

4 PARTE 3 – TRAIÇÃO PARA ALÉM OU PORQUE NÃO POSSO PARAR DE DANÇAR?

Nessa parte da dissertação, traduzo alguns rastros do pensamento da desconstrução tomando como força alguns deslocamentos sobre a questão da alteridade na Dança. Num primeiro momento, apresentarei o que chamei recentemente de *outra ética cultural na dança* (ANDRADE, 2012)¹, tomando como premissa que os contextos friccionados nessa formulação – *ética, cultura e dança* – escapam a qualquer possibilidade de fixidez e unidade em defesa de um território, uma nação ou uma comunidade, sendo possíveis de serem tratados somente como *e-feitos de impura margem*. Num segundo momento, pretendo discutir a noção de alteridade em Dança para além das fricções com pensamento da cultura a respeito do subalterno.

Nessa discussão, interessa demarcar um de tipo pensamento sobre o *outro* para além de uma contra-hegemonia localizável, identificável e endereçável. O para além do *tout autre* – o inteiramente outro que não se deixa apreender – perturba as habituais noções de diferença cultural, corpo-cultura e etnografia na Dança². Pela complexidade dessa discussão, produzo uma tessitura textual assombrada por muitas vozes, ecos epistemológicos, relatos, links de internet e diferentes análises de configurações em dança a fim de deflagrar uma incondicional força de um pensamento de traição na Dança.

Ao mesmo tempo, essa parte da dissertação que fala de Dança dentro de um mestrado de Filosofia, performatiza minha resposta adiada a uma pergunta de

¹ Em outubro de 2012 fui convidado pela revista eletrônica *Polêm!ca* a compartilhar rastros do meu processo de pesquisa entre desconstrução e dança que levou à publicação do artigo *E-feitos de outra ética cultural na Dança* (ANDRADE, 2012), no qual recortei a discussão da alteridade em dança no que se referia a um certo estigma do pensamento da cultura herdado não somente dos estudos antropológicos, como também de rastros pensamento homogeneizante da metafísica ocidental. Nessa parte da dissertação, apresento novos deslocamentos sobre o mesmo texto, como outra versão, *para além* do pensamento da cultura na Dança.

² Tal discussão tem sido muito encorajada pelos chamados Estudos Pós-Coloniais que reúnem pesquisadores de diferentes áreas como crítica cultural e teoria literária sobre a reflexão de um pensamento para além das clausuras da colonização que subjugarão a relação com o outro na figura do subalterno. Alguns desses autores serão citados no decorrer do texto, destacando nomes como Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak e Stuart Hall – os quais se munem de muitos rastros do pensamento de Jacques Derrida sobre o pensamento da diferença, texto, alteridade e justiça, para citar alguns poucos.

um dos professores da banca examinadora do projeto de ingresso no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Puc-Rio: “ – (...) mas você não vai dançar aqui, né?”. Sobre essa pergunta, reinvocada nesse texto, é preciso tomar como advertência o grifo na expressão coloquial “né”, que manhosamente evoca certa *intimidade anuladora* que demarca uma conformidade sobre o que já foi perguntado/suspeitado e, desde o início, pelo “né” já respondido. “Né” quer dizer desde a interpelação a denegação do outro, a nulidade de resposta já sabida por aquele que interpela, pois, claro, talvez ali, naquele momento, *aquele* eu – “aquele” como o distante, o outro para além, o fora da filosofia – que pleiteava uma vaga diante de uma banca de *direito* capaz de abrir e fechar portas, *aquele* outro em frente à porta, realmente não poderia dançar.

Esse *queixume* já mencionado também em outra parte dessa dissertação³ atravessou todo meu percurso enquanto artista-pesquisador na Dança e na Filosofia, remetendo a outra pergunta lançada por um querido professor de Dança, Fernando Passos, em sua tese de doutorado sobre performance, etnografia e transformismo, e que aqui me *desautorizo* a relançar: poderia eu, tal como outro, deixar de mandar ver nas cadeiras? Ou ainda: poderia eu, tal como outro, parar de dançar?⁴. Assim, não pretendo levantar aqui uma parede contra a violência do “né”, mas apenas tratar das margens e dos escapes vindos das questões do que ou de quem está para além.

³ Nota 16 de *Parte I – Tradução da tradução*.

⁴ A pergunta lançada por Passos, “será que o subalterno pode parar de dançar?”, aparece na sua tese, no subtítulo do terceiro capítulo, *Corpos em trânsito X tráfico de danças: coreografando (nas) fronteiras*, onde o autor faz uma análise de três companhias de danças parafolclóricas brasileiras sediadas em Nova York – *DanceBrazil, VivaBrazil, Roots of Brazil* – que são vendidas mundo a fora como um cartão de visita e exotização do Brasil. A pergunta de Passos se anuncia como um deslocamento do título do artigo de Spivak, considerado um clássico e muito reproduzido entre os pesquisadores dos estudos pós-coloniais, chamado *Can the Subaltern Speak?* (1994), que “procura desvendar as condições geopolíticas que subtraem a fala, a voz e o poder das subjetividades terceiro-mundistas” (PASSOS, 2010, p.?). Passos relança a pergunta fazendo um deslocamento da questão “interessado em investigar a exuberância e o excesso de movimento nesses corpos brasileiros em trânsito, assim como em localizar as condições de negociação ou tráfico de influências para a circulação dessas danças na metrópole” (idem). Para Passos, o “mandar ver nas cadeiras” se apresenta como um dispositivo paradoxal onde “corpos silenciados da subjetivação e da sujeição (*subjecion*) terceiro mundista” ao mesmo tempo reafirmam o esquema cruel dos rastros da colônia pelos processos de auto-exotização e, por outro lado, provoca abalos nesse mesmo esquema: “Em outras palavras, povos ‘primitivos’, em sua nudez e exotismo, devem mesmo é calar a boca *and shake their bodies* (e ‘mandar ver nas cadeiras’)” (Idem). Na minha leitura, retradução em disseminação SPIVAK-PASSOS-ANDRADE, gostaria de entender o “não poder parar de dançar” como um dispositivo profano de resistência passiva, que nem pretende se opor nem mesmo abolir o esquema violento já deflagrado pelo “né” citado acima, mas que mesmo que “ilusoriamente”, mesmo que silenciosamente, mesmo que somente como um *queixume* – um falar sem tom de acusação – pode agenciar outras formas de resposta, outras formas de escape.

Tal abertura ao outro, performatizada na inscrição de questões de Dança numa dissertação de Filosofia, põe em marcha o sentido de outra ética, abordada no fim da *parte 2 – Da subjetividade do fora de si*. Trata-se aqui de dizer “sim!” à chegada do outro, no rastro do “sim, eu danço!”, que pode, ao mesmo tempo, perturbar e acompanhar possíveis traduções e caminhadas pelas margens da Filosofia. Nesse sentido, não pretendo falar aqui de assuntos tratados por Derrida a respeito da Dança – até porque ainda desconheço tal passagem em sua obra – mas, sim-sim, quero, aqui, abrir possíveis brechas, mesmo que pequenas, para além da clausura, para *além* de Derrida⁵.

4.1 O ESTIGMA DA CULTURA E O *OUTRO* NA DANÇA

As tradicionais visões sobre questões do pensamento da cultura na Dança, por muitas vezes, levaram a entendê-la como um sistema de representação de uma identidade cultural que, como um código pertencente a um texto *comum* deve ser interpretado/decodificado em outro texto, a crítica, para qualificar o sentido de pertencimento da obra a uma historicidade ou comunidade local. Essa concepção tende a uma acepção de dança muito restrita, que busca “tematizar” o *outro* como um território bem demarcado e defendido, surgindo assim os emblemáticos discursos sobre uma dança brasileira, negra, regional, feminina, gay, lésbica, entre outros partidarismos sobre as minorias⁶.

⁵ Preciso registrar que na minha apresentação no Encontro da ANPOF – Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia 2012 – com o texto *Do atravessamento ou da cena da tradução* – propus uma testagem desse risco de *dissemiNação* fruto de meu atravessamento entre Dança, Filosofia e *além*. Na ANPOF, apresentei simultaneamente um texto oral sobre questões do pensamento da tradução da tradução em Derrida, muito próximo aos assuntos tratados nessa dissertação, concomitante a um vídeo de registros do Grupo CoMteMpu’s experimentando dispositivos de tradução da noção de “brisura” para uma arquitetura de dança – projeto denominado pelo grupo de “Bria brisa BRISURA”. No vídeo corpos gaguejavam entre gestos e interdições de movimento e som; ao vivo, outro corpo gaguejava entre palavras e conceitos – ambos tentando traduzir o intraduzível. A apresentação simultânea dos dois textos desencadeou uma dupla traição: por um lado pela impossibilidade de acompanhamento simultâneo dos ouvintes às duas experiências textuais (em vídeo e ao vivo) e por outro lado pelo fato de se apresentar questões de Dança num encontro de Filosofia, área que costuma denegar a dança enquanto campo de interesse e estudo. Esse exercício simultâneo precisa ainda ser testado de outras maneiras, em outros formatos, aqui lançados *a venir*.

⁶ Em *O artista como etnógrafo* (2005), Hal Foster lembra que esse discurso culturalista a respeito da alteridade na arte encontra eco no discurso esquerdista trazido pela noção de “artista como produtor”, de Walter Benjamin (1934), onde o artista de esquerda (“avançado”) deveria intervir,

Tal tematização sedimenta o pensamento da alteridade na Dança restrita às questões de identidade/identificação que demarcam um território contra a um sistema hegemônico – que, sim, precisa ser resistido, mas, num pensamento radical da alteridade, não pode encerrar o todo outro em instâncias tão fixas. Além disso, hoje, quando noções de identidade, território e cultura aparecem em crise, essas andanças etnográficas de demarcação soam também como uma ingênua exotização do Outro que cria guetos reprodutores da mesma lógica hegemônica a qual se diz opor – a preservação da unidade, o sentimento pertencimento e genealogia.

Há um problema que me parece anterior à discussão da *relação* arte e cultura, aqui recortada em dança e cultura, no que diz respeito ao pressuposto *a priori* dessas duas categorias – por constituírem campos próprios de pesquisas, políticas e atuações sociais diversas – não estão relacionadas, cabendo a nós, no exercício crítico chocá-las, atritá-las e amalgamá-las. Mas existiria uma dança desvinculada de uma cultura? Poderíamos isentar a dança de uma responsabilidade inscrita num contexto cultural? E tal responsabilidade poderia estar inscrita para além do engajamento do sujeito – que numa perspectiva estética seria traduzido como o artista, o gênio-criador?

Muito provavelmente, esse distanciamento entre as noções de dança e cultura são fruto do projeto estético moderno, assombrado, sobretudo, por ecos kantianos, que desencadeou a noção de Arte baseada em pressupostos complementares de autonomia e autopresença do Sujeito.

É preciso destacar que, antes de ser postulado o projeto moderno da Estética, cunhado no século XVIII, as práticas artísticas estavam dependentes às finalidades de aplicação: ou como objeto de culto – na arte sacra – ou como objeto

como um “trabalhador revolucionário”, nos meios de produção artística, para transformar o aparato da cultura burguesa. Nessa noção, por vezes, prioriza-se a relevância política das obras – no que se refere muito mais a tematização de assuntos políticos nas obras do que o pensamento da obra de arte como expressão política – em detrimento da qualidade estética, deflagrando o velho problema entre forma e conteúdo, que, como bem lembra Foster, é sempre como uma discussão infrutífera. Na nova acepção de artista como etnógrafo, “o objeto de contestação continua sendo, em grande parte, a instituição burguesa/capitalista (o museu, a academia, o mercado e a mídia); bem como suas definições excludentes de arte, artista, identidade e comunidade. O motivo da associação, contudo, mudou: o artista comprometido batalha em nome de um outro cultural ou étnico” (FOSTER, 2005, p. 138). Em outras palavras, uma *arte etnográfica*, está engajada contra um sistema hegemônico cultural e assim define o *outro* como um lugar exterior a essa hegemonia. Meu desafio aqui é justamente recolocar a discussão do *outro* para além de uma fixidez contra-hegemônica, para se pensar no processo de exterioridade (*différance*) que escapa a qualquer esquema binário de contra ou a favor, marginal ou centro.

de representação da sociedade cortesã – como a arte no período de Luís XIV que deveria se propor em honrarias ao Rei Sol⁷ – ou, ainda, como objeto de representação da autocompreensão burguesa – a indústria cultural financiada pela burguesia. Nesses contextos, não havia dúvida que dança e cultura faziam parte de um mesmo contingenciamento ao ponto de se confundir.

Em muitos períodos da história ocidental, a dança foi predominantemente vista como objeto de representação de ideias e desejos simbólicos, religiosos, políticos e sociais, no geral, da práxis vital de um determinado contexto. Porém Sally Banes, em *Power and the Dancing Body* (1994), irá dizer que a dança não somente reproduzia, mas era mecanismo de invenção e manutenção de códigos culturais. Citando, como exemplo, o Ballet, que:

(...) surgiu nas cortes da Europa nos séculos XVI e XVIII, não somente como promulgação simbólica do poder real, mas também como uma disciplina física que fazia parte da educação necessária à vida cotidiana. Ele se perpetua até hoje no seio das classes médias e superiores para educar os jovens a conservar a atitude. Desse modo, a dança primeiramente foi estudada como meio e não somente como lugar para depor o ensinamento da etiqueta (1994, p. 5).

Mais adiante, Banes traz uma análise sobre as danças de casamento, nas quais as famílias reais realizavam troca de casais – a mãe do marido dança com o pai da esposa, marido dança com a avó da esposa e esposa dança com o avô do esposo e assim por diante – são como uma “récita de uma unificação política para incorporação de dois grupos opostos, duas famílias em um grupo social harmonioso. As gerações se reúnem e se separam, compostas de novas alianças e finalmente ‘encenam’ literalmente os laços de parentesco” (p. 7-8). De tal modo, Banes afirma que a Dança não representa os laços sociais, mas os codifica, os valida e os ratifica, pondo em cena os modos de compartilhamento entre corpos pertencentes a uma mesma cultura como dança.

⁷ O apelido de “Rei Sol” foi dado a Luís XIV pelo papel que desempenhou no *Ballet da Noite*. Luís XIV foi criador da Academia Real de Dança na França, em 1661, um importante gesto para a profissionalização da dança que fez com que no início do século XVIII os amadores (nobres que participavam dos balés de corte) praticamente desaparecessem das apresentações oficiais (BOURCIER, 2001).

Com o postulado kantiano fundado na noção de “desinteresse”⁸, a arte moderna irá reivindicar sua presença a si mesma, destituída de qualquer funcionalidade ou utilitarismo da práxis vital. O desinteresse kantiano vai justamente contribuir para se pensar a arte para além da faculdade de desejar, pois, como comenta Peter Bürger (2008, p. 94): “se a faculdade de desejar é aquela capacidade do ser humano que, da parte do sujeito, possibilita uma sociedade fundada no princípio de maximização de lucro, então o postulado kantiano circunscreve também a liberdade da arte frente às coerções da sociedade capitalista burguesa emergente”.

Claro que Kant estava inserido no seu tempo, lutando contra a ascendente burguesia que revertia toda produção humana em lucro e contra a já decadente aristocracia que insistia em deter o poder sobre a produção artística, vendo o acúmulo de objetos culturais como meio de ostentação e afirmação social. Porém, ao passo que a estética moderna criava um distanciamento do sistema aristocrático-burguês, também se distanciava do *commum*, criando barreiras entre leigos e especialistas, artistas e não artistas, o gênio e o mero reproduzidor, entre outras dicotomias, que, se maximizadas, justificaria-se as reivindicações de: “dança pela dança” e “cultura pela cultura”, e seus respectivos sujeitos/ativistas, “o artista” e “o antropólogo” – os quais ao longo dos tempos se seduzem e protegem suas fronteiras.

Mais especificamente na Dança, identifico que desde a implantação do esteticismo passou-se a agenciar a relação entre dança e cultura a partir de duas perspectivas: *distanciamento* e *pertencimento*. Ambas partem de um projeto teleológico de unicidade que busca demarcar claramente os territórios da arte na vida, da dança na arte, da arte na cultura e daí por diante.

⁸ No parágrafo segundo na Crítica da Faculdade do Juízo, Kant deixa claro que para se dizer *belo* sobre um determinado objeto, deve está destituído de qualquer relação ou dependência que se tem daquele objeto: “Quer-se saber somente se esta simples representação do objeto em mim é acompanhada de complacência, por indiferente que sempre eu possa ser com respeito à existência do objeto desta representação. Vê-se facilmente que se trata do que faço dessa representação em mim mesmo, não daquilo em que dependo da existência do objeto, para dizer que ele é belo e para provar que eu tenho gosto (KANT, 1993, p. 50)”. Mais adiante no quinto parágrafo Kant explica: “Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*. O objeto de uma tal complacência é chamado de belo” (ibid, p. 55). Assim, para Kant, a arte enquanto uma prática inteligível somente o é se for bela. O belo por sua vez é uma experiência de gosto que se dá na complacência desinteressada, ou seja, desgarrada de qualquer relação de desejo ou identificação com o objeto.

Sobre a perspectiva de *distanciamento*, o fazer artístico moderno se condicionou ao mesmo tempo como privilégio de esclarecimento – o gênio criador – e (suposta) fuga do fluxo vital. O atrito com a cultura passou a ser interessante se fosse para afirmar a capacidade do artista em se apropriar e subverter códigos culturais para gerar seus próprios códigos. Sob um ponto de vista etnográfico, o artista seria um leitor de códigos culturais que são recodificados criticamente em sua obra.

Vale lembrar a noção de artista moderno, homem do mundo, de Charles Baudelaire, que o distingue do *flanêur* justamente pela sua capacidade de durante o dia capturar os códigos e atravessamentos do fluxo do tempo, e, à noite, em seu ofício (a criação artística), parar esse fluxo, criando sua ruptura perante o processo vital. Nesse sentido, a arte moderna ganha um tom de abstração justamente por esse escape simbólico e seu poder de reverter e romper a temporalidade da vida, ligando a autonomia estética ao distanciamento subjetivo.

Na dança, essa condição de *distanciamento* poderia ser identificada nas inúmeras tentativas de um abstracionismo, como a noção de movimento pelo movimento, por vezes, entrelaçado à busca de uma subjetivação do gesto dançado capaz de falar, ou mesmo desvelar, a “verdade” do sujeito-dançarino. Poderia ser dito que, nessas danças, a cultura é tratada como campo de apropriação e depósito, gerando efeitos de modificação sobre a realidade.

Rastros dessa concepção podem ser encontrados desde o projeto de reforma da Ópera de Paris, de George Noverre, no século XVIII, e também, numa outra ponta, na dança moderna de Isadora Duncan⁹, a qual, buscando uma corporalidade que se aproximasse da sua práxis vital, a construía sem abrir mão do título de artista e do seu lugar privilegiado de perceber uma realidade ainda não presente a todos. Uma verdade tão pessoalmente subjetivada quanto a sua dança.

⁹ Isadora Duncan (1877-1927) reivindicou, desde os quatorze anos, a dança como uma expressão da sua vida pessoal, sua relação com a natureza e suas mais íntimas subjetividades. Em seu livro de memórias, *My life*, é memorável sua frase: “apenas dancei a minha vida”. Para Duncan, interessou pensar numa possibilidade de uma dança livre dos códigos acadêmicos do balé, criando outra possibilidade de se pensar o método da dança. Fazer gestos como andar, correr, saltar, mover seus braços livremente, “reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem, perdidos há muito tempo, escutar as pulsações da terra, obedecer à lei da gravitação, feita de atrações e repulsas (...), consequentemente, encontrar uma ligação ‘lógica’, onde o movimento não para, mas se transforma em outro... respirar naturalmente, eis o seu método” (BOUCIER, 2001, p. 248).

Porém, para não enxergarmos tal postura de forma tão datada e distanciada no tempo, poderia ainda destacar William Forsythe¹⁰ e seus estudos desde a década de 1990 de processos algoritmos em computador o qual possibilita uma extensão corporal complexa que lapida, quase que matematicamente, possíveis estratégias de improvisação em dança, beirando ao abstracionismo da forma pela forma. Mesmo com a mudança de interesse, de tematização e mais profundamente de mediação tecnológica¹¹, ainda há, em Forsythe, uma postura de *distanciamento* pela maximização dos processos de subjetivação – uma hipersubjetivação – dada pela radicalização do cálculo e dos processos cognitivos sobre o corpo-que-dança.

Sob a perspectiva de *pertencimento*, ecoa certo sentimento de “*nacionalismo*” na cultura, que denota um projeto tanto civil quanto ideológico, destacado por Homi Bhabha (2007, p. 199) como “uma forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura”. Para escapar das subjetivações abstracionistas do *sujeito-distanciamento* na arte, busca-se no sentimento de pertencimento a uma coletividade incondicional o lugar para atuação artística e social. Nessa perspectiva, o fazer artístico e o fazer etnográfico parecem querer ocupar o mesmo espaço de representação, em nome de um povo-nação capaz de reunir a todos os indivíduos, objetos, expressões simbólicas e afetivas de identidade cultural a processo civilizatório linear e universal.

Participar de uma coletividade é pertencer a um traço comum, a um mesmo código e contingência, destarte, a autonomia ganha sentido a partir da noção de *sujeito histórico*, que evoca uma ética de pertencimento e tributação a uma genealogia. Sendo parte de uma historicidade, cabe a nós representá-la e

¹⁰ Bailarino e coreógrafo estadunidense, nascido em 1949, em Nova York, considerado um dos mais importantes artistas da dança na atualidade, sobretudo, por seu trabalho reorientação do sistema técnico do balé para além do repertório clássico, atualizando-o para a dinâmica do século XXI. Forsythe investiga os princípios de sistemas de organização o que o levou a uma variedade de projetos, incluindo instalações, filmes, criação para web. v. <<http://www.theforsythecompany.com>>.

¹¹ Importa esclarecer que a noção de mediação tecnológica não se refere somente aos atuais avanços de aparatos técnicos proporcionados pela expansão industrial e o desenvolvimento dos sistemas de informação (nanotecnologia, redes, computadores, internet etc.), mas sim todo processo de formação de uma *tecnosfera* – natureza criada ou modificada pela ciência (MACHADO, 2007, p.31) – , ou, ainda, os processos de extensão da performance humana na interação corpo-ambiente. Na dança, por exemplo, poderíamos pensar na mediação tecnológica desde a utilização de metrônomo, piso com sistema de amortecimento de impacto, sapatilhas de ponta, breu, como também as metodologias de ensino, as competições, e outros mecanismos que impulsionam a maximização da performance dos bailarinos. As atuais inserções da tecnologia na dança são rastros da expansão e dos processos evolutivos desses meios. Sobre dança e mediação tecnológica, ver: SANTANA, 2005.

atendê-la pelo estado, papel social, programa estético, manifesto, desejo comum, etc. A arte sob essa perspectiva passa a ser um mecanismo de restituição a um território de pertencimento.

Especificamente, na dança moderna poderia destacar a segunda fase do expressionismo alemão, sobretudo as obras de terror/horror de Mary Wigman nos tempos de guerra, como também os exotizantes investimentos da *Denishawn School*¹² em representar danças de povos e suas divindades como os hindus, egípcios, astecas, etc. Destacam-se também as coreografias de Doris Humphrey e Martha Graham, as quais buscaram tratar dos pioneiros desbravadores americanos que formaram sua nação, contribuindo para a criação de um sentimento de heroísmo do personagem colonizador norte-americano.

Dando um salto para a contemporaneidade da dança brasileira, que se constrói em *dissemiNação*¹³, poder-se-ia destacar as emblemáticas danças parafolclóricas, vendidas mundo afora como registros de uma identidade cultural nacional. Perspicaz sobre os riscos de uma dita representação nacional brasileira disseminadas por shows parafolclóricos, Fernando Passos (2004) ressalta que companhias como *VivaBrazil*, *DanceBrazil* e *Roots of Brazil*, sediadas em Nova York, manufaturam sob vestes de “auto-exotismo, super-erotismo e muita

¹² Escola americana fundada no início do século XX por Ruth Saint-Denis e Ted Shawn, que transformou o pressuposto da dança moderna de busca do impulso pessoal e interior em doutrina, tornando a dança cênica um ato religioso. Para tanto, Denis e Shawn buscaram referências nas culturas egípcia, hindu e asteca, readaptando-as, por suas imaginações, os ritos sagrados ao espaço cênico ocidental (SILVA, 2005). A Denishawn School foi um importante centro dança moderna que formou artistas como: Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman – considerados referências no *pensamento* da dança moderna americana. A escola tinha como objetivo dar “uma formação que ultrapassasse o quadro de preparação corporal para atingir o conjunto da personalidade, inclusive a inteligência e a sensibilidade” (BOURCIER, 2001, p. 256). Para isso, utilizava-se desde o treinamento acadêmico de pés descalços (o que excluía a utilização de pontas e certa virtuosidade), além de estudos em anatomia, cultura, treinamento corporal e música.

¹³ Aqui faço referência, mais uma vez, a Homi Bhabha (2007) que, jogando com o termo *dissemination* (tanto fruto de sua tributação a J. Derrida, quanto fruto de sua própria experiência migratória), está preocupado em entender a noção de *localidade* da cultura para além de um pertencimento a comunidades de parentescos, o que aqui gostaria de traduzir como síndrome do enraizamento – nasci aqui e pertenço a aqui – ou ainda síndrome de *Gabriela*, cantada por Dorival Caymmi: “eu nasci assim, eu cresci assim e sou mesmo assim, vou ser sempre assim”. Nesse sentido, trago a *dissemiNação* de Bhabha para abrir brechas a *brazis* que se dão pelo ato de anunciar-se e ser interpelado como tal e que constroem a diferença cultural brasileira diaspóricamente. A *dissemiNação*, nesse sentido, ultrapassa a noção de pertencimento geopolítico *nacionalista* para “(...) uma forma de vida que é mais complexa que ‘comunidade’, mais simbólica que ‘sociedade’, mais conotativa que ‘país’, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que ‘o sujeito’, mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferença e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social” (BHABHA, 2007, p. 199).

diferença”, aspectos que se entrelaçam e se confundem à noção de identidade nacional.

Passos aponta que esse três aspectos reforçam uma estratégia colonial onde o *outro*, o subalterno, será sempre o objeto de extrema distância cultural, *aquele outro lá*. Um extremo diferente que é também o tipo ideal, estereotipado¹⁴, frente ao outro tipo ideal, também estereotipado, do “corpo *bem* norte-americano, possivelmente frio, entediado, sub-sexuado, protestante, branco e heterossexual”¹⁵ (PASSOS, 2010, p.-?). Uma *dança endereçada* que joga o jogo do discurso colonial, se apresentando em pacote pronto – um “Brasil tipo exportação, um Brasil para inglês ver” – para um *público ideal* – rendido e totalmente alheio a qualquer possibilidade de rejeição/identificação frente “ao famoso bate-bunda da mulata quase nua no território livre dos clubes noturnos”. Passos destaca também a potência reducionista que esses shows abarcam, em geral, apresentando uma identidade cultural de um país de tamanho continental como o Brasil, como uma repetição afrocêntrica, que ele chama de “definição de Brasil em três cês: candomblé, capoeira e carnaval”.

Numa configuração quase-esquerdista, gostaria de incluir ainda os projetos de “dança de resistência”, que numa tentativa de contramão ao sistema social, se utilizam do mesmo mecanismo de *pertencimento* em busca de uma emancipação das minorias¹⁶: o negro, o nordestino, a mulher, o gay, e tantos outros territórios que sempre aparecem, nesses casos, precedidos de artigos – “a”, “o”, “uma” e “um”. Nessas danças, romanticamente, volta-se a pensar numa preservação da memória de um povo como um projeto de tom quase pedagógico onde folguedos, rituais e mais diversos tipos de representação de guetos são lançados no palco como um discurso de contra-cultura e emancipação.

¹⁴ Para Bhabha (2007), o estereótipo é um dos principais recursos do discurso colonial trabalhados em sua ambivalência: por um lado identificando o outro sempre “no lugar”, gesto de domesticação que também o torna possível de ser repetido e reafirmado como mesmo, no mesmo lugar; e por outro lado como elemento de desordem, degeneração, bestialidade demoníaca – como “a bestial liberdade sexual do africano” (que conota também na hegemonia um discurso de prazer e fetiche sobre o corpo do *Outro*). É a força da ambivalência do estereótipo que dá vitalidade ao discurso colonial, pois “ela garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em *excesso* do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente” (BHABHA, 2007, p. 106).

¹⁵ Grifo meu.

¹⁶ Extremo paradoxo que reforça a ambivalência do discurso colonial de *auto-exotização* e *estereótipo*.

Essas configurações de danças aqui citadas, tanto na perspectiva de *distanciamento* quanto de *pertencimento*, ecoam para além de uma localização na narrativa da história da arte. A categorização dessas configurações aparece como recurso didático para demarcar como que as questões sobre a cultura na dança sempre evocaram incondicionais conflitos, porém, por manutenção da tradição, aparecem denegados pelos mais diversos dispositivos para afirmar o projeto logocentrista de unidade do outro, o qual a dança deve resistir ou impregnar-se; romper ou tomar parte.

Para se pensar numa *outra* ética na dança, é preciso, primeiramente, desconstruir essa noção de unidade linear da dança na cultura, para conceber uma noção de que a dança engendra um “e-feito de localidade” ou uma “situação” de dança. Não me refiro localidade como o lugar onde a dança acontece, mas o próprio acontecimento singular da dança, o jogo da *différance* que abre brechas, escapes, para além de todo sentido de apropriação, habitação, e fixidez. Tal *e-feito* não diz respeito ao espaço onde a dança acontece, mas sim as espacialidades engendradas pela dança enquanto acontecimento. Essa noção quer deflagrar como a dança em suas mediações mais diversas¹⁷ cria agenciamentos singulares numa tessitura processual, assombrada pelo *todo outro*, portanto, dependente dos processos de tradução irreduzíveis para se estabelecer enquanto um rastro de dança.

Pensar em efeitos de localidade perturba qualquer noção de unidade estável, de pouso ou repouso sobre o outro – como aquele sempre endereçável, localizável num lugar, nação e território – para dizer “sim!” à abertura ao todo outro. O artista da dança deixa de ser agente-gênio-criador de sua dança para ser parte de um processo de agenciamento heterogêneo corresponsável pela afirmação de efeitos de dança que nunca se completam neles mesmos; e aí já reside uma implicação ético-política, a preocupação absoluta com a alteridade, que para Derrida deveria ser o primeiro traço da ética.

Neste sentido, “um ato ético digno deste nome é sempre inventivo, mas de modo algum inventivo com o interesse de expressar a liberdade ‘subjéctiva’ de um agente, mas sim como resposta a responsabilidade para com o outro” (BENNINGTON, 2004, p. 16-17). Trata-se de debruçar sobre os processos de

¹⁷ Todo *pensar-fazer* sobre dança atravessado por coreografias, teorias, eventos, circuitos, etc.

acolhimento do outro e envio ao outro alhures. O sentido de relação com outro aqui não deve ser confundido mais uma vez quanto à relação ao próximo – o outrem – mas toda a exteriorização da dança que perturba a permanência de uma identidade, presença a si, ou sobre a “coisa nela mesma” – desafio não só para crítica, como também para os processos de criação artística, as teorias e toda arqui-escritura da dança.

Essa concepção provoca abalos na estética fundada justamente em defesa do sujeito, autônomo e autopresente, que reserva um lugar especial ao artista enquanto gênio. Claro que essa teleologia não está localizável apenas no projeto estético moderno, mas mantida pelos mais variados dispositivos conceituais que atravessam a metafísica – logos, substância, sujeito, signo, ser, eu... – e todo o esquema de repetição do mesmo em perseguição a um telos que denega a diferença ou a subjugação a uma estrutura de centramento onde o outro é sempre determinável, analisável, calculável como um “que” ou “quem” – esquema violento que Derrida chamou de *logocentrismo*.

Com as intensas discontinuidades e certa resistência do pensamento contemporâneo em manter a teologia logocêntrica crescente (e aqui poderíamos destacar o movimento da desconstrução de Derrida, mas que encontra afinidade em Deleuze, Levinas, Foucault, Freud entre outros pensadores da *alteridade*), me parece providencial pensarmos numa ética na dança que se faz em torno da noção de indecível: que quer dizer tanto pensar-fazer dispositivos de dança que perturbem as relações binárias (capitão/subalterno, colonizador/colonizado, hetero/homo, masculino/feminino...) quanto resistir, adiar e trair qualquer noção de enquadramento a uma comunidade, povo-nação ou, mais amplamente falando, qualquer referência de repetibilidade de uma estrutura de unidade de sentido.

Uma pista que nos ajuda a pensar essas questões na Dança já há muito tempo foi trazida por Antonin Artaud em *O Teatro e seu Duplo*, que entende a cultura como força viva “idêntica à fome”, ou seja, necessidade cruel de vida, sobrevivência, incondicional e anterior ao Sujeito, à sujeição do sujeito. Essa concepção cria um primeiro atrito necessário quanto à indecidibilidade cultura-vida, estendida à indecidibilidade corpo-cultura:

É preciso insistir na ideia da cultura em ação e que se torna em nós como um novo órgão, uma espécie de segundo espírito: e a civilização é cultura que se aplica e que rege até nossas ações mais sutis, o

espírito presente nas coisas; e é artificial a separação entre civilização e cultura, com o emprego de duas palavras para significar uma mesma e idêntica ação (ARTAUD, 2006, p.2).

Mais adiante, Artaud (2006, p.4) complementa: “Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida”. Nesse sentido Artaud reivindica cultura como experiência cruel de mundo, o próprio corpo. Cruel por sua incondicionalidade, pois não há outra maneira de compreender e exercer a vida se não for pelo próprio corpo¹⁸ e sua força irredutível.

A crueldade artaudiana ajuda a pensar na cena como um ato político, não de representação, mas o próprio exercício de sobrevivência no por vir da vida-cultura. Nesse projeto, em que ser alguma coisa já não é dado, em que esse chamamento dança sem ser, “sem ser um ser, e principalmente sem ser um sujeito, a subjetividade de um sujeito”, como *subjétil*, já não há mais nem *endereço* nem *expectativa*. Nesse sentido, *a dança pode ser chamada e trair*¹⁹, pois seu *feito* se dá em tessitura processual.

O *subjétil* artaudiano nos ajuda a entender o corpo (esse axioma que nunca é rascunho, mas também nunca está pronto e que costuma ser entendido como um grande modelo do hibridismo natureza-cultura) como agenciador fronteiro da dança: a dança acontece na medida em que se corporifica em indecidibilidade – meio, entre, in; e nesse sentido, “a dança / e por consequência o teatro/ ainda não começaram a existir” (ARTAUD, 1948). Tudo que se pode dizer sobre uma dança é provisório. O agenciamento do corpo que dança não parece reunir em si nem identidade nem estado de fixidez, e, portanto, torna-se um desafio a toda semiologia ou tradução antropológica figurativa que necessita de unidades fixas para estabelecer suas leituras. É na resistência do *subjétil* aos esquemas de tornar-se unidade – ser sujeito ou objeto – que outra ética na dança pode ser pensada para *além* de identificações de identidades, passando-se a pensar

¹⁸ Sobre a teatralidade artaudiana Derrida, em *O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação* (2009), diz: “A teatralidade tem de atravessar e restaurar totalmente a ‘existência’ e a ‘carne’. Dir-se-á portanto do teatro o mesmo que se diz do corpo” (p. 339).

¹⁹ Não havendo possibilidade de local em si que se encerra em fronteiras estáveis, a noção de traição torna-se uma ética incondicional em qualquer relação de alteridade, pois o outro está sempre por vir, sempre escapar.

nas negociações de diferença que não se podem nem endereçar nem esperar, pois podem trair.

Nessa noção gesto dançado, não se restitui a nenhum *texto*²⁰, nem mesmo se reúne a uma experiência total histórica que nos direcione a um sentimento de pertencimento ou *nacionalismo* (social, estético, étnico, etc.). O gesto está lançado. A *localidade* do gesto está nos seus mecanismos de *dissemiNação* e adiamento de sentido, que parece, ao mesmo tempo, reunir e escapar ao binarismo codificação/decodificação cultural. Evidente que isso não é nenhuma novidade da arte contemporânea, nem mesmo da dança contemporânea, haja vista que o ruído e todo processo de abalo e perturbação da *vinda do outro* sempre foi parte da comunicabilidade de qualquer obra até mesmo numa peça romântica. Porém, numa perspectiva de *outra ética*, a mudança de foco é pensar como as estratégias de dramaturgia do corpo – em sua *subjetilidade sinovial*²¹ que faz articular e deslizar o dinamismo da produção de sentido – constroem arquiteturas de dissonância ao invés de unidades de consenso que denegam as diferenças.

Outro abalo pertinente é entoado por Homi Bhabha (2007, p. 245), numa perspectiva pós-colonial, sobre a noção de cultura como:

(...) uma prática desconfortável, perturbadora, de sobrevivência e suplementariedade – entre a arte e a política, o passado e o presente, o público e o privado – na mesma medida em que seu resplandecente é um momento de prazer, esclarecimento ou libertação. É dessas posições narrativas que a prerrogativa pós-colonial procura afirmar e ampliar uma nova dimensão de colaboração, tanto no interior das margens do espaço-nação como através das fronteiras entre nações e povos.

²⁰ A noção de texto aqui empregada evoca o sentido trazido por Derrida já citado anteriormente: “Gostaria de recordar que o conceito de texto que eu proponho não se limita nem à grafia, nem ao livro, nem mesmo ao discurso, menos ainda à esfera semântica, representativa, simbólica, ideal ou ideológica. O que chamo de ‘texto’ implica todas estruturas ditas ‘reais’, ‘econômicas’, ‘históricas’, socioinstitucionais, em suma, todos os referenciais possíveis. (...) isso quer dizer que todo referencial, toda realidade tem a estrutura de um traço diferencial e só nos podemos reportar a esse real numa experiência interpretativa. Esta só se dá ou só assume sentido num movimento de retorno no diferencial. That’s all” (DERRIDA, 1991, p. 203). Nesse sentido, ao dizer que a dança não restitui a um texto se desconstrói a noção de dança como representação de um código de um legado cultural. A dança nessa concepção é entendida como agenciamento da arqui-escritura, que, portanto, não se fixa e sempre escapa, mas se deixa até ser chamada, se deixa até falar sobre ela, mas que por sua força de alteridade, poderá sempre trair – tal como falei a respeito do subjétil. Isso não quer dizer que não se pode falar sobre a dança, pelo contrário. Quer-se dizer que toda fala sobre ela é mais uma camada sobre camada, gesto que nunca satura o poder dizer, a *vinda do outro*.

²¹ Faço referência a *performance sinovial* do subjétil tratado no fim da parte 2 dessa dissertação.

Bhabha nos faz pensar numa preocupação permanente sobre os abafamentos gerados em nome da constituição dessa categoria chamada “cultura” – e todos seus ecos denegados ao longo do tempo, mas sem os quais a cultura em duplo jamais exerceria seu poder. Num reposicionamento ético sobre noções da localidade na dança cabe perguntar, por exemplo, quais abafamentos estão sendo gerados e denegados ao se enunciar “dança brasileira”, “dançar popular” ou ainda “dança contemporânea brasileira”? Quais são os agentes desse enunciado? Em que contexto esses proferimentos redimensionam efeitos de localidade na dança e refletem sobre a implicação de corresponsabilidade decorrente desses efeitos?

Assim, encarar a indecidibilidade dança-cultura se torna uma ética-política que não busca afirmações de territórios criados pela unicidade metafísica (e suas já caducas noções de identidade cultural). Trata-se de trabalhar na impura margem, os efeitos de fronteira, que nada se assimilam a uma honra ou paixão tributária a um povo, nação ou comunidade.

Como alerta Stuart Hall (2003, p. 104-105):

Os “efeitos de fronteira” não são “gratuitos”, mas construídos; consequentemente as posições políticas não são fixas, não se repetem de uma situação histórica a outra, nem de um teatro de antagonismos a outro, sempre “em seu lugar”, em uma infinita interação.

Esses efeitos de fronteira “nos obriga a reler os binarismos como formas de transculturação, de tradução cultural, destinadas a perturbar para sempre os binarismos culturais do tipo aqui/lá” (ibid, p. 108-109). Mais do que levantar bandeiras de representação cultural frente a uma hegemonia etnocêntrica, poder-se-ia pensar-fazer dispositivos profanos de afirmação de *différance* – no sentido dado por Jacques Derrida, que não quer pensar a diferença no âmbito do apaziguamento de oposições (como na dialética hegeliana), mas a própria margem de conflito que não se deixa conter por nenhuma moldura. A *différance* não é “o diferente” – o outro identificado e identitário –, mas o *outro arrivant*, ou seja, uma absoluta imprevisibilidade do ainda por vir.

Nessa ética do outro *arrivant*, artistas, obras, pesquisadores, instituições e as economias mais diversas na dança não se preocupariam nem em representar, nem em se apropriar da cultura, mas, talvez, trabalhar sobre brechas de escape a binarismos habituais da cultura. Claro que, como bem salienta Hal Foster (2005), essa concepção de trabalho sobre a indecidibilidade, em algum momento beira o

perigo de uma “estetização” ou uma “feitichização de signos do híbrido e espaços do entre”. Para Foster, recai-se, então, no perigo de estabilizar modelos que evidenciam conflitos das variadas diferenças (sociais étnicas, sexuais, etc.), criando uma “política que pode consumir seus objetos históricos antes mesmo que eles se tornem historicamente efetivos” (FOSTER, 2005, p. 140).

Porém, as noções que venho apresentando aqui parecem sugerir uma ética de *laboratório* de traição do próprio espaço de segurança sobre o sentido e políticas sobre a cultura, a arte e, mais especificamente, a dança. Trata-se de pensar a fronteira como um laboratório perigoso que não pretende se encerrar numa síntese dialética: nem apaziguando o conflito entre duas partes, nem mesmo na dupla afirmação das unidades que margeiam o traço diferencial da fronteira.

Sobre a questão fetiche da fronteira na *performance art*, Guillermo Gomez Peña²², artista político e *performance artist/writer*, atuando desde a década de 1970 sobre assuntos de fronteira, em entrevista ao site *Body Pixel*, comenta:

De muitas maneiras eu comecei a pensar sobre a fronteira como um laboratório. Como um laboratório pra desenvolver modelos utópicos e distópicos; e também como um lugar, como uma zona onde as rejeições do múltiplo à mono cultura, os exilados diferentes tipos de gêneros, raças, nacionalidade e linguagens poderiam se encontrar. Um terreno comum e uma espiral como uma suposição de linha fronteira. Então eu comecei a trabalhar nos meus livros e em minhas performances, numa maneira que eu pudesse me relacionar com meus colegas. Foi então, que a noção de fronteira tornou-se bastante popular, quase uma moda – o paradigma da fronteira²³.

Mais adiante, Gomez-Peña ainda diz que devido à feitichização da noção de fronteira, foi preciso mudar de estratégias para que não se recaísse em um reducionismo de representação do conflito entre duas culturas. Suas próprias performances, por exemplo, deixaram de se localizar geograficamente e geopoliticanmente na fronteira EUA-México:

(...) eu comecei a pensar que havia um sentido de processo de fronteirização do mundo, em que de muitas maneiras e em toda parte, onde duas ou mais culturas, linguagens, raças se encontram há um processo de fronteirização. Nesse sentido, nós podemos pensar Paris, Londres, Nova Iorque, Berlim como cidades fronteiriças²⁴.

²² Ver mais em: <<http://www.pochanostra.com/>>.

²³ GOMEZ-PEÑA *apud* BODY-PIXEL, 2012. *Todas as traduções são minhas*.

²⁴ *Idem*.

Nessa mudança de perspectiva, Gomez-Peña sai da noção de fronteira como um lugar identificável de relação binária entre duas nações bem delimitadas (Estados Unidos e México) para pensar em processo de fronteirização. Sendo assim, suas performances não se engajam em representar o conflito entre duas culturas, reduzir-se a um modelo estigmatizante de conflito, mas, sim, em deflagrar efeitos de localidade enquanto processo de fronteirização; ou seja, a dita cultura mais originária se faz de atritos entre rastros de diferença num processo que está sempre em deslocamento.



La Pocha Nostra, Guillermo Gomez Peña. Foto: Zach Gross, 200-?.

Os limites de uma dada cultura, bem como seu mais interior espaço, são demarcados por pulverizadas diferenças que produzem efeitos de suposta estabilidade, como as grandes *nações* citadas por Gomez-Peña (Paris, Londres, Nova Iorque e Berlim – cidades que se constituem historicamente em meio a uma imensa população estrangeira e imigrante). Nesse não lugar, noções como nativo, marginal, colonizador, colonizado, vítima, patrão e subalterno perdem sua estabilidade para assumir uma força desestruturante sobre suas próprias fronteiras. As provocações trazidas por Gomez-Peña afirmam, assim, a singularidade de uma cultura como e-feitos de *dissemiNação*.

4.1.1 Três citações *para além*

Das vezes em que pude ter acesso às performances de Guillermo Gomez-Peña – ao vivo, no *7th Encuentro Hemispheric Institute of Performance and Politics* (NYU), realizado em 2009 em Bogotá, e no Festival Panorama 2011, no Rio de Janeiro, além de diversos registros disponíveis na internet –, o contato com suas obras vieram a mim com uma experiência de desterritorialização de toda noção de unidade cultural. As investidas de Gomez-Peña passam tanto por jogos de hipercolagem, parodização e coabitação de signos culturais heterogêneos, como pelo deslocamento de habituais papéis que são denegados em nome de uma *rubrica* chamada cultura.

Só para citar um exemplo, em sua *performance* intitulada *Psycho-magic actions for a world gone wrong*, realizada em parceria com as artistas Marcela Levi (Brasil) e Michele Ceballos (Colômbia), no Festival Panorama 2011, uma das cenas mais intrigantes foi quando a chefe de limpeza do festival²⁵ foi convidada a participar da performance para, como num ritual sagrado, artistas e público lavarem seus pés numa bacia d'água. A cena primeiramente é protagonizada por uma *performmer* que vestida com uma burca preta inicia

²⁵ Durante a performance Guillermo Gomez Peña anunciou o nome da funcionária, não me recordo, porém, nesse momento da escrita, do seu nome. Seria esse lapso uma deflagração sobre a estrutura hierárquica entre artista e público? Ato falho?

delicadamente a sessão de lava-pés (ato litúrgico presente tanto na cultura mulçumana quanto na cultura cristã). Logo em seguida, o público é convidado a participar do ritual.

É preciso destacar que essa *performmer*, durante toda obra, como sentinela, circulava os arredores do espaço cênico causando certo grau de desconforto tanto pela impossibilidade de identificação (se era o *performmer* ou a *performmer*, por exemplo), quanto pelo uso da burca, nos atuais dias de *worrior*²⁶ global, evocar, caricaturalmente, certo tom de ameaça. Essa lente assume aqui um perverso lugar comum de exotização fortemente difundido pelos meios de comunicação de massa, que define a cultura mulçumana, como uma ameaça pré-anunciada, devido à extrema inacessibilidade do mundo ocidental aos seus códigos culturais²⁷. A presença da burca evoca ainda outras conexões, positivamente, não resolvidas na obra pelos efeitos de fronteirização dessa *performmer* em meio aos outros artistas os quais em vários momentos se desnudam e vestem objetos de fetiche sexual como próteses, espartilhos, cintas modeladoras de couro, saltos-altos, boinas, etc.

De pés calejados, ainda retorcidos pelo sapato apertado, a chefe de limpeza até se encabulava diante de tantas pessoas que *in-voluntariamente* se ajoelhavam para limpar seus pés. Ecoam perguntas: do que seria toda a organização do festival, ou mais especificamente, o que seria da possibilidade de acontecimento daquela *performance*, sem gestos de servilismo como uma sessão de lava-pés ou, ainda, os lava-privadas do festival? Aqueles que aceitaram o convite de esfregar cuidadosamente os pés daquela mulher estariam nesse momento o fazendo como meio de redenção e inversão de papéis (patrão/subalterno) ou apenas cumprindo uma função dada? *Mise en scène*? Onde inicia e termina o indecível limite entre arte e vida nessa *performance*?

Esses deslocamentos produzidos na obra de Gomez-Peña me fazem pensar como outras configurações de dança estão pensando-fazendo estratégias que denegam, travestem ou deslocam rastros do nosso processo de fronterização na cultura. Quando nossas produções se põem em tom de denúncia, mas, ao

²⁶ Indecível já usado por Gomez-peña (*Warrior for gringostroika*) que joga com os termos *war* (guerra) e *horror* (horror) amalgamados em mesmo sintagma.

²⁷ Tal como a noção de estereótipo tratada por Bhabha como estratégia violenta do discurso colonial de fixar uma construção lógica da alteridade em ambivalência: “(...) está sempre no lugar, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido” (2007, p. 105).

mesmo tempo, abrem, ou não, margens para exotização do nosso processo de colonização cultural? Ou, ainda, quando essas noções, denúncia e exotização parecem não atender mais e passa-se a validar uma espécie de *resistência passiva*, quando já não se forçam antagonismos, mas os adia?

Tomo ainda outro caso. Um protótipo quase-clássico na dança contemporânea brasileira produzida nos últimos dez anos (se é que tal coisa existe), o espetáculo *O Samba do Crioulo Doido*²⁸, de Luiz de Abreu. Nesse trabalho, desnudo e em cima de um salto-plataforma muito alto, Abreu executa uma gestualidade que se desliza entre arquétipos masculinos, femininos, glamour, deboche e decadência, beirando tanto o exotismo, o erotismo e a paródia, ao som da voz estridente de Elza Soares entoando: “a carne mais barata do mercado é a carne negra”. Um corpo excessivamente estereotipado, sexualizado e obsceno, que reverte movimentos com o membro sexual em movimentos de dança, e que no palco enfia a bandeira do Brasil no ânus e desfila na passarela. O que faz ali emergir e pulverizar lugares de pertencimento e distanciamento sobre a cultura brasileira? A potência de sua obra estaria justamente na resistência às asfixiantes molduras “brasilidade”, “dança negra”, “corpo feminino”, “corpo masculino”...?

Em meio às mais diversas leituras, parece-me que a obra de Luiz de Abreu, ainda dançada nos dias atuais em formato solo, se apresenta como apartidária sobre a defesa da identidade negra, ao passo que também joga na impura margem fronteira do corpo negro, assumindo o risco, inclusive, de soar como uma arte panfletária. É um negro *traindo* as próprias noções de engajamento político sobre a negritude à medida que desloca a discussão, sobretudo quando retira de cena tanto o lugar do herói quanto o lugar de vítima: a carne mais barata do mercado é a carne negra, vendida pelo próprio negro, auto-extotizado por ele mesmo, sambando em cima do salto. Ao mesmo tempo não se pode dizer que a obra de Abreu se coloca imune a questão da cultura negra. A estratégia de *O Samba do Crioulo Doido* clama, polemiza a discussão, colocando este negro-

²⁸ Espetáculo montado em duas versões: como espetáculo solo, desenvolvido para o Programa Rumos Itaú Cultural, apresentado na mostra Rumos Dança (2004), em São Paulo, protagonizado pelo próprio coreógrafo; e a outra como espetáculo dançado em grupo, para o Ateliê de Coreógrafos Brasileiros – Ano III, em Salvador (2004), interpretado por 09 bailarinos e uma 01 bailarina. A escolha dessa obra aqui se deu justamente pelo fato dela ter sido objeto de muitos estudos e discussões no campo da Dança sobre o lugar da dança contemporânea frente às questões herança negra no Brasil.

homem em cima de um salto, dançando um samba obsceno, excessivo. Nesse instante, se coloca uma indecibilidade que preferiria não resolver neste texto.

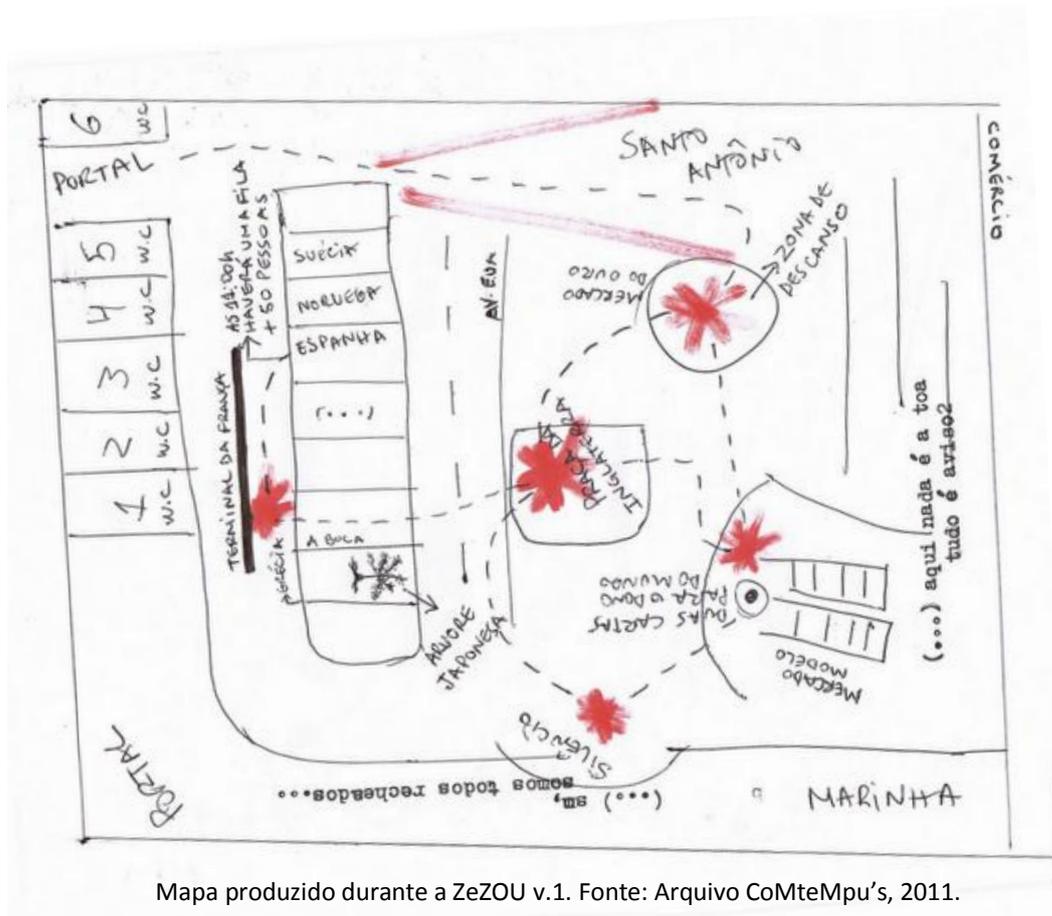
Por fim, para pensar ainda sobre configurações contemporâneas de dança, que saem do formato tradicional de espetáculo (um produto endereçado ao público), coloco-me também “na roda” com uma das experiências promovidas recentemente pelo Grupo CoMteMpu’s, denominada *ZeZOU – Zonas de Ocupação Urbana*²⁹. Nessa experiência, o grupo junto a um artista convidado escolhe uma zona da cidade (bairro, nicho ou local qualquer) para residir/intervir artisticamente a partir de suas relações com o local de ocupação (tanto durante o evento quanto através de memórias coletivas perdidas na arquitetura urbana). Esse tipo de configuração artística pode ser entendida comumente como um tipo de *site-specific*, mas gostaria ainda de resistir ao termo fazendo algumas considerações quanto a essa classificação.

O *site-specific* é apresentado por Hal Foster (2005) como uma configuração contemporânea do embaralhamento dos papéis de etnógrafo e artista. Esse tipo de configuração de arte faz menção a obras criadas de acordo com um ambiente e espaço determinado. Geralmente os projetos de *site-specific* são encomendados por instituições, nos quais o artista é convidado a desenvolver uma produção que incorpora ou transforma o espaço, por vezes, em diálogo com a comunidade nativa. Assim, esses projetos terminam por mapear etnograficamente, através de um produto artístico, uma realidade de uma determinada localidade. Por vezes, o *site-specific* acaba sendo um mecanismo de marketing cultural para as instituições promotoras, havendo um risco de se tornar mais um panfleto dos produtores do evento.

As experiências da ZeZOU se aproximam e se distanciam desse tipo de noção apresentada por Foster (2005) devido ao não *endereçamento* nem

²⁹ Em 2011, o CoMteMpu’s iniciou uma série de três ações de ocupação urbana denominadas ZeZOU que buscavam criar tensões entre dança, corpo e espaço urbano. Da série, duas foram realizadas em Salvador: uma em setembro de 2011, com a participação do artista Tiago Ribeiro na ocupação do bairro do Comércio e outra em dezembro de 2011, com a participação da artista Clara Domingas no bairro de Itapuã. A terceira edição foi realizada em dezembro de 2012 no centro da cidade de Recife, com a colaboração do Coletivo Lugar Comum (PE). Farei considerações aqui a respeito das duas experiências em Salvador, tanto pelo fato de se tratar de dois nichos bem diferentes da cidade – Comércio como bairro mais central e Itapuã como um bairro mais periférico – quanto para evidenciar as diferentes propostas advindas da singularidade de cada localidade, numa mesma cidade. Dos integrantes do CoMteMpu’s, participaram os artistas: Aline Niere, Eros Ferreira, Iara Sales, Gatha Prem, Mariana Gottschalk, Natália Matos, Victor Hugo e eu, Sérgio Andrade. Outros registros e relatos dessas ações podem ser encontrados em: <<http://zezolandia.blogspot.com.br/search/label/ZeZOU>>.

expectativa dos rastros por elas gerados. A ZeZOU não foi uma proposta encomendada, da mesma maneira nenhum produto foi apresentado ao “público local” – acredito ainda, nem se estabeleceu uma relação “público/obra”. Ou seja, artistas não foram ao bairro para produzir uma obra para ser apresentada nele. Da mesma forma, os transeuntes e nativos da região não foram convocados a se ver, como num espelho, representados entre gestos dançados em coreografias na rua.



Mapa produzido durante a ZeZOU v.1. Fonte: Arquivo CoMteMpu's, 2011.

As propostas criadas pela ZeZOU se apresentaram como mecanismos de ocupação onde o próprio ocupar tanto constitui os limites moveáveis da zona quanto se apresentam como efeito da localidade, dos processos heterogêneos que perfazem qualquer localidade, podendo ser ou não anunciados ou esperados como dança, ou arte. Nesse sentido, a ZeZOU pode até ser um *site-specific* no que diz respeito a criação de uma ação singular, que só pôde ser realizada naquele espaço específico, mas não necessariamente precisaria estabelecer uma relação de endereçamento e expectativa a um outro bem demarcado, pois a ZeZOU

performatiza muito radicalmente a noção de efeito de localidade que apresentei acima. A cidade, o bairro e zona ocupada não aparecem como um cenário para a ocorrência da performance, mas essas localidades são constituídas no acontecimento da obra. Ou seja, o que se arquiteta em ato durante a residência não é um objeto de representação cotidiano do local, mas sim constitui a sua cotidianeidade.

Na ZeZOU v. 1, realizada no bairro do Comércio, na cidade de Salvador, Bahia, um dos resíduos que ecoaram foi a construção de um mapa a partir de atravessamentos corporais dos participantes da ocupação, durante exercícios de cartografias realizados pelas ruas do bairro. A construção do mapa foi feita de maneira artesanal e precária, à mão, sem muita preocupação com uma fidelidade de servir-se a uma localização geográfica no bairro. No mapa, foram destacados pontos de atravessamentos cotidianos nas ruas do Comércio, encontros dos artistas com o espaço urbano que redimensionava a zona para além de uma geografia funcional.

Um desses pontos, próximo ao Mercado Modelo, marcava um possível encontro com o morador e artista de rua, Ari Hip-Hop, que gostava de contar sobre sua tarefa, quase que religiosa, de reunir resíduos urbanos e construir o que ele chamava de “uma carta para o dono do mundo, uma carta natural”: uma espécie de conjunto de duas torres/esculturas feitas a partir dos resíduos urbanos coletados nas ruas. Poder-se-ia dizer que tais cartas eram constituídas como uma *assemblage*. Ari vivia e vendia artesanato nas mediações de sua obra e costumava contar suas histórias para aqueles que paravam para apreciar sua “carta”. Na nossa experiência, num misto de crença, ambientalismo, charlatanismo, incoerência-coerente e profecia, Ari nos contou ter rodado já por muito estados brasileiros com sua motocicleta e que durante as viagens foi acumulando lixo que as pessoas jogavam nas ruas.

Porque aqui ninguém é obrigado a fazer nada. Aqui todo mundo é obrigado a limpar o que ela sujar. Tudo isso aqui é passageiro. O trabalho que estou fazendo aqui é pro meio do Brasil. Pra eu fazer uma limpeza numa área, primeiro eu passo duas, três vezes numa área e vejo a sujeira acumulada nesse setor. Aqui nada é à toa tudo é aviso... a força ta na sua luz. [...] O que a gente faz pela carne é porque a carne é fraca... somos todos recheados. Somos um homem e uma mulher, somos dois (HIP HOP, 2011).

De entulho em entulho, primeiramente encheu as grades que cercavam um monumento que fica em frente ao Mercado Modelo, até que certo dia alguém tirou "o lixo" das grades o que fez com que ele colocasse os entulhos em cima de duas cadeiras. O amontoado de resíduos urbanos em cima das cadeiras foi formando ali duas "esculturas" que pareciam intermináveis. Era como se a cada dia Hip Hop fosse entulhando mais objetos, restos, quinquilharias, etc.



Registro de "Uma carta para o dono do mundo", de Ari Hip Hop.
Fonte: Acervo CoMteMpu's, 2011.

Outros pontos do mapa indicavam situações que pareciam se repetir cotidianamente no Comércio, como o encontro de senhores para jogar dominó ou papear numa praça extremamente árida e empoeirada próxima ao Mercado do Ouro. Tal região foi chamada de "Zona de Descanso" e ali penduramos algumas redes nas poucas árvores próximas, onde transeuntes e moradores poderiam sentar ou deitar para papear, descansar ou esperar o ônibus. Havia também um ponto que marcava a formação de uma fila de mais cinquenta pessoas a partir das 11h, próxima a Rua da Espanha, onde ficava um restaurante popular.

Esse mapa estava longe, porém, de atender a um formato de “produto artístico” que reunia resultados da ocupação apresentados ao público. Em princípio, até tentamos dar algum *acabamento* de caráter mais artístico, anunciado como tal, como um evento performático, mas esse tipo de experiência onde a indecidibilidade arte-cotidiano é o *leitmotiv* da práxis, uma “obra a ser apresentada” – o que define a lógica de *endereçamento e expectativa* – realmente não parecia funcionar.

Uma semana depois do período oficial da ZeZOU v.1, chegamos a realizar algumas ações que insinuavam a ativação de um percurso para o mapa. Colocamos uma *performmer* vestida de noiva correndo pela Praça da Inglaterra ao passo que entregava algumas cópias mapa aos transeuntes, os quais poderiam optar em seguir as rotas sugeridas, criar outras rotas, ocupá-las ou simplesmente descartar o papel. Simultaneamente, outra situação era gerada por três *performmers* que enrolavam no *Monumento das Nações*³⁰ cerca de 150 metros de Fita do Senhor do Bonfim, nas cores azul, vermelha e branca. Foram ainda testadas outras ações próximas aos totens vermelhos do mapa, porém tais ativações apareciam muito diluídas ao cotidiano da zona do Comércio e nenhuma delas marcavam de fato uma unidade de objeto estético a ser apresentado ao público, pois as ativações tinham muito mais a ver com um exercício de testagem para nós que tínhamos criado o mapa.

Se quiséssemos apresentar essas ativações como propostas de objetos estéticos deveríamos ter criado partituras mais precisas, registrá-las como tal – como as minuciosas e diretivas partituras de ativação dos *happenings* de Allan Kaprow – o que de fato não foi investido pelo grupo. Aos poucos fomos percebendo que todas as tentativas de fechar um produto a ser apresentado aos transeuntes que garantisse um “eis aqui uma obra de arte” falharam e assim fomos abandonando, de vez, essa preocupação para realmente focar em mecanismos de ocupação de zonas afetivas na cidade.

Na edição seguinte, ZeZOU v. 2, realizada em Itapuã, na mesma cidade da edição anterior, o dilema processo-produto já havia sido superado. Nessa

³⁰ Também conhecida popularmente como “escultura das mãos” que celebra a Associação Ibero-Americana de Câmaras do Comércio. Demonstra duas mãos entrelaçadas nas quais, em baixo relevo, uma das palmas aparece o mapa da América do Sul e Central e na outra o mapa da Península Ibérica. A obra é de Kennedy Salles, inaugurada em 2000. Em fibra de vidro e granito de 3,9m X 2,2m. v. < <http://bahia.com.br/atracao/monumento-das-nacoes-escultura-das-maos/>>

ocupação focamos na cultura local da *pinaúna*³¹. Durante a ocupação, foi criada uma programação que se seguiu em: estudos e pesca de pinaúnas; preparo e degustação da iguaria (crua, assada e cozida); Seresta e oficina de desenhos – onde os participantes iam experimentando formas de corpo-grafias da pinaúna em rabiscos, gestos e músicas inventadas despreziosamente; oficina de serigrafia em papéis de seda para preparação de lambe-lambes que partiam do princípio de reprodutibilidade e diferença (como o mecanismo de sobrevivência da pinaúna, que se multiplica e forma grandes tapetes espinhentos no fundo do mar de Itapuã); e criação de um painel urbano para muro qualquer do bairro. Todas as atividades contaram com a participação efetiva de alguns nativos do bairro, os quais ou foram convidados, ou se sentiram atraídos pela proposta e juntaram-se a nós. A oficina de serigrafia, inclusive, foi realizada em parceria com o *silker* Adriano Cintra, morador do bairro de Itapuã.

Um dos resíduos decorrentes da ação em Itapuã foi o hit *#pinauna*, que partia do leitmotiv de repetição e transformação do prefixo “pina” e do sufixo “una”, deslizado entre línguas, risos e a musicalidade do *funk* – na ocasião chamado de *tropical funk*. A letra foi sendo construída simultaneamente à gravação a partir de atravessamentos entre referências de dança e da cultura de massa, nomes de pessoas que participavam da ocupação, afecções locais e dizeres sobre a pinaúna, proferidos no cotidiano do bairro. A sinóvia que deixa arrastar e deslizar “pina” e “una” articula as passagens maltratando grafos, espetando e perfurando toda coerência, restituição e lei reguladora que afirme um sentido uno da pinaúna. É a pinaúna arrastada para fora dela mesma, da coisa mesma, para *além*.

#pinauna

una
 pina
 pinauna
 pina bausch
 una uña
 agriuna agridoce
 grapiuna
 mariuna
 srgiuna

³¹ Termo local para ouriço-do-mar. A pinaúna que geralmente é vista como praga para a ocupação turística de praias, em Itapuã é parte da memória afetiva de nativos da região, sendo, inclusive, uma iguaria muito apreciada pelos pescadores locais.

victoruna
butho

punk'z!

pin-up
arduino babuíno,
me espeta

me espeta e atravessa
instala a febre no meu corpo
[aaai]

febril,
por dentro

não é a pinauna que fura o meu corpo
“é a gente” que machuca, pisa pinauna

toca um tango, eu danço pina
toca axé, eu quebro a uña
a *pin-up* empina pipa

me gusta, me gusta
me gusta bailar “apina”
me gusta, me gusta, me gusta bailar a “pina”

pina, apina una
pina pinauna
pina bausch
una uña
agriuna agridoce
grapiuna
mariuna
srgiuna
victoruna
butho

punk'z, pin-up,
arduino babuíno,
me espeta, espeta, espeta...

(ZeZOU v.2, 2011)³²

Artistas e eventuais transeuntes que conviveram ou participaram das ações de ocupação da ZeZOU em nenhum momento foram engajados a um discurso de resgatar as memórias perdidas daquela localidade, a fim de restituir ou representar a história de um povo, de uma comunidade. Mas, ao mesmo tempo, as memórias, as afecções dos participantes, eram agenciadas no atravessamento entre corpo e espaço urbano, no sentido de lançamento para fora de si.

³² O hit foi criado e gravado num estúdio improvisado na casa/ateliê de Clara Domingas, em Itapuã, durante a noite de seresta com desenhos, depois, reproduzido durante a ação de colagem do lambe-lambe na rua e disseminado pela internet. Ver em: <<http://soundcloud.com/punkz/pinauna>>.



Registros da colagem de lambe-lambe, ZeZOU v.2. Fotos: Aldren Lincoln, 2011.

Nesse tipo de configuração a própria experiência [da ocupação] e os resíduos produzidos daí se apresentam como *efeitos* estéticos ruidosos que se fronteirizam com o cotidiano, podendo inclusive ser identificados, ou não, como arte. Ou seja, a própria convivência no lugar da ocupação que se fez, momentaneamente, como arte ou ainda não arte, cria uma localidade, talvez, de *artimanha*. O nivelamento de qualidade técnica, fidelidade ou lei reguladora de uma determinada linguagem parecem não mais ser a ética em práxis, passando a operar uma ética de traição, pois as ações ainda se relacionam com circuitos da Arte, especificamente entre Dança e Artes Visuais, mas no sentido de provocar abalos, perturbações sobre eles.

Conviver uma semana num ambiente urbano, produzindo desenhos, ideias, rascunhos de cartografias corporais, músicas despreziosas, colagens de lambe-lambe em vias públicas... pode não-ser dança? Como localizá-la? Quando chegará a dança? Desaparecerá?

– *Preferiria não!*³³

“Preferiria melhor não”, de Bartleby, vem nos livrar da boa alma de ter que responder. O adiamento pueril de resposta não me deixa recair no risco já enunciado de identificar a dança em vestes de uma unicidade-nação que, patrioticamente, dever-se-ia ser ou tributar ou ainda resistir. Essa ação que beira a insuportável insistência passiva, de deixar o outro ainda aberto, é também uma *outra ética*, um outro jeito de se abalar todo o sistema de engajamento e contra-engajamento. *Preferiria não*, nem rejeita nem agrega, nem se põe contra nem a favor, fugindo a toda possibilidade de engrenagem do esquema violento de estabelecer um pressuposto *comum* no qual a dança se enuncia como um território de distanciamento ou pertencimento. Somente a partir de uma noção de *lugar comum* (de um povo unânime que caminha para uma harmonia entre as partes), pode-se pensar estágios de dentro e fora tão estanques na Dança, ao invés de se pensar-fazer seu processo sinovial de fronteirização e ligadura, como uma fita de Möebius, que subverte a todo espaço de representação; e, nesse sentido, *preferiria não* encerrar esse *texto*.

³³ Frase proferida e repetida por Bartleby, personagem do texto “Bartleby, o escriturário exemplar”, de Herman Melville, recentemente adaptado por Denise Stoklos na peça “Preferiria não?”.