come pedaços de papel em alusão ao dinheiro que lhe devora. Neste instante a trilha musical contempla o disparate cênico nos versos de Arnaldo Antunes: “Dinheiro é uma nota de papel, dinheiro é uma nota de papel...” A polifonia e a repetição do mesmo verso perscruta uma desatenção, não o contrário; outra estratégia (dessa vez no som) adotada como extermínio da cidade idealizada sem a presença da diversidade. O mendigo se transforma em homem, em mulher, em macaco e adota a gestualidade do símio: é a representação da selva de pedra, e a “carne” ali exposta o pleito de uma voz nessa multidão do invisível.

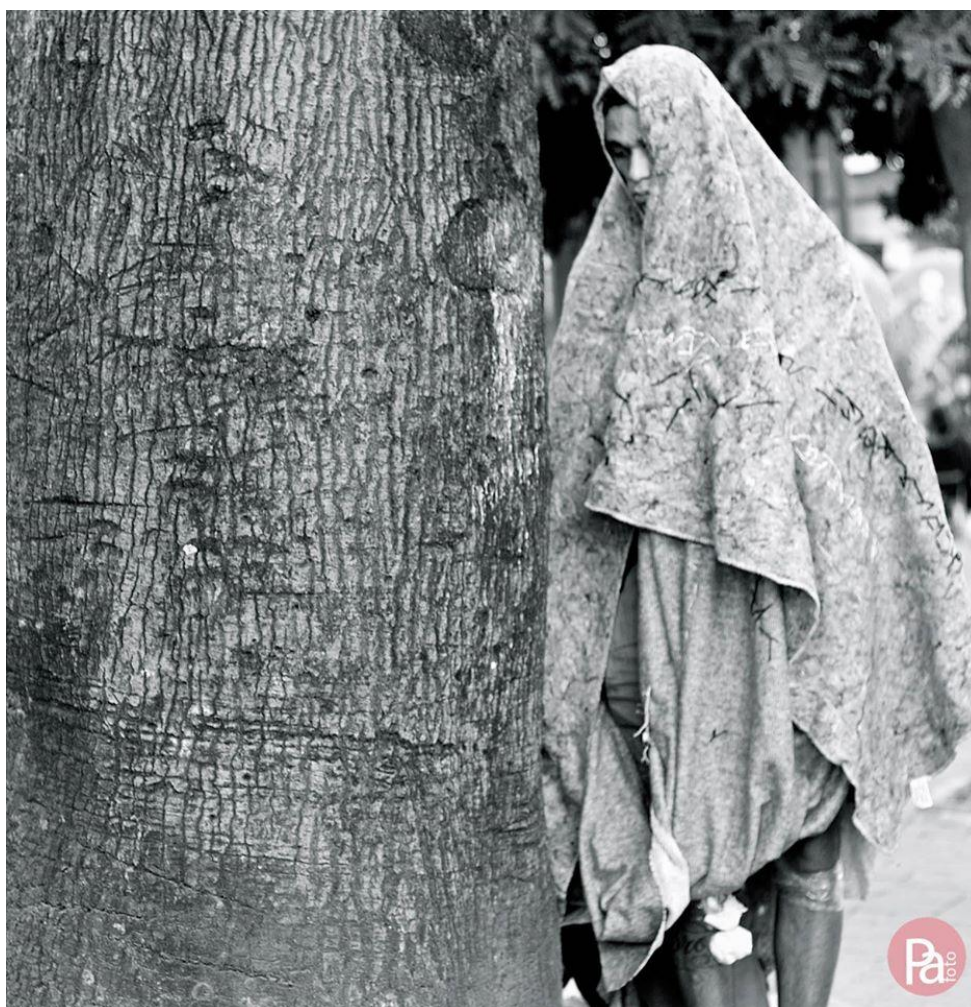


Figura 27: Introdução de “Carne e Pedra”
Fonte: © Paolla Itagiba

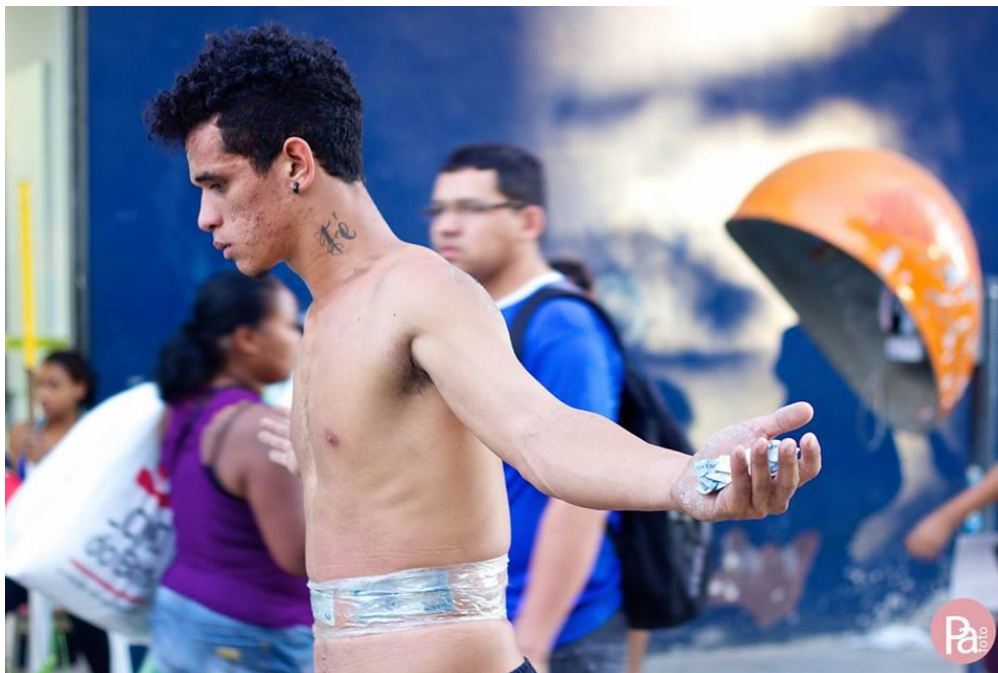


Figura 28: Final de “Carne e Pedra”
Fonte: © Paolla Itagiba

Faltavam ainda duas personagens: um que fizesse jus à condição do ator em cena; isto é, o bailarino. O mendigo que vira homem, mulher, macaco põe a sapatilha de um bailarino clássico nos pés imundos, traduzindo na sua proeza; em vez da figura da “pureza”, a enfermidade, a sujeira, a peste. Não satisfeito, adota uma postura de embate. Aleatoriamente escolhe uma pessoa da plateia e embala seu corpo no dela atado, outrossim, pela fita crepe; isto é dizer, que se na primeira parte (*Metáfora*) a fita separa e pergunta sobre a dimensão dos afetos, ela agora unta, mas refaz a mesma questão. O bailarino desfalece. Por fim, quando se ergue, retoma o texto de Senett e traz a expressão do Cristianismo na influência moral da história da cidade ocidental. O mendigo agora é o salvador, ele arrasta sua sapatilha e seus trapos carregando a cruz, mas a cruz não é de madeira, os pregos em suas mãos são outra vez notas de dinheiro; sua cruz é o capital e a desigualdade social. O mendigo morre na função social, estética (e política) de Cristo, mas ironicamente, morre para salvar todos; esses todos sem rostos que cospem em suas duas faces e não lhe vê como gente, o que dirá como Deus. A canção arremata a subversão: “Eu acredito num homem de pele escura, cabelo crespo que andava entre mendigos e leprosos” (MCs, 2002). Observemos a reação do público:

Não vou falar aqui da técnica ou de assuntos que não domino. Quero falar das ações e reações que este espetáculo causou em mim e nos passantes daquela tarde de sábado [...] Esperava ser espectadora, e o porvir me demonstrou ser exatamente o oposto dessas minhas expectativas. O espetáculo que eles proporcionaram no meio do calçadão de Santo Amaro não era para ser assistido, pois isso não bastava. Sentir, ver, tocar, escutar, refletir... Tudo fazia parte. O espetáculo não estava lá... Estava aqui, no meio da multidão, entre o vai e vem de gente [...] promovendo [...] outra maneira de experienciar o tempo e o espaço na cidade (Anna Clara Hokama¹⁶⁷).

O protagonista em cena, cuja duração pode também variar de 15 a vinte 20 minutos é um jovem (*b.boy*) que veio de Belém do Pará para vivenciar uma experiência profissional com a dança em Macaé; seu nome é Luiz e sua biografia também é a matéria-prima e poética de outra criação solo (*Do it!*¹⁶⁸), mas que não será descrita em profundidade na pesquisa. Mas, apesar de toda a sua dedicação para alcançar tal nível de dramaturgia com apenas 19 anos de idade, ele se descontenta (não se desanima) quando se depara com uma situação dessas que transcende os dois ciclos na Capital Nacional do Petróleo: “Aí o cara me pergunta: “ah, você faz dança, legal. E trabalha com o quê?” Ahn, como assim? Passemos, a última criação analisada no contexto da Cia. Gente, esta ao contrário das duas anteriores um trabalho remanescente de grupo.

Liberdade; é isso que sinto!!! [...] não sei explicar direito, mas eu preciso disso [...] da dança pra viver. Eu gosto de estar onde eu posso ver paz, alegria e busco isso em qualquer lugar [...] isso fortalece mais os meus sonhos [...] Tô aqui sentado no trabalho fazendo nada, será que isso me alegra? [...] A dança me traz isso, entende? Emoção de liberdade [...] Isso eu quero pra minha vida (Ricardinho).

O reencontro de grande parte dos artistas da D.I. com outros que vieram sensibilizados pela proposta cênica foi motivo para acreditar que o tempo, de fato, é na mais breve e (bela) das definições “*a tardança daquilo que se espera*”, como nos ensina Martín Fierro. Se quando houve em 2011 a decisão de encerrar o ciclo dessa companhia acreditando que esta era uma forma de preservar o que havia de melhor na relação dos seus integrantes, o tempo de espera para prover um reencontro mostrou que o tempo e, obviamente, a decisão tomada foi a melhor. O mote do reencontro era homenageá-los com o lançamento do livro “Notas sobre outros corpos possíveis”, previsto para 01 de abril de 2014, mesma data em que

¹⁶⁷ Estudante de História da Arte.

¹⁶⁸ Apresentou-se na França no festival C2H, na cidade de St. Nazaire, em final de outubro de 2015, quando Luiz estreou internacionalmente.

nasceu a D.I.. Todavia, o reencontro acabou se tornando uma “armadilha” ou como disse Maurílio “*um efeito colateral do nosso amor*” para retomar o processo criativo e aproveitar esse mesmo mote para lançar também à cena a dança. Foi assim que reuniu-se Ricardinho (reencontrado num posto de gasolina), Maurílio, Tom, Breno e Augusto Anísio, trazendo ainda, Bah, Jazz, Maiara e Two. O primeiro ensaio desse reencontro se deu na casa do artista plástico macaense Peron Frongilo que gentilmente cedeu o espaço que utiliza para fazer festas.

Ao ver Tom com seu pai, Two saiu correndo para lhe dar um abraço. Junto com ele, Ricardinho, Maurílio e Breno. Anísio abriu os braços sorrindo como se não acreditasse. Convidamos Hildemar, mas ele não pôde estar - como era verão, ele por conta dos efeitos da tetraplegia praticamente não sai de casa nesta época, pois sofre muita queda de pressão arterial. Os que estavam, ainda se conhecendo, sobretudo, Maiara e Jazz foram convidadas para o abraço com Tom. Era pura nostalgia, o sorriso entre Tom e Ricardinho era o de dois meninos que descobrem um tesouro juntos. Two então ameaça um *beat box* (não na mesma qualidade que fizera tantas vezes Adão para o hino nacional cantado ironicamente por Alex em *Meio-fio*); era tudo mais tosco, brincalhão e divertido para que Tom pudesse cantar o *Funk da Preá*. Movimentos libertos na expressão do estar junto; proximidade intensa e renovada na condição nostálgica. Mas, não era mais a proximidade em si que os unia; era a história do que fizeram por tantos anos juntos.

De repente, todos se entreolharam à pergunta silenciosa: “O que vamos dançar no lançamento do livro?”. A coreografia que trouxe de volta à cena esses artistas que se reinventaram a partir da dança foi “Elementos disponíveis para outras composições”. Utilizando-se de elementos das três principais criações da D.I., isto é “Pseudópodos”, “Procedimento II, urbano” e “Gudubik”, acrescidas de novas estratégias, o processo criativo foi ressurgindo. Mas, o termo “elementos” carregava em seu conceito uma tradução para duplo efeito: ao mesmo tempo em que recorria aos elementos (bola, skate, cadeira de rodas, pneu etc.) para remontar cenas das criações anteriores ou utilizá-las na sua integridade sem retoques, também era outra vez uma forma de dispor através da cena, do palco, possibilidades de outras composições sobre o olhar. Inicialmente, a forma para retomar o processo foi assistir aos vídeos dos espetáculos anteriores. Mas, já era

mais que isso: havia uma preocupação sobre como estava a disponibilidade desse corpo depois de três anos sem um trabalho de conjunto. Tom, Ricardinho e Maurílio estiveram, de fato, sem fazer nada mais ligado à dança nesse período.

Todos tinham ganho mais peso, além da falta de condicionamento físico evidente. Todavia, eles estavam lá dispostos ao desafio lançado; cabe dizer que observamos que desta vez se auto representavam mais como *guerreiros* do que necessariamente enquanto *artistas*. Era, de fato, o enfrentamento de uma batalha ou nas palavras de Maurílio: “Vale o esforço ué, não é para apresentar? Então vamos fazer direito, é a nossa história!”. Ricardinho balançou a cabeça concordando com Maurílio. Existe um gozo claro, aberto, declarado que atravessa toda essa experiência; este gozo é parte operante da própria experiência e como gozo é rodeado por dores, prazer e exaustão:

Um esgotamento pela busca do movimento, mas também de si através do movimento, do corpo. O reencontro com os colegas, as luzes, o linóleo, o palco, a plateia, a música, o figurino, a maquiagem [...] o corpo em cena; prazer e dor se entrelaçam nesse atravessamento... (Jazz)

Two junto com Breno apagaram as fagulhas de um clima de tensão: “Bora dançar macacada!!!” - este o termo adotado entre eles como forma de incentivo e pertencimento de uma mesma família. Os demais foram sendo conduzidos por esta vontade de fazer; esse sempre foi o espírito da coisa.

Com aproximadamente três horas de ensaio, o cansaço e a fome se deram. Uma pausa se fez, mas não a inércia das relações que se renovam a partir do mesmo espaço compartilhado. A comida na disposição de quentinhas e a bebida servida com garrafas d’água ornamentavam a mesa improvisada para o instante das refeições; era a presença do “divino social” (MAFFESOLI, 2002). A reunião entre pares produz a festa do presente e conduz ao (re)aparecimento do divino social, donde o divino é oriundo das realidades quotidianas; extraordinariamente trata-se do ato de religar que mescla a sacralidade do ornamento e do altar com a orgia das suas mais escrachadas sacanagens: gargalhadas, brincadeiras e zombarias; de repente sem alarmar a mudança de contexto do discurso lembram um movimento e uma viagem percorrida - são detalhistas com a narrativa. Misturam arroz, feijão, maionese, farofa, galinha ensopada e macarrão; a comida às vezes cai na mesa, no chão ou sobra dos lábios - quem diria que esta é uma

companhia de dança? De fato, sempre foram de desobediência; neste contexto poderia se dizer uma *companhia de gente*. Em seguida como fazem os peões de obras, tentam encontrar um canto para deitar; curiosamente o espaço da casa de festa também é uma sala de piso frio; temperatura, todavia aquecida por esse “cimento da sociabilidade” (MAFFESOLI, 2002).

O ensaio começa e recomeça tantas outras vezes. Essa é a dinâmica interna ou o ritmo para fazer mais coros à dança. Percebendo as flores e rosas pelo salão de festa da casa do artista plástico, seria de bom grado (dada a nobreza de cada um e do reencontro em si) que houvesse um corolário entregue no final do ensaio.



Figura 29: O retorno aos ensaios
Fonte: © Cia Gente



Figura 30: Uma companhia de gente
Fonte: © Cia Gente

A alegria e o cansaço dados pelas circunstâncias do reencontro, mas também a sensação de vazio causado pela ausência do dia seguinte são temas das tantas postagens nas redes sociais:

Vou sentir falta de vcs essa semana... Me senti tão viva hoje, foi como se toda nossa diversidade estivesse fazendo parte de um pedacinho de mim... Vcs ampliam minha visão sobre mundo e pessoas... Apesar de cansativo... foi intensamente bom. (Maiara, 26 anos).

Complementa Bah, 22 anos:

Já estou com saudades de cada um de vocês. Estou muito feliz, graças a cada um de vocês. Sem palavras gente.

São através dessas redes que esses atores sociais mantinham (e mantém) uma comunicação que transcende a dimensão corpórea ressignificando também os laços afetivos pela tecnologia e seus aparatos técnicos. Um grupo privado foi criado no *Facebook* para manter ativa a comunicação e os informes sobre os próximos ensaios. Desses, o único ainda não inserido no meio virtual é Tom; e Anísio apesar de compartilhar do primeiro reencontro não deu sequência aos demais por estar muito tempo sem qualquer conexão com a cena. Até o dia do lançamento do livro foram realizados mais oito encontros.

Rio de Janeiro, 18 de abril de 2014:

Após lançar o livro em 1º de abril de 2014 na cidade de Porto Alegre durante o Fórum Nacional de Dança para Crianças e Adolescentes, foi a vez da estreia do projeto E2, isto é, e.spetáculo + e.book. Na brincadeira de um deles: “E2 são”.

O palco escolhido foi o Teatro Angel Vianna, localizado no interior do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, na Tijuca. Depois da última passagem de luz ao ver a caixa branca, sua moldura preta e os objetos localizados estrategicamente, um filme parecia passar na cabeça de Maurílio que bem no cantinho começou a deixar as lágrimas caírem. Ricardinho, seu colega dentro e fora de cena (e que se alimentam os dois de muita implicância um com outro) passou o braço em seus ombros e colocou a cabeça lado a lado com Maurílio. Tom

estava sentado em uma das cadeiras do teatro e comia sua maçã cujos barulhinhos se ouvia a cada mordida, dado o silêncio quase absoluto da sala.

Faltando exatamente 20 minutos para às 20h, todos se reuniram no centro da caixa branca - o palco, segunda ou primeira casa desses esplêndidos artistas. Os que ali estavam juntos pela enésima vez pareciam tão nervosos quanto aqueles que estreavam como Bah, Jazz e Maiara. O teatro se abriu, as cadeiras iam sendo ocupadas; a fotógrafa e o videomaker se punham nos lugares plenos a registrar o melhor desse momento, sempre único. Algumas famílias vieram, o teatro estava quase completo em sua lotação. Após o lançamento do livro, chegava a vez da estreia de *“Elementos disponíveis para outras composições”*. Ricardinho iniciava a cena com Two e os dois brincavam de dançar. A plateia respondia com risadas, era a vez de libertar e compartilhar a criança dentro de cada um deles. A próxima cena foi feita por Jazz, cuja cadeira se faz como ampulheta e depois é desmontada até se tornar asa delta – Maiara voa e nos conta muito emocionada como se sentiu em cena, segundo ela; essa é a dança que, de fato, acredita:

O que baseia meus sonhos é dança... É a VERDADE!!! e não tô falando de verdade no sentido de falso ou verdadeiro, mas de pulso, aquilo que me permite ser quem sou, e algumas coisas dão base pra verdade que me movimenta pela vida, o risco, a possibilidade, o amor, os laços, a morada. A Arte, a Dança, os meus sonhos são muito alimentados pelo meu Ser Corpo, eu poder Ser com o que me afeta, me ver no que faço, é o desejo. Minha relação com a dança vem muito do improvável, e a dança me ensinou muito sobre a vida, e hoje dançar, viver e sonhar são p/ mim sinônimos!!!! Não gosto daquilo que tá dado, gosto daquilo que me aguça a caçar tesouros, que me move!!! [...] Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para poesia (Maiara).

A plateia aplaude efusivamente o voo; o aplauso não é o reflexo institucional do agradar ou ato viciado da morte do desejo; é essencialmente o pulso ou o descontrole da emoção de se reaver no outro que realiza seus mais secretos desejos. O aplauso é mais do que as mãos batendo uma com a outra em cumplicidade aristotélica, é o coração não sabendo mais o que fazer com tanta energia; para não explodir pede ajuda das mãos, última extremidade do corpo antes do chão, para bombear a energia de volta aos artistas – eles precisam desse “sangue” para existir em suas plenitudes.

O espetáculo segue, são muitos elementos em cena. Bah treme, mas com autocontrole suspende o pavor em troca do querer a dança para a sua vida; sabe que um vacilo gritante pode se tornar ato ingrato da espetacularização de sua pele:

(...) Viver pra dançar é a única coisa que me dá vontade de viver. Dançar me proporciona emoções que nunca senti na vida. Minha família (...) Eles são contra a minha vontade de ser bailarina. E me dá mais vontade ainda de ir por esse caminho, gosto de desafios e dançar é um desafio p/ mim. Me ajuda a quebrar barreiras, quando danço perco medo de tudo(...) vontade de viver coisas novas. Conhecer coisas novas, sensações diferentes Acredito que com minha dança eu posso mudar meu interior e se sou capaz de mudar o que existe dentro de mim acredito que sou capaz de mudar o mundo rssss, acho que na verdade tenho muita vontade de conhecer um pouco de tudo na vida e isso a dança traz p/ mim oportunidade de sentir aquilo que quero passar através do meu corpo. Tudo me motiva, tudo me incentiva, tudo me encanta. Nunca acredite num Deus que não saiba dançar. Que importa o sentido se tudo vibra? (Bah)

Junto com Jazz e Ricardinho na caixa, ela ora doa seu corpo como se fosse uma corda que unidas às mãos dele em ato solene de coragem gira, gira e gira enquanto Jazz a salta e recebe, outra vez, as palmas da plateia. Três ainda se preparam para aquecer a caixa: Maurílio, Tom e Breno. É a vez de Maurílio que fazendo contrapondo com Two mostram cada um num foco de luz seus corpos tão singulares e ao mesmo tempo tão plurais. Instante para olhar, instante para cegar as formas insistentes de não saber ver. Maurílio tem o domínio de cena, tudo é suave na forma em que dispõe sua performance e sua presença desmoraliza o corpo na sua versão despótica.

Breno, o gigante, lança-se escorregando palco adentro com o peito no chão; é o chão que o faz voar, não o céu, ou; o palco é o chão do céu. Nesse momento, tanto faz, Breno é uma grandeza vetorial. A alcunha de gigante, portanto, não é sinônimo do escárnio sobre seu nanismo, expressão que sirva ao cinismo sobre a ordem dos *freaks shows*, indulto sobre o infanticídio diante da aberração¹⁶⁹ ou estado do alegórico para servir aos deuses através da dança¹⁷⁰. Tampouco para ser parte da cultura idiotizada de sua presença em programas de auditório de redes televisivas. Ser gigante é em tensão a certeza do olhar sobre o que é cômodo. Em vida, a dança. Ele rodopia, salta, cai, levanta. Faz cair mais um ideal do corpo ideológico. Ele levanta pela enésima vez a sua alteridade. Paira no ar, para o céu, abusa da gravidade. O gigante é o aprendizado de se ver grande diante da pequenez que reflete o espelho social. O gigante tem nome, endereço,

¹⁶⁹ No Antigo Egito, berço da Metempsicose - doutrina que defende a transmigração de espíritos entre homens e animais – deu-se uma das exceções dos infanticídios cometidos pelos próprios pais, quando as crianças nasciam com alguma deformidade. Eles acreditavam que seus deuses (por exemplo, do panteão egípcio como o anão Bés) podiam ser híbridos nas formas corporais. Os anões eram pintados em afrescos dos faraós; o mais famoso deles foi Seneb (TONEZZI, 2008).

¹⁷⁰ Os anões Dong eram os mais procurados por serem excelentes dançarinos (TONEZZI, 2008).

telefone, e-mail, profissão, sonho, mas nada pode enquadrá-lo. Ele é maior que tudo isso e não cabe em gavetas, nem em casinhas. Ele agora põe em cacos aquela certeza sobre o mundo de corpos homogeneizados. O espelho está quebrado. O gigante está em cena. Mas, apesar de sua expressão tão presente na dança, Breno pensa que a mesma é uma passagem, dada a sua representação sobre a mesma cuja finitude está na perda de força da expressão máxima de sua fisicalidade:

Bom, não vou ter mais futuro na dança, mas sim quero carregar o hip hop no meu coração, para que um dia eu seja um bom *promoter* de evento [...] Por causa dos meus problemas nas pernas, um dia não eu vou poder dançar mais. Mas o hip hop vai continuar na minha carreira.

Estávamos próximos da última cena. Ricardinho ao som do *cajón* tocado por Tom - lembremos que Tom é também percussionista - faz movimentos de *breaking* junto a um pneu velho e, em seguida, deixa a cena. Ricardinho sai, o pneu fica. Tom sentado no *cajón* observa silenciosamente o pneu, a roda. Depois de alguns segundos, levanta e caminha em direção ao final; sabe ele que é a última cena do espetáculo. Como quem quer aproveitar cada segundo daquilo que ama; valoriza o tempo - ele, o autista, o artista é quem determina, mais uma vez, o tempo nesse espaço-tempo criado por outras possíveis formas de interpretação do mundo através da arte. Caminha como ninguém sabe percorrer a vida no palco, o palco é parte da sua vida; deixa o tempo passar na tardança daquilo se age, do que tanto se espera. Tom senta no pneu e brinca da aventura de se desequilibrar, não o contrário. A amplidão da luz é reflexo do brilho que ele emite à plateia. Pouco a pouco a cena pede seu fim. O público ovaciona.



Figura 31: Estreia de “Elementos...” no Teatro Angel Vianna (2014)

Fonte: © Patrícia Blasón

Eis o momento de apreciar o que eles dizem depois desse momento, primeiramente Ricardinho:

É Gente, não vamos deixá isso morreeeeeeeeeeer. Alegria! (...) Quando escuto essa música me sinto pulando na altura, sentindo o vento batendo, sensações de liberdade, livre (...) (Ricardinho)

Em seguida, Maiara:

Com essa sensação boa no corpo!!! Minha família não para de falar; minha mãe e irmã enlouqueceram rs!!! (Maiara)

E, por fim, Jazz, 27 anos, dada a sua contribuição, merece todo espaço no texto que ela precisar:

Ainda embebecida com toda a diversidade! (...) vocês SÃO INCRÍVEIS!!!! Todos e todas me fazem sentir viva. Aiiii...me emociono em escrever aqui e, meus olhos já começam a lacrimejar rsssss, porque vocês me emocionam! Sou imensamente grata à vida por proporcionar encontros tão gratificantes (...) me identifico com as propostas (...) são traços da realidade que possibilita o toque profundo em cada pessoa aberta ao convite...seja em poesia corpo, em poesia palavra, em poesia musica (...) Ontem cheguei bem tarde em casa, ainda elétrica! Fiquei acordada um tempo na sala, num processo de digestão de experiência, de vivência. Quando consegui deitar e dormir eu sonhei com o ensaio de ontem rsssss, curioso como o cérebro tem um tempo diferente do tempo do relógio rsssss. Ainda sobre ontem/hoje rsssss quando cheguei em casa, pensei em entrar no facebook para escrever pra vocês, mas ainda não tinha nenhuma palavra que pudesse dizer um pouco do que estava sentindo! Só sabia que era bom [...] e que tava feliz em compartilhar esse momento com vocês todos!

Ela segue seu relato, felizmente, tropeçando nas palavras e emoções:

Subi a rua de casa já sentindo as dores musculares, coisa normal e inevitável depois de um ensaio tão puxado que tivemos! Pensei na dor, na sua importância: a dor faz crescer, sempre é lugar de crescimento, de amadurecimento! Subi minha rua agradecendo a dor! Achei isso incrível! Sim, sim!!! Não há perfeição, nunca pra gente, sempre vamos querer mais e melhor! Que bom! Rsrssrs vacilei principalmente com a cadeira, e foi um vacilo certo hahaha estava certa que não tava errada hahaha isso nem deve se repetir, peço desculpa a todxs de novo! Tenham certeza que aprendo muito com cada um de vocês, seja em dança ou no próprio aprendizado do viver. Escrever é como se tentasse dar conta de falar a cerca do atravessamento desse processo de trabalho! Gente, eu ainda não dou conta de escrever sem me emocionar! Foi forte!!!! ...enfim....escrevo pela emoção, ainda debruçar em lagrimas rsssss (meio ridículo rsssss) quero dizer que todas as palavras não dão conta da vivência corpo, vivência real que construímos no processo! É processo de trabalho!!! E hoje eu entendo que o ensaio de ontem foi amadurecimento, foi crescimento! Foi dor feliz de hoje hahaha Dançar a vida! é simples assim...voaaaa, voaaaa (...) diversidade é a nossa cara, nosso corpo, essa Gente!

E assim como fizera a aluna de Pina Bauch (com a Membros, em 2007), o pesquisador Arnaldo Alvarenga (com a D.I., em 2009), a professora Liliane

Soares (com a Cia Gente, em 2015), ela também agradece por ter compartilhado dessa experiência. Mas, diferentemente dos demais, ela o faz de dentro da cena:

Verdadeiramente emocionada, verdadeiramente sem palavras, verdadeiramente agradecida...

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211237/CA

O Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro convida a todos para o lançamento do projeto e2, da obra de Paulo Emilio Azevedo, com lançamento do e-book "*Notas sobre outros corpos possíveis*" e do espetáculo "*Elementos disponíveis para outras composições*".

e2

18 de abril às 20h

[única apresentação]

Endereço: Centro Coreográfico: Rua José Higino, 115
Tijuca - Rio de Janeiro

Atenção: para receber o e-book é necessário antecipadamente ao dia do espetáculo entrar em contato com o e-mail: producao@ciagente.com.br

Realização e Parceria:

CIA GENTE

fundaçãoPAZ

CENTRO COREOGRAFICO da Cidade do Rio de Janeiro

RIO PREFEITURA

bpdesign.com.br

Figura 32: Flyer digital da estreia de E2

Passamos em seguida para finalizar este capítulo a um importante evento que atravessou os dois ciclos: a Mostra de hip hop e afins culturais. Sobre esses ciclos; o primeiro já encerrado e o segundo em continuidade, eles nos ensinaram que uma parte da experiência não ocorreria sem a outra. Ainda assim, o que há de comum entre ambas está localizada no próprio atravessamento. Pode-se dizer que se trata de arte como resistência, resistência como diferença, diferença como potência, potência como experiência, experiência como existência - espaços entrelaçados pela estética. Passamos à descrição das mostras.

4.3. A mostra de hip hop e afins culturais

Além de todas as observações já realizadas no âmbito dos dois ciclos, compreendemos da importância de trazer, ainda à interpretação um evento que atravessou a esfera de ação em ambos: a mostra de hip hop e afins culturais.

A mostra é aquilo que revela o acontecimento ou o espaço de troca que pôde integrar tantas pessoas e performances diferentes na cidade. A Mostra de Hip Hop^{xxxvi}, traz em seu bojo de ações um subtítulo bastante instigante (conforme grifo a seguir): *e afins culturais*. Aqui vamos analisar duas dessas mostras, uma no 1º ciclo 2003 (pela Escola Dança de Rua/CVI-Macaé) e outra em 2014 no 2º ciclo (pela Cia. Gente).

Sobre a primeira, é importante situar ao leitor que se tratava de ocupar a cidade, nas palavras de um dos presentes “*tem que tocar o terror nessa cidade, porque isso aqui não tem nada pra essa molecada fazer*”. Os locais escolhidos para *tocar o terror* – e observemos que novamente a figura do terrorista se instaura face ao fazer artístico - foram a Praça Veríssimo de Mello e o Teatro Municipal de Macaé, ambos espaços de grande visibilidade no município.

Em geral, o que ocupava as principais praças da cidade eram shows e comícios (ou showmícios¹⁷¹); já o Teatro Municipal de Macaé era parte de mais um símbolo de poder da elite local a exhibir eventos de grande porte e ou

¹⁷¹ Caracterização de campanhas eleitorais que traziam shows para suas apresentações pessoais e de partidos políticos.

pomposos. Porém, na Mostra quem habitaria o palco eram os adolescentes que integravam a chamada *cultura hip hop*, cabe lembrar uma cultura cujo seu lugar de maior identificação se dá nas comunidades de periferia. Mas, munidos da urgência do agir, eles outrora tomavam para si a proposta declarada de reinvenção desses espaços na cidade. Os universos estéticos e sociais em consideração tendiam ao choque de culturas, cujas práticas produziam nas distintas formas de juventude que por ali passassem (independentemente de classe social) uma forma de identificação. Tomando de licença a ironia exposta na música dos Racionais MCs¹⁷² “seu filho quer ser preto, rah que ironia”.

Portanto, se a Mostra por um lado traduzia os abismos entre classes, por outro gerava trânsito dos gostos e *habitus* (BOURDIEU, 1979) – o que, de fato, pode ser considerado o momento em que o hip hop ganhou novas representações positivadas na cidade de Macaé; elevando a diversidade corporal dos protagonistas. As aulas, os *aulões*, as rodas estavam todas mais misturadas.

A Mostra revela, acentua, expõe, exhibe e aponta outras formas de identificar e reconhecer. Durante uma semana, a cidade entrou em ebulição. Eram adolescentes (mais de 200) circulando pela cidade com seus trajes coloridos, bermudões, calças de tãtã, tênis de cores diferentes em cada pé, apetrechos nas cabeças (toucas, bonés etc.) e outros pendurados (pulseiras, cordões e lenços amarrados no pescoço e nos quadris). Mais uma vez rechaçando a cultura homogeneizadora dos uniformes escolares e de projetos sociais, cada um criava seu próprio estilo na produção de um território, todavia, coletivo.

Através da moda recorriam a mais um modo de chantagear o poder (HERSCHMANN, 1997), afinal, a moda pode ser analisada a partir de dois prismas: a diferenciação de grupos e a imitação entre as pessoas. No caso da imitação é o grupo que conduz o indivíduo, onde este simplesmente copia comportamentos, libertando-se do poder da escolha e sujeitando-se a não participar de um esforço criativo e pessoal – está atrelado a apoio social. No caso da diferenciação, o indivíduo ou o grupo passa a fazer parte de um processo de distinção. Aderir a uma determinada moda pode ser uma forma de entender no

¹⁷² Ver *Negro Drama* no disco *Chora agora, ri depois* (MCs, 2002).

indivíduo a necessidade de imitação para se adequar ao seu grupo social e distinguir-se consequentemente de outro. É dizer que:

[...] a moda é uma forma peculiar dentre aquelas formas de vida, por meio das quais se procura produzir um compromisso entre a tendência para marcar a distinção individual (SOUZA & ÖELZE, p.163, 1998).

A Mostra ocupou o teatro em suas áreas externa e interna. O *hall* do Teatro, em geral encoberto por exposições sem um corpo (fruto da alma econômica de uma cidade sem rosto) se tornou um espaço de encontro para performances e exposição de materiais de cunho artístico, social e pedagógico (*banners*, livretos, exposição de livros, fanzines, cartas de alunos, entre outros materiais). Tudo de algum modo compunha esse *estilo de vida hip hop*.

Observamos que na medida em que outras pessoas - *a priori*, que não pertenciam aos valores éticos, estéticos e de costume compartilhados por essa tribo (MAFFESOLLI, 2002) entravam em contato com essa forma de existir ou (estilo de vida) lançavam essa informação adiante em seus espaços sociais. Em menos de uma semana os adolescentes que participavam da Mostra deram entrevistas para rádios, programas de TV e saíram em matérias de jornais locais. Circularam por ali uma média de 2.000 pessoas diariamente vendo as performances de dança, música e graffiti. Como sabemos, esses desidentificadores são as principais respostas à identidade virtual do estigma.

Já no que se refere a parte interna do teatro, houve uma série de debates, palestras, mostras de filmes e apresentações artísticas. Sobre as palestras, duas foram muito elogiadas e de maior interesse dos adolescentes: a primeira com o psicólogo Fernando Braga, autor do livro “Homens invisíveis” e a segunda com o escritor Jocenir Prado, autor do livro “O diário de um detento”. Dois escritos de universos díspares sobre temas afins, ambos paulistas. Na primeira, o psicólogo expunha com muito humor e crítica sua vivência como gari na USP, quando ele realizava seu Mestrado em Psicologia Social – pouco a pouco, mostrava os bastidores e o esquadramento das hierarquias sociais, bem como a invisibilidade social dos garis. Tratava-se das distâncias entre mundos: o acadêmico e o da cultura popular e seus atores sociais, onde o autor mediava ambos em suas gestões de tempo e subjetividade.

O grande momento do encerramento da Mostra, contudo, ainda estava por vir: no domingo, por volta das 19h, adentrou ao palco um *tiozinho*¹⁷³ de estatura baixa, branco, aparentando aproximadamente 60 anos. Jocenir Prado desconfortava a representação que se tem de um ex-detento (sobretudo, se esse ex-detento estivesse preso no extinto Complexo do Carandiru na cidade de São Paulo). Por cerca de 40 minutos ele narrou sua história e lançou em Macaé seu livro. Ovacionado no final de seu discurso, teve os exemplares esgotados em menos de 20 minutos – o título e a história do livro inspiraram uma das músicas de maior sucesso do grupo Racionais MCs (título homônimo), trilha esta que fazia parte da coreografia *Meio-fio* (da companhia Membros) como já vimos: “*aqui estou, mais um dia // sob o olhar sanguinário do vigia // você não sabe como é caminhar, com a cabeça na mira de uma HK // metralhadora alemã ou de Israel // estraçalha ladrão que nem papel*” (MCs, 1997).

Quanto às apresentações no palco, buscou-se o fomento da participação de escolas públicas, reservando horário especial para elas, bem como distribuindo ingressos pela cidade para que eles pudessem escolher também assistir as apresentações em outros horários. Mais que isso, estava a importância pela qual os alunos das escolas pudessem ver pela primeira vez muitos de seus colegas de sala no palco. Isto é, ver Ailton, Adão, Alex, entre outros, numa posição diferenciada (protagonista) daquela que os conhecia no cotidiano escolar, com seus respectivos uniformes a homogeneizá-los. E foi assim que certo delírio tomou conta do espaço, quando eles reconheceram nos seus pares outra performance - era a emoção de olhar para o artista iluminado. Houve momentos que foi necessário interromper as apresentações e pedir silêncio à plateia.

Após as apresentações abriam-se rodas de improvisação para os alunos, professores e funcionários das unidades escolares também se manifestar. As performances dos dançarinos profissionais convidados levavam às crianças e adolescentes das escolas públicas ao delírio:

¹⁷³ Expressão recorrente no universo hip hop para fazer referência a uma pessoa com mais idade.

de repente, o dançarino Tiaguinho, vulgo *Sonic*, do grupo GBCR¹⁷⁴ põe um capacete e de ponta-cabeça executa um giro que de tão veloz lembra a rotação máxima de um parafuso girando na broca da máquina ao perfurar uma parede.

Uma inversão se propôs nessa abertura, não é mais apenas a bailarina clássica que girava no apoio dos pés no palco do Teatro Municipal, mas um adolescente de comunidade periférica (da Rocinha) que movimentava os olhares de tantos adolescentes. Ele punha sua cabeça no chão e fazia o mundo girar - o corpo se expressava como lugar da ressignificação sócio-política, mais uma vez chantageando o dilema das classes sociais. Ainda assim, a identificação por parte da plateia de adolescentes e professores foi muito grande (foto baixo): a enorme quantidade de pessoas que quis subir para dançar ou abraçar os colegas foi tão grande que tivemos (por medidas de segurança) de interromper tal convite em dado instante.



Figura 33: Alunos sobrem ao palco do TMM
Fonte: © Escola Dança de Rua/CVI-Macaé

Quanto ao uso da praça principal da cidade¹⁷⁵, destinou-se à realização das batalhas de *breakdance*. Em geral, as batalhas representam um momento especial em eventos do gênero, atraindo o público de modo espontâneo, que por sua vez se

¹⁷⁴ Gangue de Break Consciente da Rocinha, sendo o 1º grupo de Break da cidade do Rio de Janeiro.

¹⁷⁵ Praça Veríssimo de Mello.

relaciona com os desafios lançados entre os dançarinos (*b.boys e b.girls*^{xxxvii}). Mas, para Macaé, naquela bela praça especificamente, era ainda mais especial: rompia-se também com a temperatura morna e prosaica de coretos e pessoas aposentadas jogando damas. O som não podia ser tão alto, pois em frente estava o Hospital São João Batista, mas a energia (ou sinergia) daquela juventude contagiou a muitos enfermos que foram para as janelas e ensaiavam suas palmas no ritmo do funk tocado pelo disc-jóquei. (DJ).

As batalhas eram formadas por equipes organizadas em cores diferentes. Todos faziam parte da Escola Dança de Rua, além de dançarinos convidados de outras cidades. Apesar da perspectiva de um desafio, cujos adolescentes lançavam provocações entre si através das performances, tratava-se de um jogo onde mais que ir um contra outro, eram todos ao final indo um com o outro - espaço de contemplação das diversidades.

No chão, em vez de um palco erguido como do Teatro, papelão (foto nº 4). A batalha se iniciou numa mescla de ousadia e *mîse-en-scene* em proporções pares - um jogo de perguntas e respostas: é exatamente isso que fazem; lançam-se passos no papelão, seguidos de *power moves* e acrobacias. Na sequência, o outro adolescente da equipe adversária busca responder pela dança, a partir das bases que o anterior lançou. Mas sempre um tenta superar o outro, essa é a dinâmica (foto nº 3).

Um júri de três pessoas foi formado para avaliar as performances e determinar a equipe que venceria o desafio, até chegar à grande final. Na apresentação do evento apareceu a figura do Mestre de Cerimônia, ele é o MC (foto nº 4). Na grande final, a equipe vencedora (*crew*^{xxxviii}) recebeu uma placa de acrílico como prêmio. Uma plateia que rodeava o *rinque de patins*¹⁷⁶ (com uma área de aproximadamente 350m²) batia palmas para a equipe de Ailton que naquele dado instante já havia se tornado um líder e referência para tantas crianças e adolescentes.

Esses adolescentes reconectavam-se às histórias das batalhas sugeridas por Afrika Bambaataa, o criador do hip hop no mundo. Naquela época (década de 70)

¹⁷⁶ Local específico da praça onde foi realizada a batalha de breaking.

em Nova York, o criador (unido a diversos jovens) organizava também eventos dessa natureza, a fim de reduzir a briga e violência entre gangues de adolescentes.



Figura 34: Adolescente na batalha da Praça

Fonte: © Escola Dança de Rua/CVI-Macaé



Figura 35: MC anuncia a próxima batalha

Concluindo sobre essa primeira Mostra analisada, é importante notar que a ela trouxe muitas transformações, as quais pouco a pouco foram se revelando no corpo dos adolescentes e nas suas respectivas atitudes com a cidade e o espaço que ocupavam diariamente. Ainda assim, o intercâmbio com pessoas de outros municípios/estados fez aquecer a cena do hip hop em Macaé. Independentemente de possibilidades concretas de parcerias com o poder público municipal e iniciativas privadas; o que mais ficou evidenciado foi a forma com que a comunidade passou a abraçar o hip hop. Ainda assim, foi recorrente o fato de muitos pais ressaltarem que a partir das aulas de dança, por exemplo, os seus filhos haviam se tornado pessoas mais cooperativas. Todavia, já sabemos que essas práticas alcançam seu nível ótimo de recepção por parte das famílias enquanto ocupa a dimensão da 'socialização', mas que quando se amplia para uma possibilidade profissional, é violentamente repreendido com valor de demérito.

Se o corpo revelou por um lado signos de distinção, por outro, ressignificou posições de prestígio social: filhos de funcionários de altos cargos da Petrobras agora também queriam aprender aquela dança (urbana, a dança de rua) e

deveriam levar seus filhos nos *aulões* e rodas em comunidades de periferias. Por sua vez, Quênia e Sandrinho, por exemplo, entre outros, passaram a frequentar muitas festas de aniversário de 15 anos no Tênis Clube - o mesmo clube que um dia eu frequentara na minha adolescência. Ao lá ingressarem traziam a dança de outros clubes e esquinas para aquela parcela da sociedade, estando esta por sua vez mais interessada sobre aquele estilo de vida que ora seus filhos querem imitar. O que estava evidenciado é que havia um trânsito de culturas revelado pela mediação do corpo que tomava a cidade como ocupação inacabada. Nos salões frequentados pelos filhos da elite macaense também passou a tocar James Brown, Marvin Gaye, Aretha Franklin entre outros clássicos do *funk*, do *soul* e do *rhythm & blues*. O Graffiti passou a ser decoração de muitos quartos dos jovens de classe média.

Na Mostra, como se pôde perceber, revelaram-se novos papéis sociais: Ailton, Alex, Adão e Maurílio, por exemplo, tornaram-se líderes das equipes ou jurados das batalhas. Outros, como Quênia e Sandrinho, participaram da produção e se tornaram coordenadores de evento. E no palco do teatro, lá estava Alex (aquele que era gago) sendo aplaudido por multidões, quando seus colegas de escola não mais lembravam o quanto ele era gago. O mais importante é que, como já sabemos, ele também esquecera e decidiu expor seu corpo como estratégia de autonomia e participação; Alex foi um dos responsáveis pela organização e programação visual da Mostra de Hip Hop e afins culturais que veio a ocorrer em 2014. É sobre este evento que vamos ora discutir:

Tudo que se passou nestes anos passou na gente. Está na gente, é parte da gente. Está gravado em cada disco que risca. Em cada som que toca, que nos toca. Em cada traço que pinta, que nos pinta. Está tatuado no nosso corpo, na nossa dança. Cada um sabe da sua correria. Cada um se lembra dos preconceitos sofridos e enfrentados. Cada um se doou para que esse jeito de ser seguisse vivo em cada um. Ele hoje está mixado em todo o mundo. A gente é fruto dessa experiência chamada HIP HOP. Quem nunca pensou em desistir do sonho? Mas a vontade do sonho sempre foi maior que a vontade de desistir. Não é verdade? Estamos recomeçando sempre, ensinando e aprendendo com cada geração que fez e faz essa bela história. Estamos em movimento. Essa é a nossa política: o reconhecimento das diversidades como potências. Estamos em movimento. Não somos seita, nem governo, nem empresa, nem ONG, nem partido. Nós somos frutos de nós mesmos, estamos em movimento¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Texto de abertura em homenagem aos 40 anos da cultura Hip hopno mundo.

Em novembro de 2014, a cultura hip hop fez 40 anos no mundo - data de sua fundação em 12 de novembro de 1974¹⁷⁸. Em Macaé, através do trabalho dos adolescentes e jovens envolvidos nessa cultura foi arquitetada sua edição especial para celebrar esse marco histórico. Quatro ações ocorreram na Mostra que diferentemente da edição narrada anteriormente, foi realizada toda ela no espaço público nas mediações da Nova Aurora¹⁷⁹, no calçadão central da cidade: a interferência/instalação de Graffiti “Muros para que te quero?”^{xxxix}; a batalha de breaking¹⁸⁰; o concerto musical “Hip Hop 40 anos”¹⁸¹ e o *aulão* de Dança de Rua na Escola Estadual Dr. Télió Barreto, a mesma escola onde conhecemos Quênia. É sobre esta última ação que interpretaremos.

O desafio lançado foi o seguinte: Quênia deveria retornar à sua unidade escolar e dar um *aulão* com as mesmas características daquele realizado há exatos 15 anos. Mas, em vez de estar como aluno, Quênia cumpriria a função de professor. Desafio aceito, seguimos em direção ao bairro Aroeira. Apesar das mesmas características, sabíamos que já se tratava de outro público, num outro contexto mais globalizado.

Quênia vestia bermuda jeans, uma camisa branca com a arte da Mostra, uma boina bege e tênis sem meias. Quando adentrou aos portões da unidade, olhou para o chão e sorriu dizendo: “*Tô nervoso, mas agora não tem mais jeito né!?*”. Os coordenadores começaram a descer pouco a pouco as turmas - eram adolescentes com idade entre 14 a 16 anos em sua maioria; uma quantidade inferior de pessoas se comparada a que havia quando Quênia foi convidado à Escola Dança de Rua, no CVI-Macaé. Havia aproximadamente 100 alunos. A música para iniciar a aula foi a mesma de Gabriel, O Pensador e, obviamente os alunos estranharam, pois apesar da contemporaneidade presente no músico citado, aquela canção era bem antiga para eles. Mas, para Quênia tudo fazia sentido. Ele começou fazendo os mesmos passos que um dia trocou as direções: quatro passos

¹⁷⁸ Esta data tem sido recentemente questionada por algumas correntes, mas aqui não vamos nos aprofundar nesta contenda.

¹⁷⁹ Sede da Sociedade centenária de música.

¹⁸⁰ Aproximadamente 500 pessoas se aglomeraram dentro e fora do pátio da Nova Aurora para ver a batalha, cujo vencedor foi Luiz sendo lançado para cima nos braços dos seus colegas.

¹⁸¹ Concerto criado exclusivamente para a Mostra com participação da banda centenária Nova Aurora e músicos de RAP, quando fizeram uma leitura da *black music* (desde James Brow até chegar nos Racionais MCs). A proposta foi ovacionada pela plateia.

para esquerda e palma, o mesmo se repetia para a direita, para frente e para trás. Ao ver um menino se perdendo para uma das direções, ele riu e disse: “Olha lá, igual a mim, todo perdido”. Mas, naquela comunidade a maioria dos adolescentes e jovens o conhecia, sabiam bem da sua história e o tinham como referência. Quênia, além de trabalhar na área de vendas, é professor de dança em algumas comunidades de Macaé e utiliza muito do que aprendeu com seus alunos.

Os movimentos foram ganhando maior complexidade e os adolescentes, mesmo que errassem, curtiam o que aprendiam, pedindo para repetir muitas vezes a sequência. Para finalizar, o DJ começou a tocar as músicas mais rápidas para as participações na roda de improvisação - a roda de *breakdance*. A roda é o espaço do atravessar entre o rito e o olhar profundo sobre a diversidade humana; o espaço da comunhão, o elo entre os seres humanos num só corpo como a energia a transformar a cidade em arte, uma arte feita de gente que brilha como diamante. Um ao lado do outro, coladinho, fraterno, misturado, de mãos dadas, elevando as vozes (através do corpo) dessa pequena, nem tão pequena assim multidão. A roda religa e recoloca o homem no centro da ação.

Muitos dos adolescentes incentivados por Quênia entraram, além de Alex, Adão e Luiz que aí também estavam presentes. A última das performances foi de Quênia, espaço do rito, ele é único e sua beleza dá cores a uma região tão castigada quanto aos acessos e uma escola tão longe de fazer seu papel de reconhecer e estimular esses adolescentes a se descobrirem como autores de si; essencialmente protagonistas. Sabendo brincar com o movimento, alegre, plástico e com técnica própria lá está ele que

Cantando e dançando se externa [...] como membro de uma comunidade elevada. Ele esqueceu o andar e o falar e está em caminho de, dançando, elevar-se nos ares. Seus movimentos manifestam encantamento. Assim como agora falam os animais e a terra produz leite e mel, também dele soa algo de sobrenatural (NIETZSCHE, p.31, 2011).

Os adolescentes o aplaudem. Era um homem que diferentemente daquele adolescente de 13 ou 14 anos, tinha agora quase 30 e dois filhos, mas na roda mantinha sua capacidade de se refazer sempre. Após o relaxamento, os adolescentes saudaram-se e pediram para tirar fotos com ele. Os registros sobre essa aula se torarão um filme com a direção de Alex, cujo título é *Uma aula, duas*

histórias ou vice-versa. Ainda há muito a narrar sobre Quênia e o próximo capítulo tem essa função, acrescidos dos casos de Ricardinho, Maurílio e Tom.



Figura 36: Flyer digital da Mostra de Hip Hop e afins culturais 2014

5. A experiência

Este capítulo traz em cena um recorte mais aprofundado dos quatro casos que elencamos para análise. São eles: Quênia, Tom, Ricardinho e Maurílio, não deixando de, no entanto, sempre que necessário, trazer as expressões de outras vozes. O palco (ou o texto) que eles ora se apresentam aparece muitas das vezes como sendo uma representação da vida, do mundo e dos conflitos que permeiam a experiência em questão. Ademais, os que estão em cena se justapõem a todo o tempo, enquanto parte de uma estratégia, cujo repertório se abriga nas performances a iluminar outras representações sobre eles e seus pares.

5.1. Que dança é essa?

Em face de tantos disciplinamentos, asilamentos, punições e inclusões pelas quais o corpo tem sido submetido, perguntamos: qual ou quais são os espaços (físicos ou simbólicos) disponíveis no meio social que de fato promovam uma ação emancipatória desse corpo e/ou que minimamente rompam com esses mecanismos? Sem uma reflexão mais aprofundada, poderíamos nos trair e dizer abruptamente que tal espaço é ou está na arte, mais precisamente em nosso caso; na dança.

Todavia, diante da pesquisa apresentada, entendemos da importância de nos aproximarmos das motivações pelas quais a arte é utilizada como sistema pedagógico, estético e político no agenciamento de outras representações dos sujeitos. Na sequência do texto observamos que se a dança por um lado se projeta enquanto uma ação profícua e criativa, por outro lado vem sendo utilizada como uma estratégia de sedução, eis que caracterizada como *pseudohumanizatória*. Desse modo, não é qualquer forma de motivação/apresentação da dança e sua correspondente metodologia de ensino/criação que nos interessa. Perscrutamos na interpretação da pesquisa à compreensão de que modo a dança se fizesse ou não uma gramática política, isto é, se a dança se apresenta como um espaço possível da emancipação do corpo e seus atores sociais ou, se é apenas mais uma face da serventia do entretenimento das massas e forma sutil de controle e contenção das mesmas.

A dança sobre a qual observamos fez um caminho inverso no que se refere ao *elemento predestinatório do corpo*, isto é, desse suposto corpo que já nasce pronto para a dança; corpo ideal, por exemplo, da padronização da dança clássica ou o mesmo corpo que incide sobre a tese das formas físicas mais civilizadas no condicionamento de uma “moral estética” (ELIAS, 1990). O corpo em questão, por melhor dizer o corpo em cena é parte de uma construção cultural, cuja experiência estética pode servir como *locus* à ruptura ou minimante desequilíbrio do paradigma anterior. Ainda assim, trata-se de mais uma contribuição às novas e outras políticas de alteridade na contemporaneidade. Políticas estas que reconheçam na diversidade, espaços de protagonismos e não apenas de inclusão ou adoração do corpo como tatuagem de insígnias, grifes e prêmios (GOLDENBERG, 2002). Estamos diante da expressão e reconhecimento de outras “técnicas corporais” (MAUSS, 1987), também o embrião dessa experiência com e através da dança.

5.2. Sobre a experiência corporal e uma escuta do corpo

Nem a historiografia progressista, nem a burguesa. Nenhuma das duas dá conta da filosofia benjaminiana em dizer sobre o sentido construtivista da *experiência (Erfahrung)*. Ambas se apoiam na mesma concepção; um tempo homogêneo e vazio. Pois, constituir uma experiência com o passado não é sucumbir a narrativa de um excesso de memórias românticas e nostálgicas - a experiência é o que nos passa e, não o que apenas se passa diante de nós; o que nos acontece e, não apenas o que acontece, mas essencialmente o que nos toca e, não o que por si só toca (BONDÍA, 2002).

O fortalecimento da experiência está intimamente relacionado à narratividade, onde o relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte. Não é nem a experiência da vida moderna do mundo capitalista (da técnica, do periodismo¹⁸²) - a qual gerou expressivos hiatos de assimilação entre os grupos humanos -, nem a experiência vivida do indivíduo solitário (*Erlebnis*) e seu precoce niilismo. Walter

¹⁸² Termo presente para caracterizar a união entre informação e opinião. Considerada pela filosofia benjaminiana da união contra a *experiência*.

Benjamim (1994) refere-se à experiência contada de forma artesanal - a necessidade do tempo de escuta para absorver a história, percebe-la, senti-la e vive-la enquanto (de fato) uma experiência; integração esta que precedia a organização pré-capitalista do trabalho: o artesanato devido aos seus ritmos lentos e orgânicos, bem como seu caráter totalizante, em oposição à rapidez e fragmentação do trabalho industrial unificava e permitia o tempo para narrar e aprimorar a escuta.

A experiência está intimamente ligada à noção de tempo; esse tempo foi reapropriado e ganhou novos contornos com os modos de produção que passaram a operar na Modernidade, no instante em que o artesão foi substituído pelas máquinas de serialização. Com base em Benjamim (1994), podemos afirmar que em nossa pesquisa, mesmo diante de todo o debate sobre “apagamento do corpo” em Le Breton (2009) nos aproximamos de uma escuta atenta sobre o mesmo, sendo ele (o corpo) o elemento de religação (*religere*) para valorização/criação de práticas que minimamente produzam desequilíbrios nos sistemas de controle de uma ditadura estética. Práticas, cujo substrato antropológico¹⁸³ encontra-se na experiência estética descrita por Benjamim (1994):

Os movimentos precisos do artesão, que respeita a matéria que transforma, têm uma relação profunda com a atividade narradora: já que esta também é, de certo modo, uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra (pp. 10-11).

Nesta epígrafe, o autor nos indaga sobre a existência (ou a busca) de um tempo para a escuta que a experiência pleiteia; experiência que exista além de uma pauperização dos significados do uso recorrente do termo - escuta do, com e sobre o corpo; a própria experiência corporal sobre a qual perscrutamos. Diante de tantos dilemas do corpo e seu “apagamento”, qual seria uma das estruturas mais próximas de nós, numa só expressão; *em nós mesmos*, capaz de redimensionar hierarquias do uso do *tempo* e da presença do *artesão* na experiência, senão o próprio *corpo*¹⁸⁴?

¹⁸³ Perspectiva que se dá fora no liame marxista de estrutura/superestrutura.

¹⁸⁴ Refere-se às ações, cujas performances não se dirigem, necessariamente, a uma prática cartesiana (de obediência corporal) e que assim sugerem uma esperança sobre tal “apagamento”.

Evoca-se, entretanto, não mais o corpo subalterno à razão e seu respectivo dualismo, tampouco o corpo que se fere a todo instante para servir ao apelo narcísico (na expressão unívoca do consumo de uma indústria estética). Mas, na leitura de Benjamim (1994) sobre a presença de um corpo que traduza o reverso da miséria da *experiência*, referindo-se a sobreposição da *técnica* sobre o homem (conforme contexto trágico do 1º pós-guerra). Conforme o autor, estas referências estão dispostas na “*renovação da astrologia e da ioga [...] Do vegetarianismo...*” (p.115); complementaríamos: na dança! Arremata Benjamim (1994): “qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (p.115)

No tempo destinado à experiência, o que se observou em nossa pesquisa foi uma busca incansável à criação/reconhecimento de novos espaços-tempos: lugares de emancipação através do movimento. A experiência, pois, está riscada, vivida e transformada no corpo em forma de dança, por sua vez de uma dança que se produz na abertura à compreensão de outros mundos possíveis e suas tantas representações. Este momento tem seu encontro precioso quando os interlocutores (atores sociais) em questão foram iluminados¹⁸⁵ a olhar (perceber) a beleza; a vontade de ser *belo*, em múltiplas aparências - texto elucidado no campo da estética (*Ästhetik*) quando o corpo enquanto política “perturbou”, felizmente, essa mediação. O belo, pois, multifacetou-se, de tão diverso que é.

Em cena, o corpo lança-se para outro espaço, sempre desconhecido; o atravessamento para lugares de reapresentação de si; mas também de ser e fazer o que muitas vezes não está permitido, compreendido ou tolhido nas regras e leis sociais. Lugar privilegiado à cena que se anuncia, por exemplo, na performance que veremos a seguir de Quênia, justamente, quando ele se move a cada passo e vai gerando rupturas nos mecanismos de cooptação e controle repressivo sobre sua primeira representação: negro, pobre e semianalfabeto. Se ele no palco se encontra, logo vem a dúvida: mais uma vez este tripé (da agência do estigma) autorizará e capitalizará a operação sistêmica de projetos sociais se erguerem?

¹⁸⁵ Referência aos interlocutores como alunos; do latim *alumnus*, *alumnié* (quem recebe a luz).

Não mais, pois, Quênia dança uma dança que não o conduz ao projeto predestinatório do talento de quem pode ou não dançar; desafio estabelecido no plano convexo a sublinhar uma experiência corporal e artística ocorrida no epicentro do poder, ou o ponto de choque da Modernidade e seu espírito que move o capitalismo no mundo – a economia do petróleo.

Aliás, o drama explorado do pensamento em Benjamim (1984) que aponta para um empobrecimento da potência do sujeito na experiência é, sem dúvida alguma, ainda maior se pensamos tal contexto.

5.3. A experiência através da dança em Macaé

O que poderia ser considerado negativo, empecilho ou limitação pode se tornar, ao contrário, matéria efetiva de criação teatral e experiência estética. A cena que absorve a diferença está de tal modo impregnada pela força dos traços marcados desses atores^{XL}, que será por eles contaminada, obrigando o espectador a um novo olhar sobre ela (TONEZZI¹⁸⁶, 2008).

Tomando tal reflexão como ponto de partida para a análise da experiência em questão, compreendemos que em nosso caso deve ser acrescida a seguinte descrição: um novo olhar do outro sobre esses atores e deles consigo mesmos.

A cena analisada que versa sobre uma “estética do estigma”¹⁸⁷ é um episódio contínuo e extenso que sublimou a própria cena teatral (da dança) e transbordou-se para um maior número de esferas sociais. Ao longo da pesquisa, ficou constatada pelas tantas impressões, bate-papos, entrevistas, gravações, depoimentos e resultados estéticos apresentados, que o olhar sobre esses corpos não tem mais a mesma conotação de ser ou saber esses ou aqueles corpos - são todos corpos que interagem na diversidade de tantos corpos em presença no mundo: no palco, na rua, em casa, na escola, nas universidades, nas tantas instituições e formas de partilha do dia a dia.

Desse modo, a cena foi ampliada ou “contaminada” (tomando de empréstimo o termo de Tonezzi (2008)) e segue seu fluxo na função de atingir a

¹⁸⁶ Sobre a Tese de Doutorado *O Teatro das Disfunções ou a Cena Contaminada*, de J. A. Tonezzi.

¹⁸⁷ Termo adotado coincidentemente com José Tonezzi (2008), sem que tivéssemos nos conhecido até então. O nosso encontro veio a ocorrer, somente, em 2015, quando conferencistas no Seminário “Imersões poéticas...”, na Faculdade de Educação/Laborarte, na UNICAMP (SP).

estética como política de si ou ato de existir. Em vez de uma arte inclusiva, uma “arte invasiva” (TONEZZI, 2008) para uma ação protagonista.

5.3.1. Quênia: a dança para um corpo (*a vingança dos esforçados*)

Nada serviu tanto o despotismo como as ciências e os talentos.
Fiódor Dostoiévski

O caso do adolescente Quênia é relevante e, concomitantemente, revelador para se pensar sobre essa dança e/ou o *insight* para uma metodologia criativa (em aprimoramento). Metodologia esta que, logo nos seus primeiros fundamentos, fez nascer outras possibilidades de ampliação do termo talento¹⁸⁸, termo por sua vez ingrato por excelência que, por exemplo, em sua expressão totalitária deixaria, por exemplo, de lado o exercício de um talento para a afetividade (e o cuidar do outro) - questão tão relevante para a nossa pesquisa. Retornamos ao caso:

Quênia, 13, era o único adolescente de sua turma que não conseguia realizar os mesmos passos da coreografia dispostos aos demais colegas. No final do ano de 2000, ele participou de sua primeira apresentação pública, no Teatro Municipal de Macaé. Repetir-se-ia o açougue cênico sobre “a carne mais barata do mercado”? Na plateia, aproximadamente 500 pessoas; igualmente todos os lugares estavam ocupados (AZEVEDO, p.1, 2000).

O desafio, como já fora descrito no capítulo 4, havia sido lançado desde o dia em que o adolescente foi contemplado com uma bolsa de iniciação à dança para fazer aulas no CVI-Macaé/Escola Dança de Rua. Lembremos que no pátio da Escola Municipal Dr. Têlio Barreto, Quênia foi o único adolescente (em mais de duzentos presentes) que ia convictamente para a esquerda, quando os demais iam para a direita; para frente, quando os demais iam para trás. Mas, ali no palco, sendo o palco um lugar ímpar da atenção àquele que se exhibe, naquela plateia repleta por gente de tantas comunidades, tratava-se de uma situação mais complexa que se abrigava na linha tênue entre o espetáculo e a espetacularização sobre aquele que outrora se movia em cena. Portanto, o que estava sob a força da luz de tantos holofotes era grande demais para se passar despercebido.

¹⁸⁸ Há um recorrente uso do termo no universo do esporte, o que reforça a representação do corpo enquanto máquina. Ainda assim, o apelo ao recorte anátomo-fisiológico.

Quênia era um adolescente negro e pobre com baixíssimo nível de aprendizado escolar, baixa-estima, linguagem bastante debilitada (cuja fala, conforme aponta relatos familiares, somente começou a se desenvolver aos cinco anos de idade; provavelmente por conta de uma meningite). Ele não conhecia o pai (somente o viu pela primeira vez no ano de 2014 e, logo em seguida viu seu genitor falecer em 2015), sua mãe era diarista com mais dois filhos para educar. Quênia, cuja primeira identidade se revelou na direção do país africano homônimo não acompanhava o ritmo da turma. Era morador de uma área com altíssimos índices de criminalidade, cujo território cabe lembrar estava marcado pela inscrição de facções criminosas do município que havia sido considerado o mais violento do país. Quênia fazia aulas de dança duas vezes por semana, mas ao compreender sua dificuldade no aprendizado das sequências de movimentos, pediu para fazer mais aulas em outras turmas. O adolescente era a máxima representação do esforço, cujos caminhos apontavam ou na direção da vida pregressa no crime e sua delinquência ou para a assistência e seu módulo operante da carência.

Pouco a pouco, dia-a-dia, Quênia passava grande parte do seu tempo na dança. De modo geral, as aulas como pré-observadas no capítulo anterior, eram organizadas em quatro momentos que totalizavam entre 50 a 60 minutos: o *aquecimento*; a *composição de movimentos*; a *roda* (de 5 a 10 minutos) e o *relaxamento/corrente*. O que se observou nos primeiros onze meses de sua permanência no local foi que Quênia não conseguia, mesmo que com enorme dedicação, aprender as sequências coreográficas na *composição de movimentos*. Quênia era o único que não conseguia realizar tais sequências - de fato, observou-se que crianças entre 07 e 08 anos as executavam com facilidade.

Mas, no momento da *roda* – momento que sabemos estar destinado às performances individuais e livres com incentivo de músicas e palmas dos colegas –, também se observou que Quênia se destacava em relação a todos os demais. Em resumo: se no momento que valorizava a presença do grupo (ou a sincronia com os demais) ele era aquele que apresentava maior dificuldade, no momento individual (ou a sintonia consigo), ele era o que mais se destacava na turma. O dia da apresentação se aproximava e Quênia mostrava-se bastante inseguro em subir ao palco do Teatro Municipal de Macaé.

Dada a problemática diagnosticada, sabia-se o que ocorreria se aquele menino negro e pobre (agência esta que, ainda, carregava em seu corpo a marca do fracasso ou o estigma da violência) tentasse no palco iluminado (ora o holofote para sublinhar sua demência) reproduzir, estapafurdicamente, as sequências de movimentos; as quais ele não conseguiu executar durante onze meses. Já vimos que esta é uma situação cíclica que reforça a presença operante e sistêmica de um *açougue cênico*, o artefato da solução inclusiva. Na condição do palco enquanto abatedouro, exibir a pele ao escárnio seria limitar as possibilidades que o próprio corpo que dança nos alenta. Pois, ao contrário enxergou-se um projeto de desobediência se desenhando neste cenário - estávamos diante de outro olhar e o que era em princípio descartável na leitura do estigma, encontrou não apenas abrigo, mas luz para fazer o adolescente brilhar.

Retomando a noção de *mancha* no princípio eugênico da teoria da “pureza” (DOUGLAS, 1966) brotam outras evidências sobre o *desastre* que pode ser traduzido em forma de *arte*. Atores e fenômenos que, anteriormente, seriam ignorados dados seus estigmas e formas evidenciadas, recebem, por fim, outro tratamento na análise. Nesta mediação lançada para e sobre novas representações (opondo tempo e espaço) está presente o texto em Foucault (1998):

O que conta nas coisas ditas pelos homens não é tanto o que teriam pensado aquém ou além delas, mas o que desde o princípio as sistematiza, tornando-as, pelo tempo afora, infinitamente acessíveis a novos discursos e abertas à tarefa de transformá-los.

O espaço dessa forma foi relacionado ao dinamismo social, às mudanças, aos confrontos de ideias e à eminência de novas representações. A transformação da sociedade Moderna não seria possível simplesmente através da troca de ideias realizadas nos fóruns políticos pré-determinados, mas sim pela visibilidade que o espaço provia a necessidades e sentimentos que eram combatidos pelo Estado. É a partir dessa reflexão denominada de *heterotopia*¹⁸⁹ que Foucault (2001) explica que a sociedade contemporânea ainda lida com o espaço de modo rígido, como se as suas formas e significados fossem consensuais. Na *heterotopia*, valoriza-se a presença de múltiplas representações conflitantes numa mesma área, causando

¹⁸⁹ Debate sobre o espaço público (além de sua verve teleológica). A origem da ideia vem da concepção de espaço presente no texto *Des espaces autres* (1967) e no livro *As palavras e as coisas* (1966).

contestações, fragmentações e inversões de regras devido aos seus conflitos. Tal abordagem propõe uma interpretação plural da sociedade, levando em conta atores e fenômenos que anteriormente seriam descartados dado o seu caráter marginal, inconstante e apolítico. Trata-se, pois, de um espaço concreto, sendo por isso mesmo o inverso da ideia de utopia, este por sua vez um espaço irreal que perpassa todos os outros promovendo um arranjo harmônico. Para Foucault, existiriam certos espaços que, devido à concentração de atores e de significados seriam caracterizados pela inversão, suspensão ou neutralização da ordem oficial.

Mas os que me interessam entre todos os lugares são aqueles que possuem a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros lugares, mas de um modo tal que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se acham designados e refletidos por eles (FOUCAULT, 2001).

É assim que frestas, janelas e reconhecimento de outros espaços e ações no fazer artístico iluminam o corpo de Quênia na execução de uma performance que se apresentara como ato político - reafirma-se a ideia de uma estética enquanto política de si mesmo, afinal em Quênia seu corpo é um corpo-corpo; seu cabelo é um cabelo-corpo, sua pele é uma pele-corpo, sua alma (se assim fosse possível definir tal termo e, tampouco temos tal pretensão) é uma alma-corpo e não o contrário; isto é, um corpo-alma. Quênia entrou em cena no Teatro Municipal de Macaé:

“Olha a rapa... Olha a rapaziada, deixa a rapa, deixa a rapaziada”. Ao som de Ademir Lemos¹⁹⁰, a garotada realizava passos de pequena complexidade, mas em sincronia. Seis ou sete adolescentes (entre 13 e 16 anos) estavam em cena no espetáculo que trazia como enredo a história da cultura funk, através da música, do graffiti e da dança. Mas, onde estava Quênia? De repente, ouve-se o estribilho “Everybody dance now!” A mixagem realizada em sistema não sofisticado de edição cortou bruscamente a canção anterior e era a vez da música do grupo C&C Music Factory adentrar nos ouvidos da plateia. Exatamente neste corte entre uma música e a outra, Quênia surge para expressar sua grandeza... (AZEVEDO, p. 10, 2000).

Como se também ouvisse o estribilho do primeiro poema da *Cartilha para os cidadãos*, de Brecht (apud BENJAMIM, 1994), Quênia nos dizia algo de valioso através do corpo. Não obstante, refutava os vestígios do *quarto burguês dos anos oitenta*: “Apaguem os rastros!” (p.118). Com seu “estilo de vida hip

¹⁹⁰ Uma das principais referências apontadas por H. Vianna em *O Mundo Funk Carioca* (1988).

hop”¹⁹¹, presença operante do *habitus* (BOURDIEU (1979), Quênia imprimiu uma catarse de movimentos capaz de quebrar as paredes de vidro e do espelho do preconceito - de vidro, pois se assim quebradas são profundas seu fosso; de espelho, pois refletem a superficialidade do preconceito. Mesmo que presente, ainda, o solo racializado (e pós-colonializado) do qual pisava diariamente e/ou o chão líquido que embebia seus pés - reflexo desses mesmos preconceitos -, Quênia entrou de cabeça erguida naquele palco. Mas, não eram necessariamente vestígios, e sim estilhaços que permeavam o seio das tantas marcas lançadas sobre seu corpo. Quênia transgrediu esse rótulo e fez dessa pancada medida no grave do funk, o coração da multidão explodir ao gritar seu nome. Dada a licença poética, sabemos que se o coração sair do peito o corpo sucumbe, mas curiosamente nesse caso ele vive, justamente, quando explode. Antes, o coração cumpria apenas sua missão fisiológica, uma fisiologia social e obediente de manutenção da ordem ou *status quo*. Esse pulso (pulsção) ou *batidão* reverberou no palco, na plateia e na vida de Quênia:

“*Vai, vai, arreventa... Não pára,!*”, assim gritavam seus colegas. Como um *Deus irado e ébrio*, dir-se-ia dionisíaco na expressão *nietzcheniana*¹⁹², Quênia *quebrou tudo*¹⁹³. Rodopiava de costas no chão e, em seguida, punha-se de ponta-cabeça; o corpo parecia uma mola quicando no piso revestido por linóleo¹⁹⁴ - giros, suspensões, acrobacias... Mais giros e desequilíbrios - o desequilíbrio aqui mais uma vez aparece como movimento de ruptura ou verso imperfeito e, por isso mesmo, fundamental na observação da pesquisa. Quênia estava sublime e realizava seu primeiro solo na dança. Ao invés de fazer uma *ponta*, que em geral seria a tendência àqueles que não se destacavam na turma, ele já aparecia como um fenômeno (AZEVEDO, p, 11, 2000).

Essa *ponta* é o espaço em geral destinado às minorias e ou aqueles que na percepção mais tradicional da dança tem menor aptidão (talento); espaço este que autoriza a modalidade inclusiva e miopiza a presença, ou a rebaixa minimamente. Mas, cabe enfatizar: essa *ponta* também é sedutora e consentida (por todos os envolvidos), pois em vez de punir diretamente e gerar suplícios e ou torturas, ao contrário, exala seu fel como o melhor dos perfumes, cuja fragrância é extraída de uma essência que conquista pelas pontas. Essa *ponta* é o extrato que mais tarde consentirá a publicação de um texto mais cretino, quimeras o agente operante e

¹⁹¹ Ver mais em Micael Herschmann (1997).

¹⁹² Refere-se ao texto *O Nascimento da Tragédia* (NIETZSCHE, 2011).

¹⁹³ Expressão recorrente na juventude para indicar que a performance foi muito boa.

¹⁹⁴ Piso utilizado para espetáculos de dança.

ostensivo no fortalecimento do estado penal. Lembremos que este texto afirma que “*é melhor estar num projeto social do que solto por aí nas ruas*”. A *ponta* é a parte quase inteira de um sistema que expõe o corpo abjeto encenado como algo externo a um mundo propriamente social, isto é, vista como fora do social; natureza. Essa *ponta* é o centro regulador de uma prática onipresente e *pseudohumanizatória* que desliza sobre a pele (a carne) dos que a representam em dado açougue cênico.

Mas, a história de Quênia foi outra. Ele entrou no jogo, na cena, por outra via de acesso: seu corpo, espaço de fuga e/ou ruptura da ideologia dominante e dos mecanismos de poder, atuava fora do aparelhamento estatal; tratava-se de uma “máquina de guerra” (DELEUZE & GUATTARI, 1997) que se coloca em enfrentamento à máquina de morte do Estado. O corpo de Quênia era um contra poder, traço também localizado no seio de uma contra cultura (BRANDÃO & DUARTE, 1991), à dinâmica cooptadora e pretensiosamente salvadora desses projetos sociais.

Quênia é parte de um processo de desobediência, espaço inscrito na criação ou conflito estético que se impõe enquanto resistência ao insistente e amplo campo de ação sobre a docilização dos corpos na sociedade. Com a devida sutileza engendrada daqueles que conduziram a formação do adolescente, a primeira investida encontrada para contrariar a lógica inclusiva foi: **todos saíam de cena, Quênia entrava; todos entravam, Quênia saía**¹⁹⁵. A hierarquia estava ameaçada. Felizmente ameaçada.

Quênia, ao entrar em cena, no palco do Teatro Municipal de Macaé, lançou sementes para outros olhares sobre si, dos outros sobre ele, dele sobre o mundo, do mundo; outra vez sobre seu corpo - este, o momento de transição de uma representação a outra. Isto é, a visualização do mais eloquente dos ritos de passagem; esse atravessamento da concessão (o espaço da inclusão) para o reconhecimento (o espaço do protagonismo). Nessa direção, Quênia que também pode ser o super-homem (NIETZSCHE, 2002) se apresentou como a materialização subjetivada da experiência corporal.

¹⁹⁵ Sublinhando a importância do princípio adotado nos rascunhos da metodologia de criação.

O super-homem em Zaratustra [...] é justamente o inverso do que propõe a *performance da superação*... A superação da qual trata Nietzsche está inclinada para o instante em sublimar o niilismo; este que nega a realidade, o presente e projeta idealisticamente a fuga como arquétipo de uma metafísica cristã ou de um futuro. Qual futuro? (AZEVEDO, 2014)

A maquiagem cênica, estratégia do cuidado com a exposição, fez com o que acabamos de narrar (“todos saíam, Quênia entrava” e vice-versa), parecesse um truque de magia - mistério este que não há na “*cultura de vidro*”¹⁹⁶. Quênia levou a plateia ao delírio e foi ovacionado; primeira forma de contato do seu reconhecimento que depois se repetiu inúmeras vezes em muitas partes pelo mundo. Quênia se apresentou em mais de 15 países e inúmeras vezes em Macaé e outras cidades do Brasil.

A dança, enquanto expressão artística, assim como ocorre com a música tem dessas subversões geniais: estar como solista, presença absoluta do ato de ser e agir em cena, não faz do sujeito uma pessoa excluída por estar sozinha (sem seu grupo de origem ou de apresentação) – não há espaço para esses niilismos nestes recintos. Ao contrário, eles são os regentes, os protagonistas; as principais referências da Ópera, da Orquestra e do Corpo de Baile. Por sua vez, curiosamente estar em uma cena com tantos outros pode sugerir um anonimato ou mais um corpo invisível na multidão do palco.

Entendemos também, no entanto, que estar como solista não é a única forma de ser protagonista e, tampouco esse status estará ausente se esse ou outro solista deixar de ser solista em dado instante e realizar uma cena em conjunto. Aqui não estamos nos reportando a uma solução perene, como se Quênia tivesse que ser sempre isolado para não servir a zombarias ou mesmo negar seu projeto de alteridade, até mesmo porque aprendemos que a consciência de si se dá na presença do outro. O caso de Quênia foi uma primeira investida sobre o trato da questão - foi subvertida a ordem produtiva (da hierarquia) importada do modelo clássico¹⁹⁷ que, ainda é bastante recorrente e disseminada no ensino da dança em nosso país (STRAZZACAPPA, 2001). Afinal,

¹⁹⁶ Refere-se à Scheerbart (apud BENJAMIM, 1994).

¹⁹⁷ É importante notar que não estamos indo contra a existência do gênero clássico da dança. Mas, de como pode ser danoso o fato de outras formas e gêneros acabarem deixando que a lógica

trazer de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições e nossas ideias e tentar manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavoráveis e hostil caracteriza nossa história, somos uns desterrados em nossas próprias terras. (HOLANDA, p.31, 2002)

Em *Raízes do Brasil*, de S.B. de Holanda (2002), observamos uma analogia de como padrões estéticos, como é o caso dos balés europeus, foram violentamente impostos para um corpo que (mesmo na sua híbrida e plástica brasilidade) não continha as bases, em princípio, para recebê-lo. Desse modo, esse modelo acabou avançando para outras manifestações do fazer, ensinar e aprender dança. Desse modo, um novo corpo teve que ser violentamente construído para se adequar à dança. Aqui, todavia, perseguimos um caminho inverso. Consequentemente visualizamos seus efeitos sobre as respectivas dimensões do corpo-metrópole e do corpo-colônia, na reconfiguração da função social e estética do *outsider* (ELIAS & SCOTSON, 2000).

Avançando um pouco mais, também observamos que se no modelo clássico somente se admite o papel de um solista àquele que detém a maior habilidade das técnicas avaliadas em todo o grupo, em nosso caso o solista foi eleito por não conseguir desenvolver a mesma técnica do grupo. Essa outra técnica visualizada na dança de Quênia é a ampliação em tal conceito (conforme veremos a seguir) para se imaginar e fomentar a existência de outros repertórios, outras formas de valorização das técnicas, outros corpos como agentes do protagonismo.

5.3.1.1. Para uma sociologia do corpo (*a dimensão do simbólico*)

O autor David Le Breton (1953) em *A Sociologia do Corpo* nos ensina que há um corpo para muitos sentidos, que vai desde a abordagem sócio-biológica à sua dimensão simbólica. A representação do talento inato (acesso equivalente do poder de acesso) e/ou a razão que absorve o corpo enquanto perspectiva predestinatória está compreendida no bojo da dimensão sócio-biológica. Esta

interna que rege este modelo passe a orientar as lógicas ou propostas dos demais gêneros, hierarquizando arbitrariamente por sua vez aqueles que têm ou não talento para a dança.

corrente torna o homem produto do corpo, instituindo, portanto, o mesmo enquanto natureza.

Se seguirmos por esse caminho teremos alto comprometimento dos aspectos que incidem sobre a corporeidade, reduzindo a possibilidade de interpretação de se pensar o corpo em várias culturas diferentes. Afinal se “quem é bom, já nasce feito”, para que seguir buscando quaisquer formas de aprimoramento? Manter-se fiel a esse paradigma seria o mesmo que negar a maior fonte de abertura do ser humano, que é (como já vimos no Capítulo 2) a sua dimensão simbólica (DURKHEIM, 1981). Sendo assim, nos termos da epistemologia cabe situar o leitor que refutamos tal dimensão na pesquisa.

Aqui, direcionamos nosso pensamento para uma experiência que se estabelece no simbólico, onde o corpo se faz e se veste (e se despe) no âmbito da cultura e, não da natureza. Portanto, aquilo que poderia ser considerado uma dança biológica - o mesmo em dizer que a dança tornasse o corpo seu subproduto -, não encontra ecos em nossa análise. O corpo é uma construção social, política e cultural e a corporeidade se molda constantemente na relação com o outro, onde cada pessoa envolvida gera novos significados nesta experiência. O corpo, muito além de ser um acessório, metaforiza o social e vice-versa, pois “o corpo humano reproduz em escala reduzida os poderes e os perigos que se atribui à estrutura social” (LE BRETON, p.70, 1953).

Sendo assim, o que observamos é que há outras técnicas disponíveis para construir múltiplas formas do dançar. Tal ampliação ou inversão do olhar sobre essa cena reverberará sobre a epígrafe de Nietzsche (2002), pois sai de cena o status de um ser esforçado - modelo falseado de um super-homem que perversamente produz uma tentativa de superação deste ser que se encontrara em posição subalterna ao modelo idealizado, tecnicamente idealizado, corporalmente idealizado - para reconhecer o super-homem como um ser agente de si, a evoluir continuamente na sua reinvenção no contato com o mundo. O último dos super-homens apresentado propõe um projeto (uma política) de transformação contínua, em movimento; a reconexão com o devir que a dicotomia socrático-platônica deixou de fora, apagando o corpo (LE BRETON, 2002). Se o primeiro modelo de super-homem subestima o homem numa ausência de si, supervalorizando o

argumento metafísico e seu mecanicismo (NIETZSCHE, 1998; 2001; 2005); a segunda forma, ao contrário, sugere um reaprendizado do ver.

5.3.1.2. Aumentando a produção de anticorpos

Retomando ao texto de J. Tonezzi (2008), compreendemos que o pensamento que estrutura o *Teatro das Disfunções ou a Cena Contaminada* se ergue no que vamos considerar como reequilíbrio, sabendo que a princípio o ato de contaminar vai gerar desarmonias estéticas. Para não haver a reprodução de um corpo social do consumo é necessário que haja uma produção de anticorpos, pois que contaminar a cena é trazer outros corpos (outras formas corporais) para esta cena (reinante e homogeneizante). Esses corpos (com suas anomalias, aqui entendidas como diferenças) tendem a produzir um conflito estético, nada mais dizer que aumentar a produção de anticorpos - resultado de um campo devastado onde a vida aflora justamente do que restou: dos destroços, das sobras, das ruínas.

Mas, de fato, não apenas trazê-los; pois desse modo recairíamos na armadilha do modelo inclusivo, isto é, de apenas e covardemente impor a exposição vazia e gratuita desses sujeitos dotados de corpos tão únicos e tão diferentes. Trazê-los no significado de reconhecê-los enquanto agentes da genealogia de uma *estética da limitação* - abrigar a singularidade corporal e comportamental como elemento cênico, cabe dizer a própria arte contemporânea. Obviamente, se a mesma não estivesse cada vez mais farsante^{XLI} (LÉSPER, 2014).

Assim, transcendendo, por exemplo, a questão do estigma da deficiência, faz-se preponderante observar as possibilidades presentes na limitação e não no limite, nem tampouco no superar limites anunciados pelo discurso de *fora para dentro* - essa condição, conspiração evidente contra a atividade criativa, pode ser frustrante mesmo para os verdadeiros super-homens; pois ao invés de reconhecimentos geram somente expectativas de idealização. Trata-se de afirmar um corpo que adote outra presença na cena; uma cena contaminada a revestir o cenário para explorar uma performance que conduza aos auspícios de uma arte corrosiva e invasiva por excelência. Esta percepção pleiteia a limitação enquanto

material criativo (e desobediente) na produção de uma estética singular; singular para o plural – aqui mais um elemento que compõe a questão da diversidade. Nesse roteiro, o ato gestor (encontrado no gesto do ator) utiliza o palco a iluminar múltiplas formas do belo, *lócus* diferenciado daquela exposição do *açougue cênico*. Eis que o corpo exerce, então, seu papel político de agir no pleito pelo reconhecimento de outras subjetividades, por sua vez desequilibrando o estatuto estético da normalidade e sua fetichização do ideal corpóreo.

5.3.1.3. A dança ressignificada no corpo, o corpo ressignificando-a

A primeira conclusão que podemos tirar dessa inversão da criação na dança é que aquele episódio que, em geral, autorizaria uma deposição ordinária da “carne mais barata do mercado”¹⁹⁸, outra vez consumida como paisagem; estigma insistente sobre a semiótica da pele, transformou-se em um espaço de abertura - momento ímpar em que a arte redimensionou as relações entre poder e representação. O palco se tornara, pois, um altar que recusou os sacrifícios dessa carne, alvo de tantas carnificinas. Aparece o palco (renovando a vida através da dança) como espaço privilegiado à ficcionalização do mundo, mas também campo estratégico para corroborar com textos para outras políticas de alteridade.

O corpo foi iluminado para além de um *açougue cênico*, contendo em seu bojo de expressão uma informação diferenciada (capaz de refutar a identidade virtual) da marca que o reduzia enquanto estigma: visibilidade e emancipação desses corpos e seus atores sociais na dimensão da heterotopia.

Apreciamos, ainda, duas outras importantes conclusões:

1) A *estética* é elemento fundamental no entendimento de conflitos sociais, políticos e culturais. Se comparada à existência “a arte é a tarefa mais elevada e a atividade essencialmente metafísica desta vida” (NIETZSCHE, p.26, 2011);

¹⁹⁸ Refere-se outra vez à música *A Carne*, de autoria de Seu Jorge, Marcelo Yuka e Wilson Cappellette, interpretada na voz da cantora Elza Soares, cujo estribilho se repete a cada cinco vezes: “a carne mais barata do mercado é a carne negra” (SOARES, 2002).

2) A *roda de breakdance* revelou não mais uma dança que antecede a presença do corpo que a performatiza, mas o contrário. Isto é, a dança existe a partir do corpo e é construída, moldada e coreografada para esse corpo que dança. Se o corpo é uma construção cultural e a dança é o pensamento do corpo (KATZ, 1994), a dança nessa pesquisa está compreendida como um produto (ou produção) do corpo, e não o inverso.

Retomemos a Strazzacappa (2001) nos argumentos sobre essa dança que se move na resistência de ponta-cabeça:

Apesar de todos dançarem os mesmos movimentos, há momentos em que um se destaca, realizando sua “improvisação”. A democracia está aí (...) É nessa hora que o jovem tem a oportunidade de mostrar a sua individualidade, aperfeiçoar seu “estilo” pessoal e sua virtuosidade, visto que é no solo que o jovem realiza as acrobacias mais complexas (p.63).

Entra em discussão a proposta de um projeto artístico que questiona um sistema de técnicas previamente organizadas em seu repertório; técnicas para esculpir um corpo físico, sobretudo, moral para a dança. A inversão de direção tomada evidenciará uma “desconstrução”¹⁹⁹ à criação/ocupação de outras formas de acesso e reconhecimento nos meios estético, social e político de cada ator observado.

5.3.2. Tom: o contrato moral do corpo (*outras técnicas corporais*)

Este item é destinado à argumentação sobre a dança de Tom, a dança criada e elaborada para o corpo desse homem, tão sensível e tão especial.

As práticas de adestramento do corpo, treinável sua condução de estímulos e resultados, tem na sua função mais objetiva a aderência neste (corpo) de um conjunto de símbolos de determinado contexto cultural. Essa aderência ou dispositivo eficaz na valorização/seqüência de uma tradição e valores subjacentes permitem que a transmissão seja a própria forma de estabelecimento e continuidade de um pacto simbólico do e no corpo. Esse pacto, conforme se

¹⁹⁹ Referência a Jacques Derrida (DERRIDA Apud ESTRADA, 2010)

perfaz sua operação produtiva de controle social entendemos como sendo um contrato moral do corpo.

Desse modo, o texto sobre “as técnicas corporais” (MAUSS, 1974) nos ensina, por exemplo, que não se imita apenas por pura mimese. A mimética (de uma técnica) é uma marca social de aproximação que envolve a busca por um prestígio moral – poder-se-ia dizer que uma técnica corporal equivale a um sistema de táticas sociais, quando atingir valores de sua produtividade corresponde a uma forma moldada ao alcance de uma autoridade social. Trata-se de um jogo de idiosincrasias que se efetuam muitas das vezes em silêncio para tantas reverberações no plano estético e moral. O corpo é, ao mesmo instante, o suporte físico para a imitação e o fio condutor desta relação; *modus operandi* do *habitus* e do *gosto* em Bourdieu (1979; 1977). Já para Mauss (1974), não há um ato sequer destituído do simbólico. Pois,

esses “hábitos” variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, mas, sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, com os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, ali onde de ordinário veem-se apenas a alma e suas faculdades de repetição (p.214).

É, pois, nos aproximando dos conceitos de *habitus* (o *modus* ou estilo de vida, o tônus, a matéria, o jeito e as maneiras de ação do corpo) e de técnica que compreendemos de que modo “*um ato tradicional eficaz*” (MAUSS, 1974, p.217) se fez de base para o argumento e/ou o uso da estratégia aplicada à dança com Tom – apreensão de uma técnica onde tudo se deu e/ou se percebeu através de uma bola. Foi na infância de Tom que, independentemente de sua deficiência diagnosticada pelos padrões médicos, ele passou a ter um contato diário com uma bola de futebol.

Mais do que o fato de Tom ser brasileiro e o futebol fazer parte da cultura lúdica, sobretudo dos meninos; está localizado o evento sobre o qual Tom foi educado, sempre lembrando que o reconhecimento da criança é um acontecimento capital. Conforme relatam seus pais, o irmão mais velho de Tom era “muito bom de bola”²⁰⁰, um exemplo de prestígio da família. Com o passar do tempo, ele veio a ser um profissional renomado da área, atuando no país e no exterior. Aqui se

²⁰⁰ Expressão da cultura popular.

encontra o cerne sobre o qual Mauss (1974) define como uma “imitação prestigiosa”, lugar onde a tradição familiar educa tal gesto e a presença da moral está contida no ato simbólico do ensinamento:

a criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela... É precisamente esta noção de prestígio da pessoa que torna o ato ordenado, autorizado e provado, em relação ao indivíduo imitador, que se encontra todo o elemento social (p.215).

Cabe-nos então recordar sobre o dia, descrito no Capítulo 04, em que Tom durante um intervalo de ensaio fez noventa e nove embaixadinhas e de repente, propositalmente, deixou a bola cair antes que se completasse uma centena de repetições. Junto a essa informação também é preciso aproximar-se de outro diagnóstico: as formas corporais de Tom não estão, em geral, inscritas num imaginário do fazer dança. São formas despadronizadas, obesas, flácidas, aparentemente desatentas com o ritmo, a agilidade, a habilidade e a destreza; dir-se-ia de total relaxamento com a cultura da malhação e do cuidado com o corpo e, por isso com menos valor social - ultraje declarado às formas físicas mais civilizadas, como observamos em Norbert Elias (1990). Ou, ainda assim, Tom pode ser considerado também uma afronta à própria dança ou de quem faz dança. Verbalizando: seu peso pesado tem peso negativo (menor que zero) no valor que se dá a sua imagem – Tom está lá embaixo na hierarquia dos corpos que tem valor na dança, mas também dos que tem valor na sociedade, haja vista que a dança muita das vezes reproduz os mesmos valores de corpos ideais (e predestinados), ao invés de servir de espaço a libertar a possibilidade de reconhecimento de múltiplas corporeidades, através de sua prática, e assim servir de ascensão social à diversidade.

Portanto, poderíamos nos perguntar como fazer com que Tom pudesse ocupar um espaço na dança (na destreza possível a revelar) que o tornasse visível pela sua presença de espírito e/ou capacidade e não pelo seu estereótipo - uma busca pela técnica para se ter prestígio. Nessa busca, recorreremos a uma das epígrafes da tese:

“Temos o direito de ser iguais quando a diferença nos inferioriza. Temos o direito de ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza”. Boaventura de Souza Santos

Sendo assim, não havíamos que necessariamente ter que ensinar uma técnica x, y ou z a Tom; ele já trazia uma técnica corporal que lhe serviu como educação, isto é, adaptou-se o corpo ao seu emprego. O trabalho do coreógrafo foi, pois, inicialmente deslocar essa relação com a bola para o universo cênico. O corpo é o motor da ação do sujeito que dança; o que se fez foi dar intenção a esse gesto. O protagonismo reconhecido deste trânsito de ações e universos mais uma vez revelou **o melhor de cada um**²⁰¹, tornando Tom único e sublime na pluralidade do seu entorno.

Esse movimento dançado, nos lembra Laban²⁰² (1960), ocorre na medida em que “a ação exterior é subordinada ao sentimento interior” (p.3). O movimento tende ao infinito (ou não se esgota), pois ao chegar a determinada posição do corpo desencadeia outros gestos e rascunhos de um próximo movimento. É preciso, no entanto, aqui alcançar a propriedade que diferencia um gesto dançado de um gesto comum: “o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito (...) O bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até o infinito” (GIL, 2002, p.14). Ainda assim:

(...) é o espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração (Wigman apud GIL, 2002, p.14).

Essa possibilidade de construção de outro espaço-tempo enunciada pela ação do corpo - de olhar o mundo de ponta cabeça e ficcionalizá-lo como função política da dança – amplia os modos de existir. Não os nega, nem os esconde, tampouco os domestica, prendem-no ou os inclui; ao contrário, potencializa-os através do movimento como expressão viva do fazer artístico. A consciência e o reconhecimento revelados pelo movimento com o corpo é um preciso agenciador do que estamos defendendo enquanto protagonismo.

²⁰¹ Sublinhando a expressão apontada como a base da metodologia aplicada.

²⁰² Rudolf Von Laban é um dos mais importantes nomes da história da dança Ocidental, sendo ao mesmo tempo estudioso da área, criador e arquiteto.

O que a técnica sobre a qual Tom domina nos ensina é que tudo isso tem a ver com rendimento e produtividade, afinal o que fazem os pais e professores em relação aos filhos, senão educar uma habilidade em algo? Ou diria Mauss (1974): “tudo em nós todos é comandado” (p.218). Fazer embaixadinhas não é uma tarefa simples, fazer noventa e nove embaixadinhas, dada a massa corpórea em questão e a escolha decisiva (não a sorte ou o acaso) de não querer completar cem embaixadinhas é uma tarefa que requer uma técnica específica, treinada e aperfeiçoada dia a dia durante anos. É esse sangue frio que fez com que aquelas noventa e nove embaixadinhas durante um intervalo de ensaio se transformasse numa cena que ele já repetiu mais de duzentas apresentações e nunca errou. É importante repetir: ele nunca errou. Mas, vejamos que a cena é um pouco mais elaborada do que a repetição em si das embaixadinhas:

no extremo de um dos lados do palco, a bola vem rolando no chão até a outra ponta para a intérprete que se lança na direção da bola e, em dois movimentos (primeiro com o abdômen e depois com um dos joelhos) lança em seguida a bola na direção de Tom (que se encontra na diagonal do lado direito do palco). Os vetores aplicados foram estudados em precisão usando a Física (sistema de forças e atritos). É essa bola que vem rolando na diagonal que encontra Tom; ele a domina com a parte superior do pé direito (como se estivesse brincando no quintal de casa com seu irmão mais velho na infância) e inicia as embaixadinhas. Sem perder o ritmo (há uma cadência produzida por cada vez que ele toca a bola como se fosse música), conduz tal ação até o lado oposto do palco sem que a bola caia – tudo se ergue após esta cena no espetáculo. Depois de fazer da bola parte da extensão do seu corpo, Tom passa a bola para Maurílio que faz a cena seguinte com Ricardinho... (AZEVEDO, p.20, 2000)

Observando Tom em cena (mas tantas vezes nos intervalos que também compõem a cena), vêm tantas perguntas em diferentes tons sobre as muitas possibilidades que se abrigam no seu corpo. Dada sua particularidade do autismo, questiona-se sobre a sua consciência do que representa sua imagem corporal em tal contexto social - referimo-nos aos significados que conspiram ruidosamente sobre a produção simbólica de uma primeira identidade do estigma sobre ele; também do escárnio sobre aquele que é gordo e obeso. Aliás, Tom é gordo, obeso, negro, analfabeto e *deficiente*. Não diferentemente, eis a indagação sobre o lugar que ocupa seu corpo numa sociedade em obsessão pela composição de um *corpo-alma*. Adiante, vem o questionamento de como a própria dança ou as academias tradicionais do gênero abrigariam esse *corpo-ruína* em seus repertórios. Mas, Tom é maior que tudo isso. Portanto, o que reaprendemos a ver, a partir de Tom?

Em vez de aparecer um homem descoordenado, flácido, lerdo, dopado por substâncias de controle; o que observamos é a presença de um intérprete atento, eficaz em total sintonia com o espetáculo. É por esse motivo também que Tom tem um valor de cachê diferenciado (maior) - além do tempo de carreira, ele não vacila; ou seja, não erra. Neste lugar, o corpo recebe outro valor (tratamento) e, não é mais (somente) uma forma de inteligência (cuja razão se faz prevalecer) que subsidiará quem tem as melhores oportunidades no mercado. Tom através da dança (a dança do Tom) rompe com a lógica dos mais talentosos (na padronização do talento), dos mais belos (na padronização do belo) e dos predestinados (na padronização da técnica).

O olhar que foi sendo cultivado fez existir espaços que não poderiam ser imaginados para alguém que é *imoral em suas formas obesas*, que *afronta à dança*, que é *negro*, que é *pobre*, que é *analfabeto*, que é *deficiente*. Tom caotiza essas ordens e hierarquias. Ele é admirado e, admirável que é, tem o carinho e respeito de todos os seus colegas de trabalho. Reproduzindo uma fala de Tom, lembra-nos a intérprete Maiara (uma dessas colegas) que ele faz tudo parecer simples, sem nada complicar: “É pegar a bola, rolar, levantar, é isso...”. Ela complementa: “É isso, sem pretensão, a dança que eu acredito é essa!” Cabe, ainda citar que Tom quando viaja; os festivais hospedam-no nos mesmos hotéis que grandes e renomados intérpretes de outras companhias (e por que seria diferente? Lembremos Boaventura: “Igual quando a diferença nos inferioriza” – quando não obstante, viaja de classe executiva para que tenha o melhor conforto (e por que seria igual? “Diferente quando a igualdade nos descaracteriza”).

Tom está em participação de todas as ações que compõem a cena. Mas, eis que presente se faz não porque foi incluso, mas porque está reconhecido enquanto sujeito de potência - assim como ocorreu com Quênia. O espetáculo precisa de sua ação para ser o melhor espetáculo, mas sempre sem haver qualquer forma de espetacularização sobre a sua pele. O corpo está vivo e aceso; Tom contribui muito para essa luz sobre o mesmo.

É preciso ainda sublinhar a percepção que vem sendo historicizada da técnica corporal nessa pesquisa: ninguém que foi observado e/ou está reconhecido enquanto protagonista veio propriamente da dança. Ou seja, ninguém fazia ou

havia vivenciado a dança antes de participar desta experiência em si. Lembremos que Ailton viera do atletismo e foi apropriando-se dessa técnica que escalou muros nos espetáculos da Companhia Membros; Alex tinha dores de cabeça e desmaiava (ou seja, tombava ao chão e muito se aproximou dessa memória para sua relação com o gesto; Quênia fazia tudo para o lado inverso e não acompanhava a turma e, dentre outros exemplos também se utilizou dessa ressignificação com mais consciência; Adão fez artes marciais e Tom jogava bola. Nenhum deles tinha dieta especial de um bailarino clássico; comem pizza, refrigerante, arroz com feijão e farinha sem qualquer culpa²⁰³. Ainda assim, não podemos esquecer que este que se põe como parte ativa do texto, tentava de modo estapafúrdio (assim como se sentira Mauss um estúpido na qualidade de um nadador navio a vapor²⁰⁴) reproduzir passos dos videocliques e, assim inventou sua própria dança.

Todos esses *acidentes*, que nada tem que ver com *essência*, foram matéria-prima para uma produção estética no diálogo com a *existência*, afinal “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem... O primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo (MAUSS, p.217, 1974). Antes de concluir este item, sentimos falta da voz de Tom. Ele, no entanto, que pouco se expressa verbalmente (ou espontaneamente) nos ensina mais uma vez o valor da comunicação corporal a sublimar barreiras linguísticas. Uma passagem da personagem Zorba de Kazantzaki (apud LE BRETON, 2009) pareceu-nos formidável neste instante da redação:

Pudera ter você visto como me escutava aquele russo e como ele tudo compreendia! Dançando, eu lhe descrevia todas as minhas amarguras, minhas viagens, quantas vezes eu me casara, as profissões que aprendi [...] Conte-lhe como fui atirado na prisão, como eu havia escapado e como cheguei à Rússia... Tudo, ele compreendia tudo, embora tenha ficado retraído. Meus pés e mãos falavam, assim como meus cabelos e minhas roupas. O canivete que pendia de minha cintura falava também (p.55).

Tom é mais um protagonista em cena que nos ensina e nos faz novas e mais perguntas sobre as possibilidades de ressignificação ou redimensionamento

²⁰³ É notório no *culto ao corpo* (das formas ideais) do bailarino clássico a importação de dietas radicais, sobretudo, no que se refere ao extremismo adotado pelo modelo russo na alimentação.

²⁰⁴ Refere-se ao fato de que na evolução da técnica do nado clássico até chegar ao *crawl*, anteriormente engolia-se água e cuspiam-a. Esta era uma técnica.

dos estigmas através do campo estético, na arte e, em espacial, na dança. Tangível e palpável estão ali dispostas parte das ferramentas necessárias para aprofundarmos essa etnografia do corpo e/ou da cena – ferramentas em forma de gestos, movimentos e performances. Tom é parte de um espaço onde a diversidade encontra abrigo na sua representação positivada. Sua forma física nada convencional, dado o robusto corpanzil de mais de 160 quilos, dança! Tom é um intérprete de dimensões ímpares e aos atentos coreógrafos e criadores pode ser referência à tradução de múltiplas possibilidades que se desdobram do e no universo estético; universo este parte de biografias e narrativas pessoais para afirmar outras técnicas corporais; outra moral sobre o contrato do corpo nasce desse olhar e desse fazer.

Tom reafirma a presença de Quênia e vice-versa. Ambos nos dizem: uma dança para um corpo e não um corpo para uma dança.

5.3.3. Maurílio: nu, vestido e nu (*um corpo sem constrangimentos*)

Pode-se dizer que, sob a moral da “boa forma”, um corpo trabalhado, cuidado, sem marcas indesejáveis (rugas, estrias, celulites, manchas) e sem excessos (gorduras, flacidez) é o único que, mesmo sem roupas, está decentemente vestido (GOLDENBERG, p.29, 2002).

Dada a epígrafe acima, pensamos em ampliar o drama analisado, haja vista o fato de que as pessoas das quais aqui tratamos além de gordas, também são pobres, negras e tem alguma forma de deficiência, isto é dizer: são gentes. Estamos, pois, diante de uma ruptura da moralização de uma estética, mas também reflexões que ressoam sobre a vontade de viver feliz (sem constrangimentos) com o corpo que se tem²⁰⁵.

Outro corpo está em cena (e que, de fato, já não é mais outro; é ele mesmo); pulsante, em movimento, vivo sem que (necessariamente) precise ordinariamente aderir, isto é, sem que esta seja sua escolha aderir a um corpo ditado pelos moldes e referenciais do perfeito. Termo este que traz de antemão problemas de lógica interna no discurso, afinal o que seria um corpo perfeito

²⁰⁵ Ver mais em A. Schopenhauer (1997).

numa sociedade que se caracteriza pela diversidade estética? Seria também como diz uma das epígrafes da tese: “Não é um sinal de saúde estar bem ajustado a uma sociedade profundamente doente” (KRISHNAMURTI).

Retomemos o texto: ao invés de flacidez, mas também com elas, tem talidomida. Ao invés de rugas, mas também com elas, tem nanismo. Lembremos que esses sujeitos estão em um dos dois, quando não em ambos, grupos ou “zonas” localizadas como alvo de assistência das políticas sociais: pobres/negros e *deficientes*. Porém, é também relevante situar o fato de que estas “zonas” são móveis em suas fronteiras e, por isso mesmo, tangentes à ação de desidentificadores: “as *zonas* que distingui não são dadas em definitivo, suas fronteiras são móveis, operando-se passagens incessantes de uma a outra” (CASTEL, p. 26, 1997). O desafio que Maurílio nos propõe é justamente “vencer a visão de coitado”, a fim de questionar ou sublimar a moral da compaixão, desafio, por conseguinte impresso de não mais, por sua vez, pertencer à zona de assistência.

No entanto, observamos que o que subverteu a presença operante do narcísico neste contexto é o fato de que essas pessoas, quando em contato com a dança (e também a partir da dança no meio social) não se percebem feias, ridículas, indecentes, fora de forma ou inaptas à própria dança. Ao contrário, fazem parte de um espetáculo (não espetacularizante), cujos papéis redimensionam suas representações insistentemente negativas no imaginário social. A dança que eles se (re)conheceram enquanto atores sociais é também a mídia para repensarem seus projetos de alteridade por meio da ação gestual (do movimento). O corpo que dança é parte de um campo da comunicação que não nega a importância da *fala* do corpo, isto é, que não nega o corpo; mas ao contrário, valoriza a sua diversidade como expressão, privilegiando o reconhecimento de múltiplas corporeidades. Sobre tal comunicação corporal, situemos que “compreender a comunicação é também compreender a maneira como o sujeito, de corpo inteiro, nela participa”. (LE BRETON, p. 40, 2009).

A dança se faz ato mudo (mas, jamais silenciado) da escuta do corpo sobre o mundo.

Essa proposição pode gerar rupturas na deliberação paradigmática do culto (e *objetificação*) do corpo no consumo, refutando, ainda a naturalização da abjeção (como afronta) às formas consideradas éticas ou civilizadas (ELIAS, 1990). Ratifiquemos: identificar, reconhecer e potencializar o melhor de cada um; eis o mote do protagonismo. Na pesquisa, a premissa de tal metodologia diz: a **construção de uma dança para o corpo**²⁰⁶ e não o contrário nas primazias da predestinação. Sendo o corpo uma construção social (cultural) é notória a importância de que tal protagonismo sempre leve em consideração as biografias e narrativas pessoais, afinal:

o corpo é um “projeto inscrito no mundo”: seu movimento é também conhecimento e sentido prático. Percepção, intenção e ação entrelaçam-se de forma óbvia nas relações prosaicas com os outros, sem que isso possa e da familiaridade que os guia” (LE BRETON, p.44, 2009).

A experiência corporal se envolve por uma dimensão holística, onde o sujeito da história pode, por fim, entender-se num mundo mais rico das tantas possibilidades que habitam seu corpo; mais que isso, transferindo tais atitudes corporais e gestos no seu dia a dia. Maurílio é o exemplo mais preciso e precioso deste aprendizado. A rua, a casa e o palco moram em seu *corpo-mundo* como relata sua mãe²⁰⁷:

ao assistir meu filho no palco, percebi o quanto ele é capaz e poder fazer coisas que eu nem imaginava que ele podia. Meu filho é um artista. Agora, eu vou cobrar mais dele dentro de casa também. Vou acabar com essa preguiça, deixa ele se ver comigo.

Por outro lado, ao observar atentamente para Maurílio aprendemos que a busca pelo corpo ideal opera uma angústia e, esse é o alimento da serialização ou liofilização dos *corpos-almas*. Ou seja, “a busca por um corpo “sarado” funciona (...) Como uma luta contra a morte simbólica imposta àqueles que não se disciplinam para enquadrar seus corpos aos padrões exigidos” (GOLDENBERG, p.31, 2002). Todavia, a dança que vem sendo sugerida/construída para esse corpo contribui em revelar outras interpretações sobre o narcísico, também representações sobre aquele considerado *excluído*.

²⁰⁶ Sublinhando a base desta reflexão metodológica no processo criativo.

²⁰⁷ Relato espontâneo após apresentação artística.

Constatamos que cada um em cena se sente, além de bem consigo próprio e feliz com seus resultados, ainda assim serem parte e servirem ao exercício crítico e criativo, onde os seus “defeitos” e ou “limitações” modulam uma produção estética. De fato, recorrendo ao termo homônimo de uma das peças que fizeram parte da análise, são *elementos disponíveis para outras composições*²⁰⁸. Elementos que têm na sensibilidade e na experiência estética diferentes e possíveis vias ou espaços de comunicação através do corpo que dança.

Portanto, partindo desse referencial; esse corpo pode também ser gordo (e ficar sem camisa em cena sem constrangimentos), não ter braços (e revelar novos apoios), ser anão (e exibir outras grandezas) e não por isso deixar de ser belo, eficiente e indispensável na produção cênica - ao contrário, eles são a matéria-prima elementar da obra de arte que foi esculpida. Há nestes espetáculos possibilidades distintas de reconhecimento sobre as representações da vida e do fazer artístico e é nesse campo de experiências e sensações que a arte e a dança mais nos interessam na análise.

Se por um lado como diz o texto (no que se refere ao ambiente hollywoodiano em cenas de nudez), “as atrizes destacam a grande pressão que sofrem para estarem sempre magras, jovens e com o corpo malhado” (GOLDENBERG, p.26, 2002), na cena analisada por nós; a dimensão do constrangimento e do êxito aparece de modo bem diferente como nos explica Maurílio: “Se eu tiver que fazer uma cena de nu e, isso for o melhor para o espetáculo, eu vou fazer sem problemas”. É importante lembrar que Maurílio tem talidomida e também flacidez abdominal; para ele, o que está em prioridade é o ato de doar-se à cena a fim de que a obra seja revelada na sua plenitude e, possa, por sua vez, ser absorvida na melhor disposição de sua apresentação pública. Dito de outra forma, o que motiva Maurílio é a própria experimentação do processo criativo e não o reflexo passivo da exposição de sua pele (de sua carne) ao método analítico da compaixão. Mas também sabemos que esse processo de assim pensar e agir foi se transformando com a própria experiência através da dança.

²⁰⁸ Título de uma das peças coreográficas analisadas.

Maurílio evoluiu à consciência da sua importância no mundo e na cena como protagonista, sem estar por sua vez submetido ao desgosto de ficar ou não nu (num ambiente sem câmeras ou programas de edições como é o palco), de ter ou não as formas ideais para atender a um mercado específico, mas também globalizado:

Eu não tenho problema com o meu corpo, quem tem problema com o meu corpo são as pessoas (...) É claro que eu não gosto da forma que algumas pessoas me olham, mas hoje em dia eu já superei isso. E foi a dança que me ensinou a ficar de cabeça erguida, porque agora se me olhar, eu olho de volta. Aí é engraçado que a pessoa baixa a cabeça - ah qual é *mermão* vai ficar me encarando, eu hein (risos).

Pode-se dizer que Maurílio não tem qualquer vergonha - ele é sem-vergonha (sem fazer uso da expressão pejorativa do termo), haja vista que não sofre com a aparência física projetada no subjetivo que se faz objetivada na presença do estigma e do ideal homogeneizante, isto é, a aparência idealizada (de fora para dentro ou de cima para baixo) como produto social. Sem constrangimentos, alcança a liberdade. Maurílio é parte de uma semiótica que versa sobre o leito de um signo inusitado, desobediente, justamente fora da moral institucionalizada (a moral estética). Portanto, sua ação no espaço produz um caos ou colapso do ver e ou do narcísico em si, na direção de uma *desterritorialização semiótica*. A sua presença abre espaços para relativizar a epígrafe desse item, isto é, mesmo fora dos padrões e medidas ideais, quando está sem roupas; ele está (e se sente) decentemente vestido (sem roupas). Ele está nu, como nu, e não como vestido - está nu diante do espelho, cuja refração se dá no âmbito da plateia que ora tem mais uma oportunidade (em cada pessoa ali presente) de se despir de preconceitos e olhar profundamente para si, depois de olhar para ele.

Maurílio é dono de seu corpo-corpo e o poder do êxito em obter um corpo-alma não lhe é prioridade - ele, de fato, entre tantas conversas que tivemos, nem pensa sobre isso e, não tê-lo também não lhe produz qualquer tipo de angústia, tristeza, ódio ou impotência. Ao contrário, Maurílio brilha através e com sua dança (que é única e que somente o seu corpo pode revelar). Fazendo da sua performance uma representação da vida, ele pontua no nível de outro peso da hierarquia valorativa dos corpos:

se estou naquela cena da bola é porque a cena é minha, ela foi feita para o meu corpo e deve ser feita por mim [...] eu mereci estar ali, não é favor tá ligado! E, eu vou dar o meu melhor.

Como se pode verificar pelos seus depoimentos, o processo desenvolvido através da dança foi fator importante na tomada de consciência de Maurílio. Ainda assim, contribuiu em revelá-lo como ator social, artista, pai e cidadão; com a dança, ele aprendeu a driblar o estigma (e toda a morte simbólica) que lhe era recorrente. Maurílio segue aplaudido muito mais pela sua arte do que como parte de um reflexo estrutural de sua deficiência; reflexo este que somente geraria uma miséria afetiva, carência e compaixão sobre sua performance, por sua vez reafirmando os estigmas que lhes são bastante caros. Todavia, não se pode negar que ainda seja bastante ruidoso em apresentações do gênero, o apelo ao qual reflete Thomas Schmidt^{XLII}: “É ainda ingrato lidar com a reação da plateia, pois nunca sabemos se eles gostaram do que fizemos ou por termos feito”. Mas, Maurílio foi além; voou e tocou o infinito.

O bailarino retoma o seu corpo nesse momento preciso em que perde o seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio. Luta, jogando tudo por tudo: está em jogo a sua vida, a sua liberdade... Faz apelo ao movimento... Por meio de movimento domará o movimento: com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo (GIL, p.13, 2004)

Observemos que mais uma vez a experiência corporal se apresenta como lugar diferenciado do risco e do atravessar, mediada pela presença do infinito. Assim como foi citado em Tom, aqui também o bailarino busca no espaço outro espaço que não é o espaço demarcado socialmente. Neste mote deriva uma inquietação sobre as motivações da evolução de seu próprio processo criativo e, nutre-se dos encontros e laboratórios cênicos no que tange as questões trazidas por seus interlocutores. Questões estas aonde a noção de infinito (atualizando a teoria de Laban) aparece renovada a cada instante, servindo como uma mola propulsora das incertezas e perguntas traduzidas no corpo que dança; um “espaço-corpo efêmero” como nos ensina José Gil (2004).

Eis que aqui encontramos, outra vez, um lugar de ruptura com os dogmas e certezas; lugar onde o bailarino e, nesse caso, Maurílio irrompe com tal hermeticidade ou ditadura da égide de representações e interpretações pobres e limitadoras na inobservância da potência do ser humano. Esse constante

inacabamento é a própria representação de dança que nos interessa; essa é a sua contemporaneidade e é através dessa abertura, isto é, na ação de ser simbólico, que olhamos para Maurílio e a corporeidade (de modo geral), reconhecendo-o como expressão única, mas polivalente.

Desse modo, o reconhecimento ao protagonismo passa antes pela tarefa de saber potencializar *o melhor de cada um*, mergulhando sobre as muitas construções que se derivam deste saber, indo numa direção para além da ordem moral e física dos talentos. Maurílio, como já bem observamos, problematizando o lirismo da poesia de Baudelaire, dança sem braços e transforma o desequilíbrio (haja vista que são os braços onde se encontram grande parte da compensação de equilíbrio no corpo) em outras e variadas formas de discorrer-se através do movimento; afinal “o desequilíbrio pode ser o melhor movimento”²⁰⁹. Maurílio, não satisfeito, redimensiona a relevância da presença da ação dos pés na hierarquia valorativa de cada parte do corpo, afinal “para nossas sociedades (...) os pés não tem valor: órgãos situados embaixo do corpo encarnam a escala mais baixa do valor” (LE BRETON, 1953, p.70). Ele, assim como Quênia e Tom, se reinventa a cada deslocamento, apoio, pausa, presença de um gesto, num olhar ativo; pouco a pouco questionam a própria dança ao aprofundar sua relação com a gravidade, questiona as hierarquias valorativas dos corpos na sociedade e sua estética dominante. Por isso mesmo, na proposição de distinto vocabulário, entendemos que cabe outra poesia para tocar o corpo que dança de Maurílio:

(...) inventa um alfabeto. Um á-bê-cê secreto... Voa pela janela. De encontro a qualquer sol que te sorria. Asas? Não são precisas: vais ao colo das brisas.

Miguel Torga

Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo? Ora, se o desequilíbrio pode ser compreendido na noção de risco; daquilo que sai da zona de conforto ou lugar que persegue a noção de infinito, mas também de busca, é então o risco a parte ativa da experiência. Fazendo o papel principal de *pirata*, Maurílio é aquele que *vai em busca de*; atravessa o mundo e a si mesmo querendo encontrar riquezas em suas travessias. Nessa expressão de projetar-se, a dança viaja no corpo, na sua biografia, nos seus acidentes e conflitos, nos seus afetos e

²⁰⁹ Frase citada em um dos ensaios por Hildemar Miranda, presidente do *cvi-Macaé*.

sonhos; nesta viagem *proustiana* encontra possibilidades de resignificação do olhar. Esta é a paisagem que habitamos ao desbravar outros territórios e lugares *a priori* desconhecidos ou ainda pouco explorados - quem for habitante deste planeta, disse Laban, é um cidadão dançante e é das regiões (a região do silêncio), que já sabemos, vem a dança.

O retorno à experiência em Benjamim (1994), através da dança, está alimentada pela presença ou ação eficaz na qual o movimento e o gesto - na busca por outros espaços que não configuram a reprodução dos modelos sociais predominantes - propiciam um tempo de escuta (diferenciado) na percepção do outro, do mundo e de si próprio. Esse ato inscrito no corpo, onde o bailarino se apresenta na figura do novo artesão, é o traço no espaço à transformação da matéria; mas dessa vez a narrativa se faz menos pela cultura oral ou linguagem propriamente dita. Próximos das linhas de despedida desse ensaio, ou, antes que a luz se apague depois da última cena do espetáculo, curvemo-nos diante do maior e mais brilhante desses artesãos. Vamos dançar com Ricardinho, o *gênio*.

5.3.4. Ricardinho em cena: vence o estigma ou a festa?

Ricardinho parou de dançar e perdemos o contato. Ao invés de querer descrever as causas de seu afastamento, ele optou pelo silêncio. Casou, teve um filho e se isolou do meio artístico. Mas, em setembro de 2013 veio a enorme surpresa de reencontrá-lo num posto de gasolina em Macaé - local este situado no vão central que corta a Avenida Amaral Peixoto; caminho utilizado pelos caminhões de carga pesada a serviço do petróleo. Destino: sede da Petrobras e ou firmas multinacionais que se instalaram nessa cidade com único fim: garimpar *ouro negro* através de alta tecnologia de exploração.

Ricardinho havia sido *fichado*²¹⁰ e estava legalmente empregado. Assim como é obrigatório o uso de uniforme para as crianças dos projetos sociais, também é, ainda, na maior parte das vezes nas escolas, nos exércitos e em

²¹⁰ Expressão utilizada para quem consegue o emprego numa dessas firmas, após ter deixado currículo. Cabe dizer que muitas das vezes tal fichamento se dá por vias de personalidade ou *Q.I.* – *quem indique*.

colônias penais - na empresa aonde ele trabalha não era diferente e Ricardinho estava uniformizado. Vestia um macacão cinza com a logomarca da empresa e botas marrons, semelhantes aos coturnos militares; **Ricardinho estava sujo de graxa**²¹¹. Havia, por fim, tornado-se um *homem de verdade* na percepção de sua mãe (conforme apontado no Capítulo 3). Ainda assim, alcançado segundo ela - não sabia se em dado instante, também se assim refletido por ele mesmo - *a representação máxima do que era trabalho*. Lembremos que a dança não era considerada para a maior parte dos pais e parentes (cujos seus filhos participaram desta experiência) uma forma legal de trabalho.

Durante a conversa, aparentemente, Ricardinho não estava feliz; seu olhar parecia perdido. Mas, assim como não se sabiam as causas do seu afastamento, pouco poderia precisar sobre as motivações de um olhar vago, esvaziado de brilho. Enquanto conversávamos, ele mesmo se traía muitas das vezes olhando para o nada; alhures de si se encontrava. Foi muito diferente este encontro entre tantos presenciados: era como se ele não fosse mais ele mesmo. De fato, aquele jovem tinha se transformado num homem duro demais para si mesmo e, agora performatizava outra cena na condição de ator social. Um homem que houvera talvez perdido o que ele mais dentre tantos depoimentos fez questão de destacar: “Quando eu estou dançando eu me sinto uma criança”.

²¹¹ Marcado em negrito para acentuar o tom profético da situação. Ver foto em Anexos.



Figura 37: O encontro no posto de gasolina
Fonte: © Cia Gente

Dir-se-ia que não são eles que são julgados; se são invocados, é para explicar os fatos a serem julgados e determinar até que ponto a vontade do réu estava envolvida no crime. Resposta insuficiente, pois são as sombras que se escondem por trás dos elementos da causa, que são, na realidade, julgadas e punidas. E o que se pode esperar dele no futuro. (FOUCAULT, 1987, p.19)

Apesar de dessa vez²¹² a nossa observação não estar direcionada para o corpo dos detentos, o texto de Michel Foucault, ainda muito nos serve à compreensão sobre os efeitos das “sombras que se escondem por trás dos elementos da causa” no julgamento – julga-se menos o delito do réu e mais o seu tipo; o estereótipo. Trata-se de uma espécie de pré-delito, isto é, antes de cometer (podendo cometer ou não), já se espera que o réu o cometa. E, se assim se confirma, a tese autoriza a punição seguinte com menos clamor público sobre quem é punido. Eis que aqui, como já vimos, reside o coração sobre a ideia de

²¹² Ver mais em Azevedo (2006), sobre adolescentes em conflito com a lei que cumpre medidas socioeducativas.

delinquência, mas também a base para a reflexão sobre como se estrutura e naturaliza-se o preconceito ou a camada da derme pela qual desliza de modo volátil o estigma.

As *sombras* são então parte das *marcas* as quais como aprendemos com Goffman (1983) tensionam a última frase do texto acima de Foucault: “E o que se pode esperar dele no futuro”. A mesma sentença pode ser lida em Soares (2005) que definiu como *a profecia que se autocumpre*. Mas, reparemos que assim como a inclusão é uma forma mais dócil de eliminar e autorizar a assistência; o estigma no caso de Ricardinho não se apresenta *a priori* na sua versão clássica de excluir socialmente. Ao contrário, ela produz uma inserção e, neste caso, afirma que o mesmo (Ricardinho) alcançou o maior dos êxitos sobre o corpo de uma alma econômica - o êxito idealizado pela sua mãe e que seria fatalmente corroborado por outras mães, pais e parentes dos que participaram desta experiência. O que, todavia, este estigma (ou *profecia que se autocumpre*) parece agir numa condição curiosa é que este êxito estrutural é justamente a condenação máxima para Ricardinho; ele se tornara o réu da corte do petróleo. São deles as palavras a seguir:

Quando eu estou dançando esqueço os problemas que tenho quando viro a esquina. Aqui eu posso ser a criança que no fundo eu sou. Lá é a vida dura, aqui eu faço o que eu gosto e sei fazer.

Ricardinho estava visivelmente sujo de graxa - cumpria a profecia e, sobretudo, realizava as aspirações de sua mãe. Mesmo que pudesse estar invisível para si, ele agora projetava no imaginário social uma nova marca. Portanto, apesar da sujeira em sua roupa ele estava aceito e bem quisto na sociedade, pelo fato que abrigava em seu corpo parte dos atributos ou vestes que compunham o *ethos do petróleo* - ele agora era orgulho para sua família e obviamente, para sua cidade; mas não necessariamente isso lhe trazia qualquer tipo de orgulho próprio. Se anteriormente na condição de um intérprete profissional da dança internacional, ele era uma vergonha ou motivo de desconforto moral para a família - uma mancha e ou aquilo que justamente borrava e sujava esse *ethos* e sua produtividade; curiosamente, ele sujo de graxa atingia ora o status do ideal da limpeza e da eficácia desse *ethos*.

Porém, poucos dias depois do reencontro no posto de gasolina, quando Ricardinho sujo de graxa se encontrara, a dança voltou a ocupar um tempo significativo de sua vida. Não o mesmo tempo destinado que antes, mas Ricardinho havia decidido voltar à cena. Por sua vez, a expressão “vida dura”, a qual ele se refere no texto é o espaço compreendido de atuação na firma (empresa) que ele passou a trabalhar. Mas, pois que assim se entenda: é dura não apenas porque se executa, necessariamente, um trabalho considerado extenuante ou, por assim dizer, braçal - a dança pode também ser um trabalho braçal e extenuante -, não porque se executa um trabalho repetitivo - a dança pode e na sua maior parte do tempo é um trabalho repetitivo. É *dura* porque não promove um sentido e ou identificação para ele e, cuja toda a energia que se produz passa, pois, ser lançada para a sobrevivência. Epicentro do dever, a necessidade mata a liberdade e o exercício do que se é e ou se entende enquanto ator social é violentamente (ou brutalmente) oprimido.

À medida que os ensaios voltaram a produzir seus resultados, quando, então outra vez ele se percebia como um líder (em cena) - vivo, presente, alegre, em sintonia com o processo criativo, abraçado por seus amigos, aplaudido e retomado o brilho no olhar - tudo passou a tocar, ainda mais o seu coração e suas ações. Não à toa, pouco antes dessa pesquisa ser finalizada, dois episódios marcaram a sua trajetória. Primeiramente, a frase de forte impacto afetivo: “Eu só paro mesmo de dançar quando eu morrer, eu amo isso” e, em seguida, o evento que expressa a linha tênue do que esse lugar de estar fora do lugar pode mobilizar naquele que pertence, de fato, a outro espaço simbólico e também afetivo:

Quando uma das peças coreográficas da Tetralogia Cidade foi convidada em participar de um evento em São Paulo, a produção do mesmo solicitou que as pessoas envolvidas pudessem reservar a agenda não apenas do fim de semana da apresentação do grupo, mas também de mais três dias que antecedessem a mesma – a ideia era que todos tivessem mais tempo em participar da programação e da troca de vivências com outros artistas envolvidos. O problema, no entanto, era que Ricardinho não seria liberado facilmente de seu emprego atual para poder atender a esta solicitação do evento. E, se ele falasse que era para dançar, instalar-se-ia, por certo, uma prática ostensiva contra tal necessidade de Ricardinho. Portanto, a questão foi objetiva: “você vai poder ir?” E ele respondeu: “deixa que eu vou dar meu jeito” [...] Ao chegar ao aeroporto de Congonhas, José se aproximou e disse, apontando para ele: “*vocês sabiam que ele conseguiu um atestado médico pegando mentira?*” [...] Ricardinho havia passado sabonete nos olhos para burlar uma conjuntivite e assim obteve o atestado para legalmente se afastar por cinco dias, sem correr o risco de ser despedido por justa causa. Mas cabe a ressalva: isso, ele o fez em dada crise no país, numa cidade cujo

desemprego aumentava diariamente com fechamentos de empresas, hotéis e imobiliárias (AZEVEDO, p.8, 2014).

Ao mesmo tempo em que sorria timidamente, haja vista que a história virou brincadeira entre seus colegas, percebia-se o quão incomodado estava com o que fizera – de fato, menos pelo que fizera em si do que pelas motivações porque fizera. Portanto, não cabia julgamento, afinal, o nosso lugar não é de produzir outro efeito punitivo sobre o *corpo do réu*, mas o entendimento sobre tal ato; ato este que se institui na dimensão do desejo e, não no estatuto do crime e ou da delinquência. Em momento mais oportuno durante a nossa conversa, ele com lágrimas contidas e olhos bem vermelhos disse:

Eu preciso disso aqui para poder voltar e conseguir trabalhar naquilo lá.. O que eu queria e, ainda, quero é viver da dança. Mas, eu sei que agora não dá. Sem isso aqui, eu não consigo viver. Aí eu ficando um tempo aqui, eu consigo ficar mais um tempo lá. Mas, se hoje eu não tivesse meu filho eu largava lá mesmo sem saber o que aconteceria comigo. Eu não aguento aquele inferno lá não (...) As pessoas nem sabe quem sou eu lá, não sabem que eu sou brincalhão, que eu gosto de me sentir uma criança... Você sabe né, é assim que eu me sinto quando eu danço. Aqui todo mundo reconhece o meu trabalho, lá eu sou mais um.

Estando próximo das motivações de seu ato aparecem, além do *lá* e do *aqui* (no que reza sobre o pertencimento), mais quatro questões: a) na presença do filho (“*se hoje eu não tivesse meu filho eu largava lá mesmo sem saber o que aconteceria comigo*”); b) o anonimato/protagonismo (“As pessoas nem sabem quem eu sou lá (...) lá eu sou mais um”); c) a festa/vida séria (“Sem isso aqui, eu não consigo viver. Aí eu ficando um tempo aqui, eu consigo ficar mais um tempo lá”) e d) a personagem criança (“não sabem que eu sou brincalhão, que eu gosto de me sentir uma criança”).

Ricardinho faz parecer que somente tem suportado a vida dura (adulta) por conta de ter que dar o mínimo necessário a uma criança; seu filho. Curiosamente, se não fosse o compromisso com essa mesma criança, ele abandonaria tudo para poder voltar a ser criança. Portanto, faz uso fruto de atos irresponsáveis (na ludicidade inocente de uma criança), ao ponto de ferir seus olhos para enxergar e encontrar a sua mais perfeita personagem; a criança, sem que, no entanto, faça com que seu filho perca o mínimo de conforto para seguir sendo criança e não tenha uma vida dura. Ricardinho deste modo eleva o status de seu ato, de irresponsável para legítimo (não necessariamente heroico): não deixa que nenhuma das duas crianças (uma real, a outra simbólica) deixe de existir na força

que lhe move - uma como pai, a outra como filho. São estas personagens imbricadas uma a outra, tornando-se uma criança apenas que liberta a sua mais potente expressão - é a dança (que ele, ao contrário da mãe, considera como sendo um trabalho) que lhe faz correr esse risco (ou atravessamento) para poder seguir existindo acolhido pelo corpo de seus pares: “Aqui todo mundo reconhece o meu trabalho”.

Hermano Vianna (1988) ao descrever os bailes *funks* no Rio de Janeiro traz a observação de como os seus frequentadores (*funkeiros*) são tratados de modo estigmatizado no bojo da mídia e da sociedade, de modo geral. O autor nos brinda com a explicação de como toda uma massa que sobrevive às condições de opressão (racismo, miséria, falta de acesso ou má qualidade de oferecimento de serviços básicos, violência de tantas formas) precisa justamente da *festa* (simbolizada pela ação dos bailes) para poder voltar a vida séria (o cotidiano) abastecida de energia. Não que o baile cumpra função de ópio, mas, ao contrário, porque ressignifica o espaço social na busca por outros imaginários que representem os atores sociais que compõem esta massa. A festa é o espaço da desrazão, das sensações, da animação dos sentidos ou “é excesso em todos os sentidos, para não fazer sentido algum” (VIANNA, p.108, 1997). A mesma máxima encontra-se presente na atitude e no discurso de Ricardinho sobre a dialógica da ruptura destes extremos. Arrematemos mais uma vez o tema com a epígrafe do poeta Eduardo Galeano que nos brinda quando o corpo se autodenomina ser uma festa.

Já no que conspirava os efeitos sobre a profecia, Ricardinho não se tornou vagabundo, não vendeu maconha²¹³, nem deixou de ser homem. Afinal o *sexo*, como bem descreveu Foucault (1977) é uma forma de saber-poder ou, em Butler (2010) é:

não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (pp. 154-155).

²¹³ É importante notar que não estamos trazendo o termo ‘maconha’ para uma noção moralizante de seu uso. Mas, esclarecendo de como a mãe de Ricardinho a utilizou em dado contexto como sendo uma alternativa (de tráfico) para que seu filho fizesse algo melhor na vida do que dançar.

Esses momentos que cruzam a biografia de Ricardinho nos faz aludir a uma bela passagem de Pierre Verger²¹⁴ - Verger, o pai do segredo (babalaô), o homem branco (francês, ocidental) que a Bahia se inclinou diante de uma sabedoria rara. Numa de suas entrevistas, Verger (2002) respondeu para a surpresa do seu entrevistador que nada do que ele havia visto de cultos das religiões africanas e afro-brasileiras servia-lhe de crença. Desculpava-se a todos e se autodeclarava um cético e racional imbecil. Dizia que gostaria, mas não podia acreditar. Mas, para melhor clarear ao entrevistador (que a essa altura se mostrava perplexo), ele, por fim, explicou que acompanhava tudo aquilo para ao final ver o que havia de mais poderoso no ser humano. Para Verger, uma baiana vendendo acarajé nas ruas de Salvador é tão somente mais uma baiana, entre milhares que realizam tal trabalho, porém quando esta mesma baiana chegava ao terreiro e virava rainha em determinada cerimônia, tornava-se única. Esse era o motivo pelo qual ele perscrutava o rito, ou seja, ver que as pessoas podiam se tornar únicas na sua diferença, a partir da experiência de atravessamento. Também é assim em nosso caso, pois quando Ricardinho entra em cena, o rito se inicia e a multidão parece entrar em transe.

Refutando o estigma, Ricardinho voltou à dança e estava, outra vez, feliz - a criança se faz viva. O seu texto que acorda a todos às 7h da manhã pelas redes sociais é simplesmente “wouuuuuuuuuuuu”; irradiante convida a todos a despertar para que essa experiência siga se desdobrando. Ricardinho renova a experiência, na sua função de artesão²¹⁵. Como tal, perfaz-se cuidadosamente na forma que molda o resultado do seu diálogo com o outro e com ele próprio através do corpo que dança. É, pois que Ricardinho retoma o valor da experiência, justamente quando ela passa a ser gerada de dentro para fora e não o contrário, como passou a ocorrer com a presença operante das máquinas; instante em que o homem perdeu a autoria de sua maior experiência e passou a persegui-la e não mais vivê-la (BENJAMIM, 1994). Através da dança como vida ou vice-versa, ele parece evocar também os modos mais simples de contato com o meio-ambiente e

²¹⁴ Fotógrafo e etnógrafo francês.

²¹⁵ Nesse caso, tanto a referência ao artesão pode estar em Castel (1997) - aquele que preenche a “zona integrada” com trabalho estável e nível de inserção relacional forte -, bem como em Benjamim (1994).

a Natureza - tendo corpo ele dança, tendo animal ele pesca, tendo árvore ele se sombreia; o oposto das motivações da marca que carrega em seu macacão:

Liberdade; é isso que sinto!!! Eu já disse, não sei explicar direito, mas eu preciso disso, digo assim da dança pra viver. Eu gosto de estar onde eu posso ver paz, alegria e busco isso em qualquer lugar (...) isso fortalece mais os meus sonhos. Portanto, eu brinco, falo besteira pra que o sorriso vem (...) Paz interior. Muita coisa boa este dentro de nós. Tô aqui sentado no trabalho fazendo nada, será que isso me alegra? (...) A dança me traz isso, entende? Emoção de liberdade. Pra que casa se temos cavernas pra se proteger da chuva, pra que geladeira se temos árvores pra comer frutos frescos, pra que fogão se temos lenha, pra que asfalto se temos terra, pra que ventilador se temos vento. Isso eu quero pra minha vida.

Ricardinho é único no palco, sendo o seu palco também a rua, um hall qualquer, um estacionamento, a sala de espera de um aeroporto, um elevador, uma mesa, um banco, uma cadeira de rodas com ou sem rodas. Ele compreendeu dia a dia como gerir o que tem de melhor – seu corpo é sua voz. A plateia que o ovaciona na maioria das vezes, tantas e tantas vezes agradece-lhe o fato de ter alguém da sua qualidade e generosidade gestual para lhes encantar e poder fazer voltá-los a ser criança; as pessoas choram e riem na mesma intensidade com o seu sorriso e bravura – ele é também um *guerreiro*. Ricardinho abraça a todos como se fosse sempre a última vez, mas Ricardinho é o abraço que jamais se pode prender; ele é livre como pouco se viu a liberdade viver e bailar na plenitude em tempos de tanto desencanto.

Conclusão (*um ensaio sobre o desequilíbrio*)

...cantando e dançando, o homem se manifesta como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a caminhar e falar e está a ponto de, dançando, voar pelos ares. Seus gestos revelam uma encantadora beatitude (NIETZSCHE, p. 31, 2011).

O dionisíaco exposto no pensamento de Nietzsche – filósofo que muito inspirou Foucault - reverbera também na *boêmia*²¹⁶ de Benjamin (1994a). Foi perseguindo-a em sua reflexão que esse último autor identificou, por exemplo, na poesia²¹⁷ de Baudelaire²¹⁸ uma subversão encantadora, servindo a reacender o levante dos *vencidos*.

Observamos na pesquisa que os sujeitos, em princípio, expostos aos seus respectivos estigmas tiveram acesso através da experiência com a dança (de uma dança para o corpo e, não o contrário) a outras representações positivadas de si – de fato, um corte (ou ruptura) na representação alienada dos mesmos. Fazendo uso de suas performances e orientados por práticas e reflexões, cujo papel do professor/coreógrafo se fez relevante em tal experiência, deu-se mais um passo em reacender a *história dos vencidos*. Mas, sobretudo, em reacender o corpo. A cena, cabe dizer a experiência o iluminou, refutando sua adjetivação pecaminosa ou de um status inferior (miserável) na polaridade com o *espírito*. A percepção alcançada sobre o corpo é um dos efeitos desse protagonismo observado, aliás, é o corpo o próprio protagonista do trabalho realizado.

Ao gerar desidentificadores sobre as identidades virtuais dos sujeitos envolvidos, tal experiência contribuiu para outras representações sobre os mesmos e desses com o mundo que os cerca. O caminho para essa mediação foi, justamente, a estética. Se o corpo foi marcado como espaço de determinação dos estigmas, para por cima dele rolar e trotar em virtude de seu escárnio, a ação de rebate (mas, não de ressentimento) foi utilizar o mesmo corpo para tal. Porém, dessa vez, orientado para uma produção localizada na qualidade do gesto e do

²¹⁶ Título da primeira parte do estudo inacabado de Walter Benjamin (1994a).

²¹⁷ Referência ao poema *Vinhos do Trapeiro* em *As Flores do Mal*.

²¹⁸ Ver mais em Benjamin (1994a) sobre a “estética da existência” na referência à obra de Baudelaire.

movimento como possibilidade criativa – uma desobediência criativa como elucidado. Foi, pois, devolver outra imagem/imaginário ao meio social através do corpo; o corpo que dança uma dança para o corpo. A arte, dessa forma cumpriu sua função política através da estética; afinal a vida passa pela estética (NIETZSCHE, 2011) e o lugar do inventivo é o de criar espaços para deixar a vida voltar a passar.

Constatou-se a partir dos espetáculos e suas cenas, bem como dos discursos que acompanhavam as performances, o modo pelo qual o olhar sobre os corpos foi pouco a pouco se modificando na sua hierarquia valorativa. Alteraram-se, ainda, relações de poder, acesso e comunicabilidade no trato das relações sociais com os participantes. Mas, o mais importante a situar é que observamos uma janela ser introduzida no debate sobre esses estigmas (e sua carga hermética) - essa ruptura que, como citada, também é uma abertura ou a própria caracterização de uma escrita enquanto ensaio deve ser enfatizada.

Consequentemente, foram diluídas a partir dessa experiência as situações de carência a que estavam expostos os sujeitos da mesma, isto é, de nada ter para trocar e desse modo estar à parte ou no grau sub zero da sociedade. A dança ou por melhor situar, o corpo que dança possibilitou reconhecimento mútuo sobre a ação desses sujeitos no tempo e no espaço – um projeto emancipatório através do movimento. Nesse sentido, o que parecia amorfo e desastre, fez-se genuinamente arte; uma dança foi pensada para ampliar as possibilidades desse corpo iluminando as expressões de suas potências, muito além do fenômeno inclusivo. Esse foi o princípio adotado, isto é, não operar milagres e ou fomentar espaços míseros de compaixão, mas ousar no processo criativo e inventivo através da dinâmica interna que habita na diferença e, por sua vez, devolver ao espelho social (ou o reflexo do estigma) outra estética como importante, ora aclamada por pequenas multidões. Evidências observadas a partir de um olhar capaz de minimamente que seja; reduzir, deslocar e ou ressignificar a força compulsiva que controla o imaginário dessa primeira informação repetitiva e ordinária do estigma.

Aprendemos sobre o *estigma* em Goffman (1993) que o mesmo denota, naquele que o porta, uma marca conduzida pelo referencial depreciativo de sua imagem – imagem que por sua vez passa a integrar a construção de uma

identidade deteriorada. Mas também aprendemos que essa imagem somente pode ser considerada deteriorada se comparada a um modelo, moral ou paradigma que visa produzir tipos ideais dicotômicos (*doentes x sadios; delinquentes x pessoas do bem; loucos x normais; deficientes x perfeitos etc.*). São, de fato, repartições analíticas que se baseiam em referências de ultraprodutividade, nas quais aqueles que não servem a tal referencial devem ser sumariamente tratados de modo avesso, quando não eliminados. Assim, é preciso fazer com que toda uma sociedade/comunidade compartilhe desse referencial para que somente então essa teoria de produtividade possa triunfar sem culpa; eis o ventre dessa moral e seu espírito totalitário.

Em *A Verdade e as Formas Jurídicas*, Michel Foucault (1974) ao citar o argumento nietzcheniano explica que a produção de conhecimento, do saber, nasce sem admitir a preexistência de um sujeito de conhecimento, trata-se genuinamente de invenção (*Erfindung*) e não de origem (*Ursprung*). Portanto, para que seja legitimada uma nova verdade é necessário também produzir uma justificativa capaz de modelar um *ethos* sobre ela. Isto é, a verdade precisa ser fabricada e, para que isso ocorra, é fundamental haver um contexto específico, que de fato a legitime. O conhecimento, por sua vez, surge do jogo, da luta dos instintos, de uma *centelha entre duas espadas* (FOUCAULT, 1974). Conclui-se dessa forma que exatamente neste interstício se encontra o embrião do poder - o ideal do nacional-socialismo (embalados por conjuntura entre estética, religião e medicina)²¹⁹ é um ótimo exemplo sobre essa reflexão, apesar de não caber avançarmos sobre tal nesse momento; deixando para que o mesmo seja oportunamente tratado, na sua profundidade, num outro instante mais adequado.

Com o intuito de melhor compreender a que serve a normalidade, revisitamos uma última vez Foucault (2001; 2005):

Esta forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele (p. 236).

²¹⁹ Ver mais em *Arquitetura da Destruição* (COHEN, 1992). Conforme o cineasta, as pessoas que a medicina constatasse alguma forma de deficiência (portanto, improdutivas) eram as primeiras a ser eliminadas no teste de gás do 3º Reich.

Dito de outra forma, o estigma (parente mais próximo da moral da normalidade ou agente eficaz de seu sucesso) simboliza uma proposta de julgamento (de pré-julgamento), fazendo aparecer na contramão do que é normal a figura emblemática do *anormal* e sua respectiva *anormalidade/monstruosidade*. Mas, a anormalidade é em si a contradição ou a ameaça aos modelos pré-estabelecidos de produtividade de determinada ordem e sua correspondente moral; é o que escapa da normalização imposta pelo poder. Relembrando Douglas (1966): “Em suma, o nosso comportamento face à poluição consiste em condenar qualquer objecto ou qualquer ideia susceptível de lançar confusão ou de contradizer as nossas preciosas classificações” (p.51). Por esse motivo, a anormalidade é imoral; a própria afronta, caos ou desequilíbrio de um exército ideológico - registre-se *a priori* que o desequilíbrio é além de um movimento corporal, também um ato simbólico, político e de resistência a favor da transformação social e reconhecimento da diversidade.

Portanto, eis que a concepção de julgamento não está aqui visualizada num contexto específico da prisão ou de manicômios (apesar de não desprezá-los), mas de um julgamento que toma todo o corpo social - o fato dos sujeitos da pesquisa existirem num modelo, cujos corpos perfeitos (ou blindados) servem de referência estética na sociedade (e na dança) é, pois, de antemão, uma condição imoral. Tal julgamento é contínuo, ininterrupto, onipresente e ao mesmo tempo implacável; policialmente implacável, esteticamente implacável. Ele vem sendo a base para justificar o massacre; a opressão; a violência; a brutalidade; a interdição de direitos; mas também a assistência e, atualmente, a inclusão daqueles que se encontram numa zona inferiorizada da hierarquia valorativa dos corpos - o espaço privilegiado e ingrato da aparência.

Nesta passagem, observam-se duas questões a ser, ainda melhor exploradas: primeiramente, no que se refere a questionar os critérios que os revelam pelo status de *comportamentos desviantes* (GOFFMAN, 1983) - padrão de dado sistema moral, estético, político e cultural na condução de mensagens que engessam a representação desses sujeitos. Em segundo plano, a importância de corroborar para o nascimento de outras representações desses sujeitos, criando por sua vez novos espaços de cidadania. Isto é, descobertas para fazerem existir outros espaços-tempos (heterotopias); de fato, projetos, ações e políticas (outras políticas

de alteridade) que potencializem a reinvenção de si constantemente e produzam uma informação social²²⁰ positiva desses atores sociais. Tal informação quando transmitida por um novo símbolo pode constituir um registro especial de prestígio ou honra e, assim, o símbolo de prestígio pode contrapor-se aos símbolos de estigma.

Todo o trabalho realizado foi motivado pelo encontro ou construção de outros repertórios sobre a experiência estética em forma de dança – dança que não admitiu a ideia de que existem movimentos que devam ser feitos somente por determinados tipos de corpos e ou que anulem o gênero de inventividade. Isto é, o homem efetuando a sua própria natureza como ser de pensamento e liberdade. Um dos meios mais eficazes encontrados para alcançar esta reflexão esteve presente a partir das reflexões sobre as técnicas corporais em Mauss (1973). Afinal, são técnicas múltiplas e disponíveis à imitação prestigiosa e não apenas uma técnica. O trabalho foi então identificar, potencializar e multiplicar este atravessamento e ampliar o vocabulário desse alfabeto gestual. Foi assim que o observável identificou a presença de uma dança que *passa ser regida pelo corpo que dança*; e não pela técnica que se sobrepunha ao homem. O corpo é o motor da ação do sujeito; essa consciência revelada pelo movimento através do corpo é a principal agência do protagonismo.

Foi aprendendo a lidar com estas possibilidades que Quênia, Tom, Maurílio, Ricardinho, entre tantos outros gênios²²¹ citados, sublimaram esses fins aparentemente naturalizantes ditados por seus estigmas. Eles representam na pesquisa a base de sustentação sobre outra moral através do corpo que dança; a mesma questão evidenciada em Artaud (2008) sobre o gozo do corpo, seu sopro, seu grito capazes de fazê-lo chegar ao ponto decomposto do organismo. Afinal, o corpo somente morrerá se o negarem enquanto transformação contínua; justamente o que determinou a moral cristã e o niilismo daí correspondente ao seu apagamento. Em cadência diferenciada a dança nesse corpo se faz dialógica e busca escutas desse corpo a *performatizar* biografias e experiências pessoais em

²²⁰ Informação que conforme Goffman (1993) o indivíduo transmite diretamente sobre si ao outro através da expressão corporal. O autor conceitua a informação social como uma representação social do sujeito, com suas características mais ou menos permanentes, contrapostas aos sentimentos, estados de ânimo e à intenção que o sujeito pode ter em dado momento.

²²¹ Aqui uma breve referência às múltiplas formas de inteligência descritas por Gardner (1983).

narrativas criativas. Essa dança, ora evidenciada, bem como ocorre com as dinâmicas mais democráticas e descentralizadas faz com que a vida social passe ou volte a ser regulada por dentro, sendo ativada constantemente pelo próprio desejo dos indivíduos – aqui se encontra a base à compreensão do sujeito político que a dança apresenta e consequentemente sua contribuição à sociedade.

É, pois, na dança que encontramos esta escuta, aprimorando e dissecando o ato de tear na produção que corresponde ao movimento. Ao potencializar tais escutas reduz-se, significativamente, o espaço da ditadura do ver - o *modus operandi* de uma sociedade na escuridão. Brincando com o *tear*, esses criadores fazem *arte*²²². Eles estão no palco (e a rua é também palco); como artesãos moldam e transformam a matéria. O corpo está em cena sem contrapartidas sociais (inclusivas), senão o seu próprio e desobediente ato de dançar. O corpo está aceso, vivo, presente, eficaz, belo, movente, pulsante, erótico, brincante, dançante. *O corpo é uma festa.*

*E que seja perdido o único dia em que não se dançou.
Friedrich Nietzsche*

Antes de encerrar, foi relevante explorar um pouco mais da potência presente nesse movimento do desequilíbrio. No capítulo quatro, logo na primeira aula (na sala de piso frio), no Centro de Vida Independente, ele (o desequilíbrio) esteve (insistentemente) situado nos instantes que precediam a queda de Ane. Ainda, somos assim, muitas das vezes: ouvimos e nos impactamos mais com o ruído do que com o silêncio que o corpo produz. O desequilíbrio é silencioso, a queda é ruidosa. O primeiro pode até ser muitas das vezes imperceptível se sutil, a queda é a queda; isto é o mesmo que dizer que ninguém fica ausente quando o mundo desaba. O desequilíbrio é, antes, *o terror do vazio*, o equilíbrio é a normalidade. Foi assim que Hildemar, exatamente por ter tão poucos movimentos no seu corpo (não no seu olhar) percebeu muito antes do coreógrafo que o desequilíbrio pode ser o melhor movimento da dança. Ele estava certo, afinal o desequilíbrio é o próprio risco. Esse atravessar em recorrente exposição, na busca

²²² Este jogo silábico (arte/tear) se fez pela poetisa Débora Fadiga durante ação do sarau Tagarela (AZEVEDO, 2013).

por um espaço em construção (mas, sempre inacabado) é a ação do bailarino no gesto dançado no infinito (GIL, 1994). Portanto, essa busca, esse atravessar, esse desequilíbrio e esse risco evocam e/ou caracterizam parte dos atributos desejados pela experiência em Benjamim (1994). O fortalecimento da experiência está nessa passagem ou capacidade de articulação de escuta e lançamento ou projeção - um ser que “ex-iste”.

Mas, o desequilíbrio é ainda além: ao preceder a queda, tomba e ou lança ao chão, com violência, os muros. Nesse caso, os muros podem ser as certezas presentes no corpo que ora desabam. Essa proposição da queda dos muros retoma o significado do corpo como janela (KATZ, 2005). Ao tombar ou sutilmente desarrumar o código desses muros (os códigos que os deixam de pé, equilibrados, normalizados), o desequilíbrio abre espaço para outras percepções e representações sobre a moral. Isto é, caotiza a moral e ou o paradigma em voga. Ao lançar sérias dúvidas sobre sua limitada forma de enxergar as potencialidades do ser humano, o desequilíbrio abre um espaço de enorme importância para a diversidade. Por isso mesmo, podemos concluir que o desequilíbrio é a ruptura, é ele que move (em fluxo contínuo) como um turbilhão, múltiplas possibilidades de redimensionar a imagem/imaginário que caracterizam a normalidade. Se o estigma é o muro, o desequilíbrio é o que o faz cair. É, por conseguinte, o mediador para outros mundos em criação. Não diferentemente, é o motor da arte; pois o maior dos sofismas nesse âmbito do que denominamos de *neomessianismo* é, sustentar e fomentar a ideia (e o investimento maciço por parte do poder público e privado) de que arte é para incluir e ou salvar os *carentes e deficientes*. Arte é para desequilibrar, para desequilibrar a verdade fabricada que asfixia e rebaixa a potência fazendo reinar o niilismo e o mecanicismo.

Ao longo desse texto, muitas questões foram suscitadas (Como se auto representavam os participantes da pesquisa? Como se representam? Como os representavam? Como os percebem? De que modo a arte, mais precisamente a dança, contribuiu nesse percurso das respectivas representações?). Buscamos dar atenção àquelas que nos pareceram mais amplas do ponto de vista da epistemologia (e de uma rebeldia epistêmica por parte do autor); isto é, o corpo, a dança, o estigma (e também sua queda após o desequilíbrio) e a inclusão. Todavia,

não se pode deixar de pontuar o contexto no qual essa experiência ocorreu, dando atualização sobre esse terreno nos dias atuais.

No panorama traçado, ficou evidenciado que a *juventude marginalizada* de Macaé, a partir da década de 90 estava visualizada em dois extremos: adentrar no mundo do crime ou participar de programas de assistência e inclusão social. Mas, houve um terceiro elemento que ao apontar outra possibilidade - a dança enquanto expressão artística - conheceu os dentes afiados de uma moral que se organiza a partir de uma égide produtiva que doravante foi intitulada de *ethos do petróleo*. Dança esta que se produziu, justamente, no desequilíbrio (ou contraponto) que viria, em seguida (a partir do êxito alcançado da experiência), perturbar os fins reinantes desse *ethos*. Mas, também desconfortar a ordem estética de um Brasil, cujo corpo é restringido ao status eurocêntrico de *uma gente que sabe sambar*. Ainda assim, em questionar uma égide da própria dança que se ergue sobre a performance de *corpos-almas*. Apresentando-se enquanto *corpos ruínas*, na aposta pelo protagonismo de seus interlocutores deu-se resposta aos estigmas sobre os mesmos.

Ao assistir a crise econômica que se instaurou no país, culminando com uma série de desempregados nas empresas em Macaé que prestam serviço à Petrobras (e o débito de confiança para investimentos com a própria Petrobras), Ricardinho – aquele adolescente que passou a dançar; depois se tornou um profissional da dança e que paralelamente foi refletido como vagabundo e traficante; aquele que desapareceu e depois teve um “emprego de verdade” e que assim “virou homem”, pois estava sujo de graxa. Aquele que quis voltar a dançar e, assim o fez e ora não quer mais estar sujo de graxa, mas de volta à sua liberdade de escolhas - ironizou e, em seguida, refletiu a interdependência da cidade com o produto: *nesse tempo todo, tá todo mundo só sugando, sugando, sugando. O petróleo um dia acaba, a dança vai seguir, eu vou seguir dançando, tá ligado!?^{XLIII}*.

De volta ao artesanato, o artista da experiência, parece atualizar o romantismo de Tocqueville (1987) diante do mundo moderno da América; talvez a dança o lembrasse que essa cidade era uma ilha de pescadores, quando estes teciam suas redes no tempo e, de repente, o tempo e o espaço se modificaram de modo

abrupto e violento. Mas, tal romantismo resvala também sobre minha nostalgia, afinal desde que adotada a antropologia polifônica como parte do fazer etnográfico, não devo permitir a impessoalidade onipresente no texto (OLIVEIRA, 1998): perguntaram-me centenas de vezes porque eu fazia o que fazia. Pais, amigos, curiosos, jornalistas, alunos, todos já me questionaram sobre os porquês de eu estar no meio da cultura, sem quaisquer patrocínios ou apoios, transportando, ainda, caixas de som e cenário nas costas, tirando lama de casas de cultura em dias de fortes enchentes, ensaiando na rua (sem um local próprio), dentre tantos outros questionamentos. Todas essas pessoas queriam saber o porquê de eu não me envergar, por exemplo, às empresas e aos projetos de inclusão e então, receber recursos às ações. Conspiraram se era ideologia, filosofia ou estilo de vida, maluquice, adesão a alguma seita ou se seria eu, afinal, um amante de Saturno, portanto, condenado a viver em profunda melancolia.

A minha resposta sempre esteve contida na funcionalidade a qual Verger (2002) narrou no texto final do último capítulo. Trata-se, além da tarefa de um pesquisador, coreógrafo (em breve acredito que não vou usar mais esse título por motivos que descreverei também em momento oportuno), professor ou produtor, de presenciar aquele momento em que cada pessoa (quando em cena está) se transforma de *uma galinha para se tornar uma águia* (BOFF, 2000), passando de oprimidos para agentes, de *deficientes* para artistas, de carentes para potentes, de coitados para protagonistas, de acudados para guerreiros, de neguinhos para gente, de obesos para bailarinos (aqueles que independentemente da massa corporal que carregam, levemente fluem no espaço), de supostamente feiosos e desengonçados para se tornarem atores sociais a desafiar ditaduras estéticas. Momento de transgredir do quintal para chegar ao mundo! Essa foi a base que motivou tal experiência e o que transbordou dela; de fato, foi a poesia e a loucura que cada um encontrou em si durante essa passagem. Não saímos dela normais.

Aprofundando as investigações sobre corpo/diversidade, reafirmou-se através da pesquisa a importância do reconhecimento de possibilidades estéticas a partir da limitação e da diferença, distanciando-se cada vez mais do apelo inclusivo que, em geral, ainda reza sobre tais sujeitos e seus grupos. Mas, também se observou que em vez de uma recepção artística dos processos de criação, aonde o protagonismo conduziria a uma distinta mobilidade desses atores sociais, tem-se

também recorrentemente uma aproximação, bastante viciada, justificada por práticas assistencialistas.

Diante de tantos aprendizados, um deles se deve ao fato de que o desafio do cientista é criar hipóteses, em seguida conceitos e depois teorias – nesse sentido, seguiremos aprendendo mais para que, quem sabe, possamos chegar ao ponto de um dia escrever a genealogia do protagonismo. Aqui, satisfazemo-nos, por enquanto, ao fato da categoria inclusão ser refletida na sua perspectiva epistemológica. Sabemos que há uma interconexão com a memória do pesquisador para gerar o presente da escrita e da interpretação, a construção à compreensão (Verstehm) ou o próprio princípio ativo da hermenêutica. Mas, agora também de uma hermenêutica contemporânea.

É assim que podemos, pois, aproximar-nos da estética e da experiência a partir de Geertz e Benjamin, isto é, como um exercício de se voltar para narrativas e objetos que nos proporcionem outros diálogos e/ou interrompam certa compreensão engessada sobre determinados fenômenos observados. Talvez, seja o caso de acenar para a vida com uma piscadela, deixando que ela possa retribuir com um olhar, uma imagem ou mesmo fisionomia de espanto - a polissemia dos gestos (LE BRETON, 2009). Assim, retornamos a Benjamin e o desafio em Geertz em não declarar uma identidade acadêmica que se encerra; seguimos no diálogo com as fronteiras, as linhas de fuga, os entres, os trans etc.; o próprio devir na contribuição de lançar outras luzes sobre a Antropologia.

Pois, “o que fazem esses pobres, pretos e aleijados no palco, na Arte?” Antes, faça-se justiça ao texto: jamais o conteúdo foi o de justificar que tal experiência somente se deu no corpo de adolescentes/jovens pobres e/ou negros e deficientes. Esse foi o ponto de partida ou ações que se abrigaram num público que estava à espera do nada. Tudo o que se passou, ao contrário, foi justamente para que qualquer forma de encarcerar pudesse ser aberta; essa experiência abraçou todo tipo de Gente. Curiosidade do discurso: eles (os participantes) que eram (e, ainda, são muitas das vezes) visualizados como monstros, diziam tantas vezes entre si: “Aqui só tem monstro”. Mas a unidade monstro a que se referem tem significado oposto pelo qual o estereótipo do mesmo se institui; é o título oferecido (e reconhecido pelos seus colegas) a quem tem muita qualidade em

cena. Por esse motivo, obviamente, precisou-se, num primeiro instante, dar mais atenção aos casos mais extremos, cuja ferocidade evidente dos estigmas a eles estavam apontados ditando-lhes: monstros! Foi preciso ressignificar tais assujeitamentos, pois o conflito sobre ordens hegemônicas e os pressupostos para a legitimação de regimes totalitários e homogeneizadores se dão, sobretudo, no plano estético. Embora, esse dado também não seja nenhuma novidade, afinal o que era um trobiandês, em 1921, senão o exótico? (SILVA, 2009). Desse modo, o exótico pode ser também o deficiente e o carente de nossos tempos.

Estamos sempre retomando a raiz da própria antropologia a fim de compor a cena contemporânea; a distinção, todavia, situa-se no fato de que além da descrição de um trobiandês, a preocupação presente se interpõe em reconhecer a potência nesses corpos, outrora tão estigmatizados. Todos esses protagonistas descobriram novas razões para se reinventar a cada dia. Decididos a viver com dignidade e participação fizeram com que suas performances, suas formas de pensar e agir pudessem contribuir ao pleito de estéticas no reclame à diferença ou a diversidade propriamente dita.

Na distância possível dos fenômenos para o tanto que observamos (“desafio”, “gozo e dor”, “liberdade”, “sonhos”), uma expressão dentre tantas aqui citadas reaproxima-nos da emoção e do sentido de estar em cena como se fosse a primeira vez ou outra vez naquela primeira aula: “É preciso dançar a vida” (GARAUDY, 1980). Mas, o artista que acreditamos seguirá buscando um público e uma dança no devir. Ele é a própria ação dançando no infinito. Seguiremos desequilibrando.

Referências Bibliográficas

ABRAMOVAY, Miriam et al. **Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades de periferia de Brasília**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

ABRAMOVAY, Miriam et al. **Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades de periferia de Brasília**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

ABRANCHES, Sergio H. “Política Social e Combate à pobreza: a teoria da pratica”. In: ABRANCHES, S., SANTOS, W.G., COIMBRA, M. **Política Social e a Questão da Pobreza**, Rio de Janeiro, Zahar, 1987.

ADORNO, T.; BENJAMIN, W. **Correspondance 1928-1940**. Paris: Gallimard, 2006.

ANDRADE, Sérgio Pereira. **E-feitos de outra ética cultural na dança**. Caderno Imagem. Revista POLÊMICA, v.11, n.4, 2012

ARENDT, Hanna. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARIES, Philippe. **L’Enfant et la vie familiale sous l’Ancien Régime**. Paris: Editions du Seuil, 1975.

ARISTÓTELES. **The Politics**. Ed. Richard McKeon, trad. Benjamin Jowett, Nova York, Random House, 1968.

ARRETCHE, Marta T. C. **Avaliação de Políticas Sociais-uma questão em debate**. São Paulo, Ed. Cortez, 1999.

ASSIS, Monique; TEVES, Nilda. **Entre o drama e a tragédia: pensando os projetos sociais de dança no Rio de Janeiro**. Sinais Sociais. Rio de Janeiro: SESC, v.5, n.16, p. 108-141, 2011.

AZEVEDO, Paulo Emílio Machado de et al. **Membros**. Macaé/RJ: CIEM.H², 2009.

_____. **A mancha e o “Mancha”: a pureza e a ralé no espetáculo de 12 de junho de 2000 no Jardim Botânico**. Rio de Janeiro: Revista Discursos Sediciosos - Crime, Direito e Sociedade. Vol. nº 19/20 – p. 29-33, 2012.

_____. **Notas sobre outros corpos possíveis**. 92p, e-book, 2014.

_____. **Novas gramáticas políticas: a experiência do hip hop no CRIAM de Campos dos Goytacazes**. Campos/RJ: UENF, 2006.

AZEVEDO, Paulo Emílio Machado de. **Palavra Projétil**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **A Fanfarro**. Colares Editora: Sintra, Portugal, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998.

BECKER, Howard. De que lado estamos? In: BECKER, H. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 122-136, 1977.

_____. **Métodos de pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Mussite, 1994.

_____. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: **Arte e sociedade: Ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 103-149. (Obras escolhidas, v. 3), 1994.

_____. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: BENJAMIN, W. **Passagens**. Organização da edição brasileira de Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p. 449-530, 2006a.

BICALHO, Aline. **Responsabilidade Social das Empresas: Contribuição das Universidades**. São Paulo: Editora Petrópolis .

BIELSCHOWSKY, Ricardo. 1989. **Formação Econômica do Brasil: uma obra-prima do estruturalismo cepalino**. Revista de Economia Política, vol.9, n.4, out-dez.

BOFF, Leonardo. **Tempo de Transcendência: o ser humano como um projeto infinito**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

BONDÍA, JORGE LARROSA. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência** in: Revista Brasileira de Educação, Jan-Abr, nº 19. Campinas: UNICAMP, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **La distinción: critérios y bases sociales del gusto**. México: Taurus, 1979.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

_____. Remarques provisoires sur la perception sociale du corps. In: **Actes de la recherche en sciences sociales**. Vol. 14, avril, p. 51-54, 1977.

BRANCO, Guilherme Castelo. Governamentabilidade e terrorismo de Estado. In: **Michel Foucault: leituras brasileiras**. Revista Cult: São Paulo, Ed. Bregantini, n. 191, junho, ano 17, p. 31-33, 2014.

BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais da Juventude**. São Paulo: Moderna, 1991.

BUTLER, Judith. “Corpos que pesam: Sobre os limites discursivos do “sexo””. In Louro, Guacira Lopes (Org.) **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p.151-172, 2010.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **A presença do autor e a Pós-Modernidade em Antropologia**. Novos Estudos CEBRAP, nº 21, julho, p. 133-157, 1988.

CASTEL. Robert. 1997. **A dinâmica dos processos de marginalização: da vulnerabilidade à “desfiliação”**. Caderno CRH: Salvador, n.26/27 jan/dez, p.19-40.

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

CHAVES, Ernani. Foucault entre Nietzsche, Marx e Walter Benjamin. In: **Michel Foucault: leituras brasileiras**. Revista Cult: São Paulo, Ed. Bregantini, n. 191, junho, ano 17, p. 28-30, 2014.

CLIFFORD, James. Introduction: partial truths. In James Clifford e George Marcus, eds., **Writing Culture - The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986a.

CORBIN, Alain et al. *Histoire du corps* (vol. I, II e III). Paris: Éditions du Seuil, 2005.

COSTA, Ricardo César Rocha da. **Exclusão Social & Desenvolvimento Humano: um mapeamento das desigualdades e do desenvolvimento sócio-econômico do município de Macaé**. Macaé: Prefeitura Municipal de Macaé/ Programa Macaé Cidadão, 2007.

COURTINE, Jean-Jacques. Les mutations du regard: le XX siècle. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **Histoire du Corps**. Paris: Seuil, v.3, 2006.

D'ÂNGELO, Martha. **Arte, Política e Educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Loyola, 2006.

DaMATTA, Roberto. **Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. O ofício do etnólogo ou como ter anthropological blues In: NUNES, Edson (org.) **A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social**. Rio de Janeiro: Zahar Ed.p.23-35, 1978.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1997. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra. Leibniz e o Barroco**. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. **Francis Bacon: Logique de la Sensation**. Paris: Éditions de la différence, 1981.

DEMO, Pedro. **Charme da exclusão social**. Campinas: Editores Associados, 1998.

DENZIM, N. K. **The research act in sociology**. London: Butterworth, 1970.

_____. **The research act: a theoretical introduction to sociological methods**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-hall, 1989.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. 2008. **Os irmãos Karamázov**. São Paulo: Editora 34.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo: ensaio sobre as noções de Poluição e Tabu**. Lisboa: Edições 70, 1966.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. "O império dos sentidos: sensibilidade, sensualidade e sexualidade na cultura ocidental moderna". In: HEILBORN, Maria Luiza (Org.). **Sexualidade: o olhar das ciências sociais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 21-30, 1999.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. **Derrida e o pensamento da desconstrução: o redimensionamento do sujeito**. São Leopoldo/RS: Cadernos IHU ideias, ano 8, nº 143, 2010.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Ática, 1981.

ELIAS, Nobert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ELIAS, Nobert; SCOTSON, John L. 2000. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Zahar.

ESCOREL, Sarah. Vivendo de teimosos: moradores de rua da cidade do Rio de Janeiro. In: BURSZTYN, Marcel. **No meio da rua: nômades, excluídos e viradores**. Rio de Janeiro: Garamond, p. 139-171, 2000.

FERRACINI, Renato. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. São Paulo: Hucitec, 2006.

FERRARROTTI, F. Sobre la autonomia del método biográfico. In: MARINAS, J.M.; SANTAMARIA, C. **La historia oral: métodos y experiencias**. Madrid: Debate, 1993.

FOOTE WHYTE, William. Treinando a observação participante. In: GUIMARÃES, Alba Zaluar (org.). **Desvendando Máscaras Sociais**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1980.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. Des espaces autres. In: **Dits e Écrits, tome 2: 1976-1988**. Paris: Gallimard, pp.1571-1581, 2001.

_____. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 16ª ed. São Paulo: Graal, 2005.

- _____. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. **Microfísica do Poder**. São Paulo: GRAAL, 1978.
- _____. **O Nascimento da Clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- _____. **Os Anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FRADIQUE, Teresa. **Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal**. Lisboa: D. Quixote, 2003.
- FRIEDMAN, Milton. **The Social Responsibility of Business is to Increase its Profits**. The New York Times Magazine: New York (sept, 13), 1970.
- FURTADO, Celso. 1959. **Formação Econômica do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GARCIA, Joana. 2004. **O negócio do social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- GARDNER, Howard. **Estruturas da Mente – a Teoria das Inteligências Múltiplas**. São Paulo: Ed. Artes Médicas Sul, 1983.
- GEERTZ, C. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008a.
- _____. **Obras e Vidas: o antropólogo como autor**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- _____. Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa. In **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.
- GIL, José. **O Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GOETZ, J. P.; LECOMPTE, M. D. **Etnografía y diseño cualitativo em investigación educativa**. Madrid: Morata, 1997.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, Vozes, 1985.
- _____. **Estigma: la identidad deteriorada**. 5ª ed. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.
- _____. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva S. A., 2003.
- GOLDENBERG, Miriam. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2000.

_____. **Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca.** Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.

GONÇALVES, Tânia Elisabete. **Infrator – uma representação alienada? Uma análise dos adolescentes internos no CRIAM de Campos dos Goytacazes.** Programa de Pós-Graduação em Serviço Social. Campos: UFF, 1999.

GRIESSE, Margaret Ann. **Políticas Públicas: educação e cidadania. Um modelo da Teoria Crítica e suas implicações para a Educação Brasileira.** In RBPAAE, v.18, n.2, jul/dez, p. 175-192, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

_____. **Multidão.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

HERSCHMANN, Micael (Org). **Abalando os anos 90 – Funk e Hip-Hop: Globalização, violência e estilo cultural.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOBBS, Thomas. **Leviatã.** São Paulo: Ed. Martin Claret, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

LABAN, Rudol Von. **The mastery of movement.** Londres: MacDonald and Evans, 1960.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: **Body and Society**, vol. 10 (2/3), p. 205-229. Trad. Gonçalo Praça, 2004.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo.** Petrópolis/RJ: Vozes, 2006.

_____. **Adeus ao Corpo.** Campinas, SP: Papirus, 2006.

_____. Corpo e Simbolismo social. In: LE BRETON, D. **As Paixões Ordinárias: Antropologia das Emoções.** Petrópolis, RJ: Vozes, p. 15-37, 2009.

LECZNEISKI, Lisiane. **Corpo, virilidade e gosto pelo desafio: marcos de masculinidade entre os guris de rua.** Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, Gênero, Ano 1, n. 1, p. 95-11, 1995.

LÉVI-STRAUSS, C. Race et histoire. In: LÉVI-STRAUSS, C. **Anthropologie structurale deux.** Paris: Plon, 1973, p. 377-422.

LÖWE, Michael. **Ideologias e Ciência social – elementos para uma análise marxista.** São Paulo: Cortez, 1995.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: Pedagógica e Universitária, 1986.

MAFFESELLI, Michel. **A violência totalitária: ensaio de antropologia política**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARTIN, ERNEST. **Histoire des monstres**. Grenoble: Jérôme Millon, 2002.

MARX, Karl. **O Capital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol.1, 1980.

_____. **O Dezoito Brumário de Louis Bonaparte**. São Paulo: Centauro, 2006.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAUSS, Marcel. Técnicas corporais. In: MAUSS, Marcel. **Ensaio de Sociologia**. Trad. Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MELUCCI, Alberto. **A Invenção do presente: movimentos sociais nas sociedades complexas**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **La Structure du Comportement**. Paris, 1990.

MERQUIOR, J. G. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

NIETZSCHE, F. W. 2001. **A gaia ciência**. Trad.: P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. **A Genealogia da moral**. Trad.: P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. **Além do bem e do mal**. Trad.: P. C. de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

_____. **Assim falava Zaratustra**. Trad. José Mendes de Souza. E.books Brasil, 2002.

_____. **O nascimento da Tragédia ou Grécia e pessimismo**. São Paulo: Escala, 2011.

OKAMOTO, Eduardo. **Hora de nossa hora: o menino de rua e o brinquedo circense**. São Paulo: Hucitec, 2007.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. **Antropologia e Filosofia: Estética e Experiência em Clifford Geertz e Walter Benjamin**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 209-234, jan./jun, 2012.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O Trabalho do Antropólogo**. Brasília/São Paulo: Paralelo Quinze/Editora da Unesp., 1998

PAGANOTO, Faber. 2008. **Mobilidade e Trabalho em Macaé/ RJ, a “Capital do Petróleo”**. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGG, 2008.

PLATÃO. **O banquete**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2005.

POLANYI, Karl. **A grande transformação: as origens da nossa época**. Rio de Janeiro: campus, 1980.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible - esthétique et politique**. Paris: La fabrique-éditions, 2000.

RAPOSO, Eduardo. **O Leviatã Ibérico: modernidade, corporativismo e desigualdade na formação institucional brasileira**. Desigualdade e Diversidade Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, n.2 jan./jun, 2008.

REIS, Elisa M. P. **Elites agrárias, State Building e Autoritarismo**. In: Dados – revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, vol.25, n.3, p. 331-348, 1982.

RIZZINI, Irene; RIZZINI, Irma. **A institucionalização de crianças no Brasil: percurso histórico e desafios do presente**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ROHDEN, Fabíola. **O corpo fazendo a diferença**. *Mana* [online], vol.4, n.2, pp. 127-141, 1998.

ROSA, Sueli Marques. **A justiça divina e o mito da deficiência física**. Goiânia: Caderno de Estudos, v. 34, n. 1/2, p. 9-19, jan./fev, 2007.

RUMMEL, J. **Introdução aos procedimentos de pesquisa em Educação Física**. Porto Alegre: Globo, 1972.

SAGGESE, Edson. **Adolescência e psicose: transformações sociais e os desafios da clínica**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Por uma concepção multicultural de direitos humanos**. Lua Nova, São Paulo, nº 30, p. 105-124, 1997.

SANTOS, Wanderley Guilherme. “A trágica Condição da Política Social”. In: ABRANCHES, S., SANTOS, W.G., COIMBRA, M. **Política Social e a Questão da Pobreza**, Rio de Janeiro, Zahar, 1987.

SAWAIA, Bader. **As artimanhas da exclusão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SILVA, Hélio R. S. **A situação etnográfica: andar e ver**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 171-188, jul./dez., 2009

SILVA, Roberto da. **Os filhos do governo**. São Paulo: Ática, 1998.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SKILLAR, Carlos. **Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?** Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

SOARES, Luiz E., et al. **Cabeça de Porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SOUZA, Jessé. **A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003.

SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (orgs). **Simmel e a modernidade**. Brasília: UNB, 1998.

STRAZZACAPPA, Márcia Maria. Dançando na chuva... e no chão de cimento. In: Ferreira, Suelli (Org.). **O ensino das artes: construindo caminhos**. Campinas-SP: Papirus, p. 39-79, 2001.

TELLES, Vera da Silva. **Pobreza e Cidadania**. São Paulo: Editora 34, pp. 07-165, 2001.

THIOLLENT, M. J. M. **Crítica Metodológica, investigação social e enquete operária**. São Paulo: Polis, 1982.

TOCQUEVILLE, Aléxis de. **A Democracia na América**. 3. Ed. São Paulo: Itália, 1987.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Atlas S. A, 1987.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar in NUNES, Edson (org.) **A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 36-46, 1978.

VERGER, Pierre. **Saída de Iaô – cinco ensaios sobre a religião dos Orixás**. São Paulo: Axis Mundi, 2002.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografia: uma alternativa conceitual**. Porto Alegre: Letras de Hoje. v. 37, n.4, p. 57-72, 2002.

VIANNA, Hermano. **O mundo Funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

WEBER, Max. 2002. **Conceitos básicos de sociologia**. São Paulo: Centauro, 2002.

_____. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Pioneira, 1996.

WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1963.

_____. **Metodologia das ciências sociais**. São Paulo, Campinas: Cortez: Universidade Estadual de Campinas, 2v, 1999.

WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta**. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. **O condomínio do diabo**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

OUTRAS REFERÊNCIAS

1. Música

BRAZ, Renato. Outro Quilombo. In: **Outro Quilombo**. São Paulo: Atração Fonográfica, 2001.

MC'S, Racionais. **1000 Trutas, 1000 Tretas**. São Paulo: Cosa Nostra, 2006.

_____. Capítulo 4, versículo 3. In: **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Zâmbia/Cosa Nostra, 1997.

_____. Negro Drama. In: **Nada como um dia após o outro**. São Paulo: Zâmbia/ Cosa Nostra, 2002.

RAPPA, O. Não perca as crianças de vista. In: **Acústico MTV O Rappa**. Rio de Janeiro: MTV, 2005.

_____. **O Silêncio que precede o esporro**. WM Brasil, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Porto, Portugal: Editora Ltda, 1997.

SOARES, Elza. A carne. In: **Do Cócix Até O Pescoço**. Rio de Janeiro: Maianga / Tratore, 2002.

TITÃS. Marvin. In: **Go Back**. São Paulo: Warner Music Brasil, 1988.

URBANA, Legião. Que país é este. In: **Legião III**. Londres: EMI, 1997.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. Haiti. In: **Tropicália 2**. Rio de Janeiro: Polygram do Brasil LTDA, 1993.

2. Filme

BIANCHI, Sérgio. **Quanto vale ou é por quilo?** Rio de Janeiro: Rio Filmes, 2005.

COHEN, Peter. **Arquitetura da destruição**. Suécia: Versátil Home Vídeo e Mostra Internacional de Cinema, 1992.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **O som ao redor**. Recife: Cinema Scópio, 2012.

3. Fotografia

BLASÓN, Patrícia. **Elementos disponíveis para outras composições**. Rio de Janeiro: Centro Coreográfico, 2014.

MESQUITA, Walter. **Tetralogia Cidade: ações do corpo no espaço urbano**. Rio de Janeiro: Praça XV, 2013.

4. Internet

ABPST. **Associação Brasileira dos Portadores da Síndrome da Talidomida**. Acesso em 30 jan 2016. Disponível em: <http://www.talidomida.org.br/oque.asp>

FERNANDEZ, Atahualpa. 2013. Hermenêutica filosófica e interpretação jurídica: por uma consciência do cérebro. In: **Âmbito Jurídico**, Rio Grande, XVI, n. 113, jun. Acesso em 30 jan 2016. Disponível em: http://ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=13237&revista_caderno=15

FUX, Maria. [s.d.]. **Dança terapia**. Acesso em 30 jan 2016. Disponível em: <http://www.dancaterapia.org/>

JÚNIOR, Jorge Leita. 2007. **O que é um monstro?** ComCiência - Revista eletrônica de jornalismo científico – CNPQ. Acesso em 30 jan 2016. Disponível em: <http://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=29&id=340>

LÈSPER, Avelina. **A Arte Contemporânea é uma farsa**. Incubadora de Artistas. Disponível em: <http://incubadoradeartistas.com/2014/01/15/a-arte-contemporanea-e-uma-farsa-avelina-lesper/>

LOPES, José Sérgio Leite; MARESCA, Sylvain. 2002. **A morte da “alegria do povo”**. Acesso em 30 jan 2016. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_20/rbcs20_09.htm

OIJ; FUNDAÇÃO MUDES/OIJ. [s. d.]. **Políticas de Juventude em América Latina: evaluación y diseño. Juventude Brasileira**. Acesso em 30 jan 2016. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_artrextid=50102-88391999000300013

RODRIGUES, Sérgio. 2013. **A bizarra história do bizarro**. Acesso em 30 jan 2016. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/curiosidades-etimologicas/a-bizarra-historia-do-bizarro/>

ULPIANO, Cláudio. 2010. **Metáfora**. Acesso em 30 jan 2016. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=1258>

5- Diários de bordo

AZEVEDO, Paulo Emílio Machado de. 2000. Diário de pesquisa. Parte I.

_____. 2005. Diário de pesquisa. Parte II.

_____. 2007. Diário de pesquisa. Parte III.

_____. 2009. Diário de pesquisa. Parte IV.

_____. 2011. Diário de pesquisa. Parte V.

_____. 2013. Diário de pesquisa. Parte VI.

_____. 2014. Diário de Pesquisa. Parte VII.

GLOSSÁRIO

^I Refere-se à parte do filme, quando os dançarinos realizam suas performances na rua à apreciação da artista principal que os observa cuidadosamente tentando aprender os passos e o *estilo* em questão.

^{II} Também o nome do primeiro grupo que o autor da Tese participou.

^{III} Rótulo utilizado pela mídia televisiva para apresentar internacionalmente a dança dos subúrbios norte-americanos. Na Rede Globo, por exemplo, a novela Partido Alto continha em sua abertura cenas de conteúdo similar, onde os dançarinos usavam luvinhas brancas, roupas coloridas berrantes e óculos intergalácticos.

^{IV} Músico considerado pela crítica especializada como sendo o artista que mais influenciou a chamada *black music*, sendo suas músicas e gritos sampleados enésimas vezes por tantos e tantos outros artistas.

^V O Funk Nacional era parte do universo das equipes de som (Furacão 2000 e Grand Prix) que traziam sua logística operacional e atrações da cidade do Rio e subúrbios cariocas para ser revelados também no interior do Estado do Rio.

^{VI} Mais uma forma de promoção das danças urbanas, cujo rótulo foi bastante promovido no país,

na década de 90, pelos festivais de dança e as academias de dança e ginástica.

^{VII} Termo utilizado como referência às danças urbanas oriundas a partir da década de 70 nos EUA.

^{VIII} Expressão que denomina matriz cultural composta pela presença do movimento da dança Breaking, do ritmo produzido pelo DJ, do verbo proferido pelo MC e dos desenhos e imagens geradas pelo Graffiti.

^{IX} Tem suas raízes no historicismo alemão, sendo o filósofo Wilhelm Dilthey um de seus precursores, que se contrapunha ao modelo positivista preconizado por Augusto Comte.

^X O termo foi criado por Adolf Eichmann, oficial alemão de alta patente durante a Conferência de Wannsee (Berlim, Großen Wannsee em 20 de janeiro de 1942). A implementação da Solução Final é um dos aspectos mais hediondos do Holocausto

^{XI} Os efeitos nos corpos da I Guerra Mundial (GM) revelaram anomalias não congênitas. Desse modo, abriram espaço para outras interpretações e alavancaram um mercado específico para atender as demandas de melhoria da qualidade de vida dos que houvessem sido afetados - aparelhos ortopédicos (bengalas etc). Todavia, é na II GM que este mercado ganha propulsão (com o advento de próteses) e de outros serviços no campo das terapias e a fundação de instituições que se preocupassem com a temática. Como já observado, a fundação do *cvi* também se ampara neste contexto.

^{XII} No ano de 2002 foi exibido no Globo Repórter uma matéria que mostrava essa realidade ou edição da mesma. Na semana subsequente, Macaé recebeu uma quantidade imensa de pessoas e famílias de outros Estados, o que se tornou um assunto muito comentado na cidade.

^{XIII} Substitui-se o termo menor(es) por “crianças e adolescentes” indicando a ideia de um novo sujeito de direitos (ECA).

^{XIV} É importante notar que devido às dificuldades financeiras apresentadas pelo *cvi*-Macaé, a sua sede teve que ser deslocada. Na busca por um novo espaço, a partir de 2005, foi fundado o Centro Integrado de Estudos do Movimento (CIEM-h²), onde as companhias D.I. e Membros passaram a funcionar em parceria e que aí permaneceram até o encerramento de seus ciclos. Quanto ao CIEM-h² cabe apenas destacar que tinha por objetivo incentivar e desenvolver práticas de formação, produção, difusão, circulação, fomento e publicação. Funcionando enquanto modelo de educação não formal, não pretendia, no entanto, ter como contrapartida da participação que o interessado estivesse matriculado em alguma unidade regular de ensino. Até o mês de março de 2011, o programa era alentador e sua metodologia foi utilizada em países como França, Espanha, Alemanha e Benin. Após esse período, não é do interesse da pesquisa sobre seu funcionamento e projetos afins.

^{XV} Manobra de alta complexidade técnica. O giro de costas é em geral realizado como parte da performance de um dançarino de rua.

^{XVI} O autor da tese enquanto dançarino de rua (a forma pela qual ele se representava naquele dado instante) se apresentou com esta canção, no ano de 1995, com o seu primeiro grupo de formação, o *Beat Street*.

^{XVII} Clube da cidade onde se realizavam diversos bailes como apontamos na Introdução. Anísio desde pequenino acompanhava seu pai que era músico e

tocava nos mesmos. Nos intervalos das bandas, o DJ sempre tocava funk melody, ritmo ao qual integrava Stevie B e sua canção.

^{XXIII} Abreviação de break boys – garotos que dançam no *break* da música.

^{XXIX} Movimento cíclico bastante conhecido entre os adeptos do gênero, trata-se basicamente uma corrida estacionária ritmada pela passada alternada dos pés quando tocam o solo.

^{XX} Restaurante onde se concentra grande número de prostitutas e *gringos* (forma redutiva do termo *gringalhada* em cunho pejorativo pelo qual são tratadas as pessoas que não falam o português).

^{XXI} Trata-se de um medicamento desenvolvido na Alemanha, em 1954, que foi inicialmente usado como sedativo. Mas, a partir de sua comercialização (em 1957) houve milhares de casos de Focomelia, que é uma síndrome caracterizada pela aproximação ou encurtamento dos membros junto ao tronco do feto. A ingestão de um único comprimido, nos três primeiros meses de gestação ocasiona a focomelia — efeito descoberto em 1961 que provocou a sua retirada do mercado mundial. No entanto, em 1965 foi descoberto o seu efeito benéfico no tratamento de hanseníase (lepra), o que gerou a sua reintrodução no mercado brasileiro para essa finalidade. A talidomida, por força da Portaria nº 354, de 15 de agosto de 1997, foi proibida para mulheres em idade fértil em todo o território nacional (ABPST, 1991).

^{XXII} Termo popularizado no Brasil, na década de 90, a fim de criar um novo gênero nos festivais de dança no país para análise competitiva (AZEVEDO, 2006) e ou que contemplasse as formas de movimento das “danças urbanas” (termo por sua vez que passou a ter maior difusão no país quase 20 anos depois). De modo literal, seria a tradução de *Street Dance*, cuja parte dos seus repertórios deu-se em ambientes urbanos, com destaque para a dança *Breaking*, que nasceu de um ambiente hostil e concomitantemente criativo da disputa de gangues por novos territórios em Nova Iorque. Em geral o termo está associado à cultura Hip Hop, esta por sua vez uma matriz cultural que será melhor discutida, ainda, neste capítulo no item “Apresentando-se em Macaé”.

^{XXIII} Trata-se de muitas danças, entre elas o Locking (datada sua fundação por Dom Campbell, no final da década de 60 em Los Angeles (Califórnia). Ele se inspirou em um passo de James Brown - o “*Funk Chicken*”), o Popping (datada sua fundação por Boogallo Sam, no início da década de 70, em Fresno (Califórnia). Ele se inspirou na combinação da dança *Robot* - surgida a partir da inspiração do seriado de TV “Perdidos no Espaço” - com o “*Boogaloo*” - ondas pelo corpo inspiradas em um passo da dança de James Brown) e o Breaking (originária de gangues de Nova York, conforme pode ser visualizado seus fundamentos na próxima nota).

^{XXIV} Possui 3 movimentos na sua composição: o *top rock* (preparação do (a) dançarino (a) que antecede o movimento de solo, caracterizada por passos de funk “estilizados”); o *footwork* (“trabalho dos pés” – traçado das pernas em volta do

corpo, tendo as mãos no solo para direcionar este traçado) e o *freeze* (finalização da sequência – um único movimento (virtuoso) de “congelar” o corpo, numa pose apoiada no solo).

XXV Movimentos executados com grau de força elevado, em geral sobre a forma de giros (*spins*) de partes do corpo (ombros, costas, mãos, joelhos, etc.) em contato com o solo São muitos, entre eles o “*windmill*” (“moinho de vento”) e o “*head spin*” (“pião de cabeça”).

XXVI Abreviação de *break boy* - garoto que dança na quebrada da música.

XXVII Considerada pela crítica especializada como uma das principais companhias de dança do país. Natural de Belo Horizonte/MG e coordenada pela família Pederneiras.

XXVIII Esta conversa se deu no bar Amarelinho, entre eu e a outra coreógrafa da companhia. O bar assim como o Teatro Municipal ficam ambos localizados na Cinelândia, Centro da cidade do Rio de Janeiro

XXIX Nesta ordem estão apresentados os deuses da guerra: mitologia grega, mitologia romana, mitologia nórdica, mitologia ioruba e mitologia sionista.

XXX Neto de Raulita Tavares e Cláudio Ulpiano; filósofo e professor da UERJ que na década de 80 foi referência da intelectualidade carioca versando sobre o pensamento de grandes autores como Jacques Derrida, Spinoza e Gilles Deleuze.

XXXI Técnica vocal utilizada por performers dentro da cultura Hip Hop que consiste em realizar diferentes batidas musicas (e seus graves, médios e agudos) com o som produzido dentro da boca.

XXXII Dois eventos no âmbito de governo/controle policial, ambos sobre o espetáculo Febre: durante a criação da peça em agosto (2006), período de férias na Espanha, estivemos com todo o Centro Cultura Ca L’estruch (em Sabadell, arredores de Barcelona) a nossa disposição para uso das salas de ensaio. Cada membro ocupou uma sala e, ao final visitavam-se entre si para debater o processo. Em uma das salas estava Adão e Mirna e dados os ruídos produzidos pelos golpes no chão e mais um grito (que estava sendo ensaiado pela jovem), alguém da vizinhança chamou a polícia e uma equipe de resgate invadiu o espaço e nos encurralou dentro da sala. Em seguida, passado o susto, tudo se acalmou ao perceberem que se taravam de um processo criativo. Já em princípios de 2008, após o êxito da estreia em Paris (novembro de 2007), fomos fazer uma visita técnica ao teatro que gostaria de receber a peça em Fointainebleau - cidade sede do Palácio de Fontainebleau, lugar que serviu de residência a diversos reis da França. Para nossa surpresa, havia uma reunião repleta por pessoas da prefeitura e da polícia para explicar que o espetáculo não seria mais contratado, haja vista que temiam a partir da peça o incentivo à juventude de rebelar-se contra o governo local. Aproximava-se de eleições e eles não queriam arriscar.

XXXIII Fundadora da dança-teatro. Seu método de criação subverteu paradigmas, envolvendo a participação de pessoas de diferentes formas; a própria diversidade assim como tantas vezes versamos no diálogo dessa pesquisa.

XXXIV Durante a viagem ele ficou tão entusiasmado que se por um lado fez uma oração no mar de Libreville (agradecendo ter tocado o solo africano), por outro confundiu diversas vezes o nome de um dos produtores, que em vez de chamá-lo pelo seu nome – Max -, repetidas vezes referiu-se a ele pelo nome de José. De fato, Quênia sempre trocou o nome das pessoas em qualquer parte do mundo.

XXXV As audições se assemelhavam mais a um workshop retirando o teor competitivo entre os participantes, mas não eliminando que cada um pudesse explorar o melhor de suas potencialidades. Participaram nas seis audições quase 200 dançarinos, tendo um público indireto de mais de duas mil pessoas.

XXXVI Movimento cultural com data de fundação em 12 de novembro de 1974 nos EUA. Seu fundador é Afrika Bambaataa que uniu quatro elementos dispersos nos guetos nova-iorquinos: *graffiti* (a pintura), *dj* (a discotecagem), *breakin'* (a dança) e *mc* (a rima). Em momento posterior, percebendo o esvaziamento revolucionário do movimento, o fundador denominou um 5º elemento que chamou de *conhecimento*.

XXXVII Menina que dança no break (quebra) da música.

XXXVIII Grupos de dançarinos de rua que lembram o formato de gangues.

XXXIX Com centenas de tijolos espalhados no calçadão de Macaé, os artistas iam pouco a pouco construindo um muro físico. Enquanto construíam, ao mesmo tempo pintavam e escreviam mensagens sobre diversas formas de preconceitos (sexualidade, raça, credo, cultura etc.) evidenciando os muros na sua dimensão simbólica que somente afasta as pessoas umas das outras. Depois de prontas as pinturas e o muro erguido, a população foi convidada a ajudar a quebrar o muro. Uma catarse brotava de cada pedaço rompido.

XL Atores cuja disfunção está no comprometimento da fala, conforme afasia. Disfunção esta decorrente, em geral, de uma lesão adquirida no cérebro, cuja causa pode ser um acidente vascular cerebral (AVC), um traumatismo crânio-encefálico ou um tumor cerebral.

XLI Texto sobre a conferência de Avelina Lésper, na qual faz dura crítica sobre a arte contemporânea. No conteúdo, a autora questiona a proposição de uma arte impostora, não prescindindo de singularidade e onde o papel do artista não imprime uma busca do fazer, banalizando por sua vez o processo criativo. De mais agravante revela a autora o empobrecimento da experiência estética, sendo conforme a mesma o fato de haver uma criação livre (também cada vez mais empobrecida enquanto arte), mas com uma contemplação cooptada por uma espécie de obsessão pedagógica, por parte das instituições que financiam a arte. Segundo a autora, o fato de que tudo deve ser entendido e explicado, a partir de um ponto de vista passivo promove uma ditadura do olhar e do sentir do

espectador. Trata-se de uma pseudointelectualização que vem ganhando cada vez mais espaço na fruição.

^{XLII} Integrante da Companhia de Dança Abpart, da cidade de Munique (Alemanha). Entrevista realizada no Schwere Reiter em julho de 2015 (*in loco*)/programa Standpunkt-e. Tradução de Tom Carneiro.

^{XLIII} Ver mais em <http://globov.globo.com/rede-globo/jornal-nacional/t/edicoes/v/crise-na-petrobras-reflete-na-cidade-que-tinha-se-tornado-a-capital-nacional-do-petroleo/4074451/>