

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Paula Poltronieri Silva

O CORPO COMO ESTRANGEIRIDADE ÍNTIMA:

**O “trabalho sobre si” como território de refazimento nos processos de criação
em dança contemporânea**

Belo Horizonte

2021

Paula Poltronieri Silva

O CORPO COMO ESTRANGEIRIDADE ÍNTIMA:

**O “trabalho sobre si” como território de refazimento nos processos de criação
em dança contemporânea**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da cena

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Carla Andrea Silva Lima

Belo Horizonte

2021

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

793.3
P779c
2021

Poltronieri, Paula, 1993-
O corpo como estrangeiridade íntima [manuscrito] : o “trabalho sobre si” como território de refazimento nos processos de criação em dança contemporânea / Paula Poltronieri Silva. – 2021.

133 p. : il.

Orientadora: Carla Andrea Silva Lima.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Dança moderna – Séc. XX-XXI – Teses. 2. Dançarinos – Teses. 3. Expressão corporal – Teses. 4. Psicanálise e arte – Teses. I. Lima, Carla Andréa Silva, 1978- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

*À Duda, minha querida companheira, pelo cuidado,
afeto e escuta imprescindíveis neste percurso.*



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de MESTRADO da aluna **PAULA POLTRONIERI SILVA** - Número de Registro - **2019664733**.

Título: “ **O corpo como estrangeiridade íntima: o “trabalho sobre si” como território de refazimento nos processos de criação em dança contemporânea** ”

Profa. Dra. Carla Andrea Silva Lima – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Gabriela Cordova Christofaro – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Anamaria Fernandes Viana – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 18 de novembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Anamaria Fernandes Viana, Subcoordenador(a)**, em 01/12/2021, às 18:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela Cordova Christofaro, Professora do Magistério Superior**, em 01/12/2021, às 21:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carla Andrea Silva Lima, Professora do Magistério Superior**, em 03/12/2021, às 17:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?



[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](#), informando o código verificador **1084150** e o código CRC **7678D6FF**.

Referência: Processo nº 23072.259449/2021-77

SEI nº 1084150

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG (PPGARTES), por ter admitido o presente projeto e acreditado na sua relevância.

À Professora Dr^a. Carla Andrea Lima, pelo extraordinário trabalho de orientação, pela escuta cuidadosa e diálogos sinceros, pelos encontros, afetos e infindável generosidade. Obrigada Carla Andrea, é sempre um prazer trabalhar com você!

À Professora. Dr^a. Gabriela Córdova Christófaro (UFMG), Professora. Dr^a. Anamaria Fernandes Viana (UFMG) e Professora Dr^a. Graziela Corrêa Andrade (UFMG), por terem aceitado fazer parte da Banca Examinadora.

À artista Marta Soares, por ter gentilmente aceitado compartilhar conosco o processo de criação de Vestígios tornando possível o desenvolvimento desse trabalho na direção desejada.

Ao artista Tuca Pinheiro, por compartilhar conhecimento e carinho, por ter se mostrado tão disponível, pela generosidade que não conhece limites. Sua trajetória é sempre motivo de inspiração.

Ao LITURA – Grupo de Pesquisa, pelos ensinamentos e encorajamentos, pelos vazios e inquietações que permanentemente contribui para minha formação.

Ao meu amado pai, Amilson, pela confiança, amparo e por me fazer acreditar que sonhos são possíveis de serem vividos.

À minha querida e amada mãe, Heyvla, pelo seu apoio irrestrito e por me encorajar, me fortalecer e me incentivar, mesmo nos nossos momentos difíceis.

À Duda, meu amor, por estar tão presente, mesmo distante, pela paciência e cuidado; pelo acolhimento e carinho, por ser calmária neste alvoroço.

Aos amigos Camila Oliveira, Eduarda Pereira, Frederico Abreu, Guilherme Henrique, Isabela Palhares e Renan Bonito, por terem me amparado nas angústias e conflitos referentes à pesquisa, pelos encontros prazerosos e pelas risadas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Ensino Superior (Capes) e ao Programa de Pós-graduação da EBA/UFMG, pela concessão da bolsa de estudos para a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta pesquisa teve como foco os desenquadramentos que a dança contemporânea mobiliza no trabalho do dançarino, investigando-os a partir da perspectiva do trabalho sobre si, tal como delineada por Jerzy Grotowski. Partindo da hipótese de que o trabalho sobre si articula práticas em que a própria noção de um “si mesmo” é desestabilizada, apresentou-se aqui uma articulação dessa noção com o conceito de *Unheimlich*, de Sigmund Freud, privilegiando-se, nessa articulação, a opacidade do corpo a revelar-se como estranheira íntima. A partir desse encadeamento do trabalho sobre si com essa estranheira íntima do sujeito e do corpo, buscou-se tecer relações com os processos criativos em dança contemporânea, direcionando sua investigação, mais detidamente, para os processos criativos de *Hyenna - não deforma, não tem cheiro, não solta as tiras*, de Tuca Pinheiro, e *Vestígios*, de Marta Soares.

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Trabalho sobre si. *Unheimlich*.

ABSTRACT

This research focused on the “mismatches” that contemporary dance mobilizes in the dancer’s process from the perspective of “work on oneself”, elaborated by Jerzy Grotowski. Starting from the hypothesis that the “work on oneself” articulates practices in which the notion of a “itself” is destabilized, we propose a dialogue between this notion and the concept of *Unheimlich*, by Sigmund Freud, privileging, in this articulation, the opacity of the body, revealing itself as an “intimate foreignness”. Based on this dialogue between the concept of “work on oneself” and this kind of “intimate foreignness” this research investigated the creative processes in contemporary dance through the works *Hyenna - não deforma, não tem cheiro, não solta as tiras*, by Tuca Pinheiro, and *Vestígios*, by Marta Soares.

Keywords: Contemporary Dance. Work on yourself. *Unheimlich*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagens da performance <i>Coleta de Vestígios</i> (2009).....	76
Figura 2 - Imagem da performance <i>Vestígios</i> (2019).....	77
Figura 3 - Imagem da performance <i>Vestígios</i> (2019).....	79
Figura 4 - Imagens de <i>Hyenna - não deforma, não tem cheiro, não solta as tiras</i> (2015).....	99
Figura 5 - Imagem de <i>Hyenna - não deforma, não tem cheiro, não solta as tiras</i> (2015)....	102
Figura 6 - Imagem de <i>Hyenna - não deforma, não tem cheiro, não solta as tiras</i> (2015)....	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A DANÇA E O TRABALHO SOBRE SI	21
1.1. A ALTERIDADE DA DANÇA	21
1.1.1. Da singularidade de um corpo à potencialidade da dança	30
1.2. AS PROBLEMATIZAÇÕES DE GROTOWSKI.....	33
1.2.1. Grotowski e o trabalho sobre si	38
1.3. O DESCENTRAMENTO DO SUJEITO E A NÃO-FORMA	42
2. A INQUIETANTE ESTRANHEZA	51
2.1. A IDEIA DE SI COMO CORPO E O ESTRANHO FAMILIAR	55
2.2. <i>DAS UNHEIMLICHE</i> , O MOVIMENTO E A DANÇA	65
3. O PROCESSO CRIATIVO DA DANÇA: UMA ANÁLISE-INTERPRETATIVA SOBRE O TRABALHO DE MARTA SOARES E TUCA PINHEIRO	73
3.1. OS VESTÍGIOS DE UM CORPO: DOS RESTOS QUE VIRAM DANÇA	73
3.1.1. A limiaridade, os vestígios e as intensidades	85
3.2. A PRESENÇA DO OUTRO: DO ABJETO, DO EXCESSO, DO ESTRANGEIRO	91
3.2.1. O abjeto e a (des)colonização de si	103
3.2.2. As estereotípias como restos	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	115
ANEXO I: ROTEIRO DE ENTREVISTAS	118
ANEXO II: TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS	119

INTRODUÇÃO

De que dança contemporânea estamos falando?

Thereza Rocha (2016), em seu livro *O que é dança contemporânea? Uma aprendizagem e um livro de prazeres*, propõe um pensar dinâmico e (des)introdutório, acerca da pergunta “O que é dança contemporânea?”, questão bastante insistente e premente no universo da dança. Para a pesquisadora, a noção de dança contemporânea não seria passível de categorização estável por meio de um fechamento conceitual, na medida em que tem a prática como meio de investigação e criação de seus próprios modos de operação. Nesse sentido, o traçado reflexivo desenvolvido pela autora não se faz na direção de definir o que seria dança contemporânea, mas busca, sobretudo, problematizar sua definição, lançando um olhar crítico sobre essa insistência sintomática de categorização e de captura da dança contemporânea num conceito totalizante. Tal pensamento movente e inquieto nos mobilizou, ao longo desta pesquisa, a refletir sobre os limites desse impulso que por vezes nos assalta de tomar a dança contemporânea como conceito a ser enquadrado numa única definição. Buscamos, provocados pelas elaborações de Rocha, colocarmo-nos numa posição de estranhamento, de inquietante estranheza, diante dessa tentativa de totalização.

Ao seguirmos o percurso reflexivo proposto por Rocha, percebemos que ele se constrói por meio de sucessivos desenquadramentos, que já se iniciam em seu texto pela opção, logo de início, de nomear o que convencionalmente chamamos de introdução como *desintrodução*. Constata-se, então, juntamente com a proposição de desenquadramento da noção de dança contemporânea, uma operação de descentramento da própria estrutura da escrita e de seu desenvolvimento. Já em sua *desintrodução*, Rocha nos apresenta uma escolha de posição em relação à sua escritura, afirmando não se tratar de uma escritura para ser lida, necessariamente, em ordem progressiva (página por página, como comumente se lê um livro), posto que se trata ali de uma escritura mobilizada pelo fragmentário.

Constatamos que, em sua escrita, é o fragmentário que se coloca como operador de leitura. Nesse sentido, os fragmentos não se organizam a partir de uma ordem anteriormente pré-estabelecida, fazendo com que sua escrita não se dirija a um centro ordenador. É ao leitor que cabe a tarefa de “compor” sua leitura, construindo sua passagem/colagem pelo texto tendo a singularidade de seu percurso como mobilizadora de entendimentos e questionamentos sobre a dança contemporânea. Em certa medida, percebe-se que a materialidade do livro é também

um operador fundamental e faz parte desse convite para essa tessitura singular acerca da dança contemporânea.

Vimos, dessa materialidade, que ela compõe uma tessitura mobilizada pelo fragmentário, por aquilo que se opera a partir dos restos e resíduos, escapando à força centrípeta de um centro ordenador. Ao levarmos em consideração a premissa apontada pela autora em relação à escritura de seu livro devemos, portanto, permanecermos atentos ao modo como a materialidade dessa escritura, mobilizada pelo fragmentário, mobiliza um modo de operar com a noção de dança contemporânea a partir da escuta de seus desenquadramentos e pontos de fuga. Tendo como base esse contexto, percebemos que Rocha mobiliza questões pertinentes para operarmos conceitualmente com a noção de dança contemporânea na medida em que sua reflexão explora aquilo que, no horizonte inventivo dos modos de fazer, resiste à catalogação e escapa a modos de ordenação já instaurados acerca dos modos de apreensão da dança contemporânea e de seus processos.

É a partir dessa perspectiva, que evidencia o fragmentário, que destacamos a aposta desta pesquisa nos desenquadramentos e pontos de fuga mobilizados pela dança contemporânea, tendo como foco a investigação de alguns processos de criação em dança contemporânea a partir da perspectiva do trabalho sobre si como prática de alteridade. Acreditamos que tal articulação nos permitirá repensar as possibilidades do artista e do pesquisador em dança acerca dos modos de fazer no campo da criação em dança. Rocha sinaliza que o que se investiga, a partir da prática e de seu horizonte processual, dependerá da abordagem singular de cada artista e pesquisador, salientando que essa abordagem poderá ser atravessada por várias questões que a dança coloca em pauta, dentre elas as diferentes formas de tomar/mobilizar noções de corpo no horizonte da investigação artística. Nesse sentido, faz-se importante salientar que a relação entre esses dois territórios - processos de criação em dança contemporânea e trabalho sobre si – está fundamentada, nesta pesquisa, pela noção da prática artística como investigação que fomenta e acolhe linhas de fuga concernentes não só aos processos de criação em dança mas, sobretudo, ao corpo e aos diferentes modos de ordenação e escape que a noção de trabalho sobre si impulsiona para pensarmos a relação corpo, sujeito e processos de criação.

Um outro ponto desenvolvido em nosso percurso, tendo como base esses desenquadramentos e o que eles mobilizam, foi a proposição da articulação da noção de “trabalho sobre si” com o conceito de *Unheimlich*, desenvolvido por Sigmund Freud, no intuito de mobilizar reflexões, no tocante ao contexto das práticas de criação que se coadunam com o

trabalho sobre si, sobre essa estranheira íntima desse “si” e do corpo “próprio”. Importante salientar que discorreremos sobre o trabalho sobre si tendo como base as reflexões mobilizadas por Cassiano Sydow Quilici (2015), em seu livro *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*, em que o pesquisador desenvolve a noção de trabalho sobre si conectando-a às reflexões acerca da poética do ator-performer e de sua prática criativa reconhecendo, nessa articulação uma dimensão que alcança questões ontológicas do artista. Essas questões ontológicas abordadas pelo autor, mobilizam práticas de invenção de si, na medida em que colocam em xeque modos de subjetivação instituídos em busca de novas formas de vida. Interessa, portanto, a Quilici (2015, p. 101), explorar modos de fazer do ator-performer que não se apresentam apenas como um “aprendizado técnico/artístico, mas que buscam, sobretudo, uma problematização radical do sujeito”. Essa perspectiva crítica mobilizada por Quilici nos interessa na medida em que desloca sua compreensão do trabalho sobre si da ideia de um trabalho autocentrado, cuja investigação do artista estaria mais voltada para as questões do seu próprio “Eu”, abrindo-o ao descentramento do sujeito. Entendemos que, ao articular o trabalho sobre si a uma problematização radical do sujeito, Quilici nos conduz a pensá-lo como uma prática que colocaria em xeque exatamente essa ideia autorreflexiva e individualizada do sujeito, propondo um fazer que mobilize uma desestabilização de uma ideia de si, e com ela essa categoria de sujeito como instância estável e transparente a si mesmo.

Acreditamos que uma reflexão crítica sobre as implicações do trabalho sobre si articuladas às práticas de criação em dança e suas formas de pensar/criar corpos possam promover um alargamento nas discussões que tangenciam a relação entre corpo e dança. A partir do recorte proposto indagamo-nos se esses atravessamentos não colocariam em operação uma relação de alteridade que deslocaria a própria noção de corpo “próprio” quando esta se encontra emaranhada a ideia de um si mesmo individualizado. De modo que, ao mobilizarmos a categoria de *Unheimlich*, o corpo também seria mobilizado nessa tessitura como estranheira íntima, mobilizando uma relação topológica para colocarmos em movimento, em nossa reflexão, esse algo do corpo que resiste à catalogação. Em certa medida, a experiência do *Unheimlich*, nos faz deparar, a partir do que nele faz furo, com as molduras que nos enquadram numa certa noção de corpo, que é pré-determinada pela cultura em que vivemos, fazendo-nos ter que nos haver, igualmente, com a captura imaginária que o constitui.

Aventa-se que o que advém desse encontro com *Unheimlich* é uma espécie de abalo sísmico que pode nos levar a esmiuçar rigorosamente, como um dia desejou Antonin Artaud, modos de perceber e colocar em movimento, assim como modos de se perceber e se colocar em

movimento com vias a uma transformação de si. Nesse viés, se pensarmos que o trabalho sobre si mobiliza algo do *Unheimlich* em seu fazer, podemos dizer que esse processo rupturas, cortes e descentramentos que colocam em conflito corporeidades já legitimadas no universo da dança.

Nesse sentido, uma outra linha de força presente nessa escrita diz respeito ao modo como buscamos, seguindo as pistas deixadas por Rocha (2016) em seu percurso fragmentário, refletir criticamente sobre alguns processos criativos em dança contemporânea trazendo como centro de nossa problematização o corpo do dançarino como lugar político e fundador de relações. Em consonância a isso, o trabalho de Tuca Pinheiro, *Hyenna - não deforma, não tem cheiro, não solta as tiras*, pode ser reconhecido, tanto na composição de sua dramaturgia quanto na singularidade de sua investigação, como espaço em que se problematiza determinadas relações de poder que atuam no corpo e sobre o corpo ao fazer-se mobilizar por uma estrangeiridade íntima que colocam em conflito essas relações.

Retomemos, portanto, as elaborações de Rocha que operam, neste momento (des)introdutório da pesquisa, retomando como norte, sobretudo, sua defesa da impossibilidade de enquadrar a dança contemporânea a um único conceito. Nesse viés, dançar torna-se espaço de um fazer inventivo e (in)definido. Diante desse horizonte, em que o fragmentário e suas linhas de fuga jogam sua partida, dançar seria então, o equivalente a inaugurar no corpo uma ideia de dança.

Se, para Rocha (2016, p. 31), a dança seria “aquela que ainda e sempre não se decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser”, aventamos, em diálogo com sua argumentação, que o corpo também é aquele que ainda não se decidiu sobre o que é, compondo com a dança uma zona de indecidibilidade e de indiscernibilidade. Desse modo, podemos pensar, junto à autora, não só na (in)definição da dança contemporânea, mas também na do corpo e do sujeito. Razão pela qual mobilizamos, seja pela via de uma articulação com a noção de *Unheimlich* (FREUD, 1919/2019), seja pela de trabalho sobre si como algo que visa uma transformação radical do sujeito (QUILICI, 2015), contribuir com as reflexões que se debruçam sobre o trabalho do dançarino tomando-o como experiência que tangencia um “fora”¹ que desestabiliza determinadas estruturas pré-estabelecidas no universo da dança.

¹ O “fora” não é uma referência espacial (imaginária), nem tampouco simbólica, mas fundadora de uma outra via de percepção e de relação ainda não ordenada por uma estrutura, uma agência ou uma gramática. O fora é uma constituição que não se fixa, que não se determina porque sua natureza resta sempre incognoscível, irrepresentável e inapreensível (Cf. POLTRONIERI; LIMA, 2021, p. 9).

O nosso movimento foi, então, o de discorrer sobre algumas questões apontadas por Rocha acerca das singularidades dos processos criativos da dança contemporânea tecendo, a partir disso, problematizações acerca das noções de corpo e sujeito mobilizadas pela dança contemporânea. Diante dessas problematizações buscamos desenvolver, juntamente com Rocha, uma reflexão crítica acerca dos processos de legitimação em dança (seus enquadramentos) por meio da defesa da impossibilidade de sustentação deles, principalmente se tomarmos o corpo como prática inventiva do dançar. Nesta perspectiva, não haveria na dança contemporânea um modo específico de operar o corpo que seja comum a todos os processos artísticos.

Rocha (2016, p. 115) reafirma que, na dança contemporânea, “as regras não estão dadas de antemão; os fazeres estão por fazer; o caminho se descobre caminhando; aquele que faz não antecede o fazer, descobre a si no durante do mesmo processo”. Essa questão dos modos de fazer em dança nos mobilizou na medida em que sinaliza que há um “si” implicado nesse processo de feitura, mas destaca, sobretudo, que esse si não antecede o fazer, mas, antes, *se mostra/se constrói na processualidade de seu fazer, de seu ato criativo*.

Considerando que o trabalho sobre si coloca em operação certas problematizações em torno da noção de si mesmo, o que se percebe é que o dançar, quando mobiliza a alteridade como prática de si, acaba por se colocar como território de refazimento que se dá no instante-já da experiência, na medida em que inaugura no corpo um modo de fazer cujo qual o artista só descobre (e se descobre) fazendo. Nesse sentido, podemos pressupor que existe um “si” que se revela no trabalho sobre si, que está articulado à uma alteridade de si e que, portanto, corresponderia a um “si” estrangeiro, nos remetendo a um “outro” de si.

Ao problematizarmos as noções de corpo que são colocadas em operação em algumas práticas de dança contemporânea, o que se percebe é que esse corpo porta traços de uma alteridade que nos estranha e descentra de nós mesmos. Nesse sentido, ressaltamos a importância da psicanálise como horizonte de articulação conceitual nesta pesquisa – mais precisamente por meio das noções de corpo, sujeito, além da já destacada noção de *Unheimlich* –, na medida em que esse horizonte nos oferece um suporte teórico fundamental para que possamos discorrer sobre essa estrangeiridade íntima que nos constitui e que vemos ser mobilizada nesses processos. Especificamente sobre o *Unheimlich* freudiano, gostaríamos de ressaltar que ele se configurou, em nosso percurso, como operador conceitual fundamental para nos ajudar a pensar sobre esse corpo estrangeiro, esse corpo *estranho/entranho*,² que age em

² Cf. OTTE, 2006, p. 14 e LIMA, 2012, p. 35.

nós como força disruptiva, abrindo o nosso horizonte investigativo acerca de uma ideia de alteridade que tem sua origem naquilo que nos é mais íntimo. Algo que, de tão íntimo e nuclear em nossa estrutura, chega a ser oculto e não-reconhecido, *extimo*³ e infamiliar.

Uma outra linha de força que ressoa nesta pesquisa, mesmo que de forma indireta, diz respeito a, quando nos debruçamos sobre os modos de fazer nos processos criativos em dança, o quanto não nos encontramos apartados de uma reflexão acerca dos processos formativos, haja vista que acreditamos na imbricação desses processos.

Vimos que as elaborações de Rocha (2016) se fazem na direção de uma crítica às corporeidades já legitimadas no universo da dança, por meio da proposição da criação de um corpo pela dança. Desse modo, não estaríamos aqui partindo da premissa da produção de um corpo que antecede a dança, ou seja, de um corpo que é determinado por uma técnica pré-estabelecida que o habilitaria a dançar. Sob esse viés, o que cria dança é um corpo por vir, um corpo que é (des)construído e transformado pelo próprio processo de criação do artista. Essa construção argumentativa nos impulsiona a pensar no dançar não como algo correspondente ao que produzimos, mas como algo que se produz em nós, nos destituindo da posição de agentes de nossas ações e nessa perspectiva, produzindo rasuras e provocando fissuras em nossos modos de relação.

Se pensarmos nos processos formativos em dança, aqueles que se encontram consolidados e legitimados em um saber técnico, percebemos que, em sua maior parte, eles se constituem como mecanismos de operação que buscam assimilar a prática como via investigativa calcada na ideia aperfeiçoamento técnico do corpo. Sabemos que se trata também aqui de um conhecimento orientado pela prática. No entanto, ao seguirmos a direção argumentativa proposta por Rocha de que a dança contemporânea inaugura no corpo uma ideia de dança, propusemos que ela, ao realizar esse ato inaugural, que inventa um corpo por vir, acaba por estabelecer novos parâmetros para pensarmos a relação entre processo formativo e processo criativo. Nessa perspectiva, se a dança contemporânea inaugura um corpo porvir, não nos parece possível que o conhecimento seja tomado aqui como algo que possa ser adquirido por uma prática definida *a priori*. Vimos que a crítica empreendida por Rocha reside na própria ideia de uma anterioridade do processo formativo em relação ao processo criativo, ou ainda, em relação ao ato criativo de dançar. Conforme salienta Grotowski (1972/2010, p. 200), o erro

³ De acordo com Carla Andrea Lima (2012, p. 51), “o termo *extimidade*, tal como salienta Jacques Alain-Miller, se constrói sobre o de *intimidade* não sendo simplesmente seu oposto”. A autora salienta, portanto, fazendo referência a Miller, em seu texto *Extimidad*, que o extimo é precisamente o mais íntimo, indicando, sem embargo, que o mais íntimo está no exterior, que é como um corpo estranho.

aqui reside em considerar que possa existir uma “preparação, uma introdução à criação, e que ela consista em um treinamento. Nenhum *training* é capaz de se transformar no ato”. A crítica se orienta a essa ideia de uma prática que prepararia o corpo, segundo um ideal, para o processo de criação. Ou seja, haveria um conhecimento a ser adquirido e que se coloca anterior e que permitiria o fazer. Estamos aqui no centro das discussões sobre os processos de legitimação da dança, posto que configuram ideais de um modo de dançar que legitimam com eles seus modos de fazer.

Tendo em vista a prática artística como investigação, a aposta feita aqui não dissocia conhecimento e fazer, uma vez que o conhecimento mobilizado pela prática é dado pelo fazer, pela experiência, por um saber que é corporal, mas, ao mesmo tempo, fragmentário, de tal modo que o conhecer/fazer não corresponde a ordem do previsível e da programação (ROCHA, 2016). Desse modo, o que a prática investigativa articula é um pensar-mover/mover-pensar que é próprio do corpo, constituindo assim, um pensar que é de outra natureza (ROCHA, 2016).

Ao se deter criticamente sobre a história do pensamento, Rocha (2016, p. 20) sinaliza que, “se tem uma coisa que a gente não pensa necessariamente, mas que o pensamento vigente pensa por nós, é o corpo”. O pensamento vigente, segundo a autora, é aquele que se pensa de acordo com princípios e valores que já existem muito antes do nosso nascimento e que estabelecem os modos de conceber o mundo e as coisas que nele acontecem (ROCHA, 2016). Podemos pressupor, portanto, que uma ideia de corpo já se encontra pensada e constituída simbólica e imaginariamente, ou seja, há um conhecimento sobre o corpo que é vigente e que nos constitui determinando nossos modos de perceber, bem como o que fazemos, como nos comportamos, o que escolhemos e até o que desejamos, pré-estabelecendo, sob esse viés, nossas relações com o mundo e com as coisas que nos acontecem.

A dança pensa da sua maneira, destaca Rocha (2016, p. 20), mas não de uma única maneira, uma vez que “a dança inventa outros modos de conhecer”, criando, assim, outras formas de pensar.

Nessa perspectiva, dizer que a “dança pensa” não é o mesmo que pensá-la como uma produção de conhecimento que determina os modos de conceber a dança instituindo uma ideia de corpo em movimento. Se a dança inventa outros modos de conhecer é porque algo na dança é deslocado e desarticulado desse senso comum que tangencia um certo saber universal sobre a dança. O que queremos dizer com isso é que há algo nos processos criativos de dança contemporânea que nos possibilita dar a cada dança e a seus modos de fazer – dentre eles seus processos formativos – um caráter singular e inaugural, sendo esse “algo” um traço de

diferença, de alteridade correspondente a uma espécie de devir de cada sujeito, mobilizado pela singularidade desse saber corporal.

Diante dessa questão, podemos pressupor que, esse saber que é mobilizado pelo corpo, faz marcações que por vezes escapam ao impulso sintomático de enquadrá-lo num sentido ou ordenação. Portanto, o entendimento de dança contemporânea que pretendemos mobilizar nesse percurso de escrita implica, como já sinalizamos, o lidar com a desacomodação dos saberes já instituídos, inclusive quando pensamos no imbricamento entre processo formativo e processo criativo.

Nesse sentido, podemos afirmar que a dança pensa em fluxo, sem apego ou aversão àquilo que atravessa o seu percurso de criação e refazimento em um pensar em ação, um pensar com o corpo que não separa sensível do movente (ROCHA, 2016). Desse modo, nos alinhamos a Rocha em sua defesa de que existe um pensamento que é próprio da dança, um pensamento que age, um pensamento que é não-verbal e que, portanto, é dado pelo instante já do seu acontecimento.

Dizer que a dança pensa, no lugar de dizer que é o sujeito que pensa a dança, implica, como vimos, um pensar que é de outra natureza. Esse deslocamento do pensar mobiliza, por sua vez, uma transformação da noção do saber/fazer dança dado que destitui o sujeito de uma certa centralidade do pensamento. Dizer que a dança pensa no lugar de dizer que é o sujeito que pensa a dança implica, aqui também, em destituir o sujeito da centralidade da ação. Buscamos, portanto, ao nos debruçarmos sobre as práticas de dança em articulação com a perspectiva do trabalho sobre si, discorrer sobre esse deslizamento que o sujeito sofre ao ser destituído de sua centralidade que lhe confere, por sua vez, um certo domínio sobre o seu corpo e sobre sua dança. De modo que, é pela via de um saber destituído, desconstruído e desenquadrado, que é *não-saber*, que o trabalho sobre si se articulou a essa pesquisa.

Algumas considerações metodológicas

Os procedimentos metodológicos adotados consistiram de revisão bibliográfica, consulta a fontes por meio de entrevista semiestruturada, cadernos de processos de um dos artistas pesquisados e espetáculos e performances dos trabalhos que são objeto deste estudo.

A revisão bibliográfica foi feita por meio de levantamento bibliográfico de livros e artigos científicos abrangendo obras oriundas dos campos da psicanálise, das artes e da filosofia, bem como obras sobre teorias das artes da cena, processos de criação em dança e, ainda, sobre os artistas discutidos no escopo dessa pesquisa. A pesquisa bibliográfica teve como

foco, prioritariamente, os conceitos de *Unheimlich*, no campo da psicanálise, e de “trabalho sobre si”, no campo das artes da cena. Dentro desse horizonte conceitual foram priorizados os textos *Das Unheimliche* (1919/1929), de Sigmund Freud; *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica* (1949/1998), de Jacques Lacan, bem como textos de Jerzy Grotowski acerca da noção de trabalho sobre si. Soma-se a essas referências a leitura que Cassiano Sydow Quilici faz desse conceito, levando-se em conta a cena expandida e a partir de uma interlocução dele com a noção de “práticas de si” na obra de Michel Foucault. Além desses autores, uma presença importante foi a de Thereza Rocha e seu olhar desenquadrado sobre a noção de dança contemporânea. Tendo como base essas referências, procedeu-se, então, uma análise crítica interpretativa das obras, de modo a tangenciar os possíveis desdobramentos argumentativos na articulação entre processo de criação em dança e o trabalho sobre si.

Além da revisão bibliográfica, a pesquisa adotou como procedimento metodológico a realização de entrevistas com dois artistas da dança, visando situar as reflexões sobre o processo de criação desses artistas em articulação com a perspectiva do trabalho sobre si. Outro objetivo para realização dessas entrevistas foi o de coletar fontes para subsidiar a análise dos trabalhos, *Hyenna - não deforma, não tem cheiro e não solta as tiras*, de Tuca Pinheiro, e *Vestígios*, de Marta Soares, tendo como foco a artesanania de suas práticas criativas.

Como critério de escolha dos entrevistados, foram considerados artistas que desenvolveram atividades relevantes para a cena da dança contemporânea, cujas obras articulam descentramentos nas noções de dança, de corpo e de si.

Foram realizadas entrevistas semiestruturadas, cujos tópicos foram organizados com o intuito de mapear, por meio do testemunho dos artistas, o processo criativo de *Vestígios* e de *Hyenna*, com foco na singularidade de seus percursos investigativos. Outro objetivo foi o de compreender, tendo como base fontes coletadas nas entrevistas, o modo como o trabalho sobre si se desdobra no processo desses artistas. As entrevistas concedidas por Marta Soares e por Tuca Pinheiro encontram-se transcritas e disponibilizadas nos Anexos I e II da Dissertação

A partir do contato com Marta Soares e Tuca Pinheiro, foram sendo generosamente disponibilizados por eles outros materiais para análise, tais como registros fotográficos e em vídeo, bem como textos sobre *Hyenna* e *Vestígios* escritos por outros pesquisadores e artistas. Tuca Pinheiro disponibilizou, além disso, seu caderno de artista do processo criativo do *Hyenna*. Passou-se, então, a considerar também esse material como fonte para apreciação

juntamente com as entrevistas. Quanto à estrutura, esta pesquisa compõe-se de uma Introdução, seguida de três capítulos, além das Considerações Finais e dos Anexos.

No primeiro capítulo, intitulado *A dança e o trabalho sobre si*, os modos de fazer em dança são problematizados com intuito de pensá-los fora de uma lógica de treinamento que determinaria, *a priori*, modos de experimentar e colocar o corpo em movimento. Para tanto, situamos a reflexão crítica apresentada por Daniella de Aguiar (2007), em que a autora se interroga sobre certos automatismos que o corpo do dançarino adquire quando se alinha a uma ideia de treinamento que pré-estabelece o trabalho sobre o seu próprio corpo. Sua elaboração nos possibilitou elucidar o modo como o treinamento pode vir a se tornar uma via de desenvolvimento de automatismos, bem como prática de domesticação do corpo do artista operando como um dispositivo de enrijecimento de seu processo investigativo/criativo. Pela via desse primeiro recorte, foi possível constatar o quão complexa pode se tornar a questão do treinamento no campo da dança se ele se situar no horizonte da prática criativa como uma espécie de ritual não interrogado, na medida em que ele pode se configurar como um dispositivo de captura, impedindo o advento de novos modos de subjetivação e de novas formas de vida no campo da dança. Ainda no primeiro capítulo, buscamos articular as reflexões empreendidas por Aguiar com algumas elaborações de Jerzy Grotowski moduladas acerca da perspectiva do trabalho sobre si. Desse encontro – manco e lacunar convém dizer, posto que não se procura aqui uma correspondência que anule as fraturas e dissonâncias – emergiram questões e reflexões acerca das práticas e modos do fazer artístico que se mobilizam a partir do corpo, tomando-o como via de ação, investigação e transformação do artista durante o processo de criação. Nessa perspectiva, o processo de criação torna-se lócus de refazimento/desfazimento de si, abrindo-se a linhas de fuga em que o plano do sentido, quando identificado ao instituído, se vê matéria de um certo esfacelamento. Destacamos, portanto, principalmente a partir das elaborações de Quilici (2015) que, o trabalho sobre si se pensado como campo em que se opera uma certa destituição subjetiva mobiliza, no corpo do artista, durante o seu processo, uma prática de alteridade. No segundo capítulo, intitulado *A inquietante estranheza*, o ponto de partida é o conceito de *Unheimlich*, tal como desenvolvido por Sigmund Freud. Buscamos discorrer sobre a noção de *Unheimlich* e seus desdobramentos com o intuito de nos debruçarmos sobre as investigações empreendidas no campo psicanalítico acerca dessa estranheiridade íntima que acaba por nos descentrar da fixidez do ser, ou ainda, da ideia que temos de nós mesmos como identidade individualizada, o que implica uma certa fixação com as identificações que nos nomeiam e nos situam no mundo. Tal proposta se apresenta em diálogo

com texto de Freud, *Das Unheimliche* de 1919, mas também em articulação com o processo de constituição de uma ideia si, ou seja, de formação do “Eu” tal como apresentado por Lacan (1949/1998) em seu texto *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica*. A articulação entre esses dois textos nos permitiu tecer reflexões sobre a questão do duplo, possibilitando-nos discorrer sobre essa espécie de corpo Outro, não concernido na imagem e que age em nós como uma alteridade que nos destitui do aconchego do nosso próprio lar. Os desdobramentos dessa questão do *Unheimlich* em articulação com o campo da dança se deram principalmente em diálogo com André Lepecki (2017), para quem o *Unheimlich* revela-se como possível que coloca em operação a mobilidade inquietante daquilo que deveria permanecer sempre escondido e imóvel. Questão que nos mobilizou a refletir sobre esse corpo Outro e suas implicações nos processos de criação em dança. Diante desse campo infundável que a psicanálise nos apresenta, contamos, ainda, na construção de nossas elaborações ao longo deste capítulo, com o suporte de textos de Pedro Heliodoro Tavares, Gilson Iannini, Guilherme Massara Rocha, Ana Maria Portugal e Carla Andrea Lima, que nos ajudaram a bordejar a existência incognoscível de um outro de si, como sendo também aquilo que nos escapa e, ao mesmo tempo, nos provoca urgência, nos faz enigma, instaurando rasuras e vazios. Nesse alinhavar, a aposta argumentativa foi a de que é esse descentramento do sujeito, que implica o não idêntico a si mesmo, haja vista que comporta uma estrangeiridade íntima, que o trabalho sobre si parece mobilizar.

O terceiro capítulo, que denominamos *O Processo Criativo da Dança: Uma análise-interpretativa sobre o trabalho de Marta Soares e Tuca Pinheiro*, aborda as questões de trabalho sobre si e *Unheimlich* articulando-as ao trabalho de Marta Soares e Tuca Pinheiro em seus respectivos processos de criação em dança. Em relação ao trabalho de Marta Soares, a análise interpretativa do processo de criação de *Vestígios* será abordada tendo como foco as dissoluções que a artista mobiliza entre figura e fundo, corpo e espaço, eu e outro, corpo e dança. Nessa análise, propomos reflexões a partir das discussões empreendidas por André Lepecki acerca da paragem na dança e sua relação com modos de produção de subjetividade. Contamos ainda com uma reflexão crítica sobre a perspectiva de destituição subjetiva desenvolvida por Carla Andrea Lima em articulação com a noção de experiência-limite blanchotiana, para mobilizar reflexões sobre o corpo e aquilo que se põe nele a trabalho como fragmentário. O capítulo apresenta ainda uma análise interpretativa do processo de criação do espetáculo *Hyenna - não deforma, não tem cheiro, não solta as tiras*, cujo foco incide em refletir sobre o modo como o trabalho do artista, em sua artesanaria, mobiliza questões que vão

se desdobrar no descentramento do sujeito por meio da exposição de seus restos pela via do humor, dos excessos, das estereotípias e do abjeto.

Nas Considerações Finais, retoma-se os principais assuntos e problemáticas desenvolvidas ao longo da escrita. Nessa retomada, procurei a partir dos alinhavos desenhados proceder algumas amarrações, na verdade, pontos de capitonê, tendo como base os seguintes pontos de costura: dança contemporânea e seus desenquadramentos, processos de criação e invenção de novas formas de vida, *Unheimlich*, o corpo como estrangeiridade íntima. No Anexo I é apresentado o roteiro das entrevistas realizadas com a artista Marta Soares e com o artista Tuca Pinheiro. Por fim, no Anexo II, constam as transcrições das entrevistas realizadas.

1. A DANÇA E O TRABALHO SOBRE SI

1.1. A ALTERIDADE DA DANÇA

Se a dança contemporânea é sempre a dança de cada um, é porque podemos ver nela a produção de processos de singularização corporal que recorrem para a produção de singularidades dançantes.

(Thereza Rocha)

Thereza Rocha (2016), em suas elaborações acerca da noção de dança contemporânea, nos convida a tomá-la como um conceito movente e inacabado, sempre a processar-se a partir de uma perspectiva nômade. Desse modo, nos interpela ao exercício da errância para caminhar por seus territórios. O chamado é de nos deixarmos mobilizar, sobretudo, pelo trabalho do artista, que “põe a si (mesmo) em ação e em estado de investigação” (ROCHA, 2016, p. 101). Na elaboração empreendida por Rocha, a dança contemporânea se delineia como prática que reestrutura continuamente modos de percepção bem como a corporeidade do sujeito dançante. Trata-se, como veremos, de um "reestruturar desenquadrando" que acaba por nos remeter a um modo de trabalho em que o dançarino, partindo de si mesmo, acaba por ter de se implicar com uma certa alteridade constitutiva.

De acordo com Rocha (2016, p. 105), esse “reestruturar desenquadrado” dos modos de trabalho do dançarino pode ser compreendido se levarmos em conta a virada sofrida pela dança a partir do século XX, que mobilizou uma mudança radical no estatuto do intérprete em relação às “práticas dialógicas de composição” mediadas pela feitura de novos acordos entre coreógrafos e dançarinos. Sobre essas “práticas dialógicas”, convém ressaltar que elas foram reestruturadas de modo a buscarem, no trabalho do intérprete, outras habilidades que não fossem restritas à excelência na execução de técnicas e passos pertencentes a uma linguagem específica de dança. Nesse sentido, se antes, no tocante à criação do movimento dançado, a figura do coreógrafo imperava de forma hierárquica sobre a figura do dançarino, a partir do século XX foi possível acompanhar uma mudança nessa hierarquia. Com essa mudança de posição, o dançarino passa também a exercer o papel de criador de sua própria dança, sendo considerado, portanto, autor do próprio movimento.

Entretanto, Rocha (2016, p. 105) destaca a necessidade de que não associemos esse mover-se a partir de si ao “solipsismo, ao individualismo e ao narcisismo”. O que vemos ser

mobilizado aqui é uma noção de singularidade que convidaria o dançarino a experienciar potencialidades do corpo e de sua subjetividade diferentes daquelas já cristalizadas em um saber de si, ou, ainda, no caso de suas possibilidades de movimento e de invenção, por um saber técnico que legitima, de certa maneira, os modos como o corpo que dança pode vir a se colocar em movimento. Nesse sentido, mover-se a partir de si, sem que esse “si” esteja associado a um processo narcísico e individualista, estaria relacionado a uma espécie de trabalho em que “a matéria humana a ser buscada nascerá da experiência do bailarino (e da bailarina, sempre) de um devir-outro de si, daquilo que ele/ela não se sabe capaz, daquilo que ele/ela não sabe de si” (ROCHA, 2016, p. 105).

Gostaríamos de colocar em ressonância essa perspectiva desenvolvida por Rocha com o entendimento proposto por Sandra Meyer Nunes (2002) acerca da figura do criador-intérprete, como articulada a um processo em que o artista da dança “busca uma assinatura a partir de seu próprio corpo, num processo investigativo” (NUNES, 2002, p. 95). O interessante na proposição de Nunes é a sua compreensão do criador-intérprete como aquele que, ao investigar seu próprio corpo, acaba por articular novas hipóteses, jogando com possibilidades de relações de movimento ainda não previstas no corpo que dança, o que faz com que essas criações tenham, em sua visão, um caráter mais figural que figurativo.

Ao mobilizar esse caráter mais figural que figurativo, Nunes abre espaço para pensarmos em uma perspectiva de criação em que, mais do que as instâncias já legitimadas em ordenamentos representativos (tanto acerca do corpo quanto do movimento dançado), o que temos é um campo de investigação nômade, que busca a mobilização de potencialidades em que o devir, bem como um “outro de si” será convocado. Nesse sentido, a prática de dança passa a tangenciar um campo de pulsões e acontecimentos que são específicos do corpo, derivados da singularidade de cada intérprete que se tornará criador de seu movimento.

Tomemos esse contexto, portanto, como prerrogativa para tecermos uma análise sobre o modo como estas práticas acabam por inaugurar um pensamento sobre a dança que ultrapassa a mera aquisição de habilidades e execução de movimentos, entendendo-a como uma poética criativa, inventiva, nômade e autônoma.

Retomemos, portanto, a interpelação de Rocha (2016), de que caminhemos pelos territórios da dança contemporânea tomando-a como um conceito movente nos deixando mobilizar, sobretudo, pelo trabalho do artista, que põe a si mesmo em ação e em estado de investigação. Tendo esse horizonte como base, cabe aqui atentarmos para o frequente questionamento empreendido na dança contemporânea sobre seus modos de fazer,

principalmente sobre as possibilidades, desafios e complexidade do imbricamento entre processos formativos e processos criativos nos contextos da dança contemporânea.

É a partir dessa perspectiva crítica que Daniella de Aguiar, em seu texto “Dança contemporânea: o dançarino pode ser apto para tudo?”, empreende alguns questionamentos acerca das técnicas e dos treinamentos nos contextos da dança contemporânea. Sua análise tem como principal operador a realidade processual da dança contemporânea nos convocando a pensar a diversidade em jogo nos processos criativos dos artistas da dança na contemporaneidade. Tendo como base esse contexto, Aguiar (2007) chama nossa atenção para uma gama de padrões motores e de organizações estéticas substancialmente diversificadas na dança contemporânea, evidenciando que essas ocorrências acontecem devido ao fato de a dança contemporânea não possuir um código de operação específico que universalize o seu fazer.

Nota-se que, nos espetáculos em que há uma técnica de movimento reconhecível no universo da dança – tal como na dança clássica e até mesmo na dança moderna - não é comum se levantar a questão de “como os dançarinos realizaram seu treinamento já que é possível identificar as técnicas correspondentes por referências aos códigos de movimento” (AGUIAR, 2007, p. 1). Isto se dá porque essas técnicas já se encontram consolidadas e legitimadas no universo da dança possuindo, portanto, códigos de movimento específicos passíveis de identificação. Aguiar, entretanto, incide seu olhar sobre situações em que os “corpos não demonstram de quais técnicas vieram suas habilidades, por não nos apresentar um código reconhecível” (AGUIAR, 2007, p. 1). Nessa situação, destaca a autora, torna-se “mais difícil traçarmos uma linha entre a formação desses dançarinos e seus movimentos em cena” (AGUIAR, 2007, p. 1). Temos aqui uma fissura, ou ainda uma desestabilização, entre os processos formativos do dançarino e a estética que se apresenta em cena. Entretanto, ainda que o dançarino não demonstre de quais técnicas vieram suas habilidades, Aguiar percebe a existência, mesmo nos processos de criação em dança contemporânea, de um treinamento que o conduz a alcançar determinado resultado artístico. Tendo esse pressuposto como base, a pesquisadora enfatiza a importância de tecermos uma reflexão crítica sobre os modos de fazer em dança contemporânea tendo em vista que são eles os agentes na construção dos corpos a partir dos quais podemos identificar ou não os caminhos que levaram o dançarino a chegar àquela construção artística. Temos aqui, portanto, essa iniciativa de lançar um olhar indagador sobre a questão do treinamento na dança, nos convidando a refletir sobre ele e sobre seus desdobramentos nos processos de criação em dança contemporânea, sem, no entanto, descartá-lo como possibilidade criativa.

Podemos compreender que, nos espetáculos, os dançarinos podem vir a apresentar em cena corpos dançantes coadunados com padrões motores que são tanto reconhecíveis no universo da dança quanto díspares desses códigos de movimento. Para Aguiar (2007), contudo, o que se pode perceber é que esses resultados, em se tratando da dança contemporânea, são específicos, haja vista que vão depender de cada treinamento, ou ainda, de cada processo criativo. Nesse sentido, essa corporeidade dançante não está construída antes, mas é processualidade, desdobrada a partir dos modos de fazer engendrados no contexto de cada processo de criação. O que nos permite dizer que, nessa perspectiva, o processo de criação constrói um corpo na medida em que se constrói.

Interessa aqui, portanto, a discussão sobre esses caminhos que se traçam entre formação e obra, entre o treinamento do dançarino e aquilo que ele realiza no palco, no intuito de nos perguntarmos sobre o modo como, na dança contemporânea, essa relação entre treinamento e obra acaba por se tornar um pouco mais complexa, uma vez que “não é possível identificar uma técnica específica comum, um único modo característico de se mover” (AGUIAR, 2007, p. 1).

Ainda segundo Aguiar, por muito tempo, no tocante aos modos de fazer em dança, os caminhos entre formação e obra se deram, “através de uma causalidade direta: quem quer dançar balé clássico treina balé clássico, quem quer dançar Martha Graham treina técnica moderna de Martha Graham, e assim por diante” (AGUIAR, 2007, p. 1). Nessa perspectiva, o processo de formação é pensado como uma prática que prepara o corpo para o alcance de um determinado resultado, ou seja, ele é pensado como meio de preparar o corpo, posto que temos aqui essa causalidade direta, para um destino estético já recortado, já definido *a priori*. Nesse contexto, a noção de treinamento se estabeleceria na direção de estabilizar informações motoras e estéticas no corpo do dançarino, “garantindo uma execução que satisfaça aquele tipo específico de dança” (AGUIAR, 2007, p. 1).

Tal como destaca Isabelle Launay (2010), esse horizonte estético já recortado *a priori* acaba por fomentar uma idealidade que se sustenta a partir de formas imaginárias de um corpo ideal que acabam por pautar as relações entre professores, coreógrafos e dançarinos. Sobre essas formas imaginárias, Launay se interessa, particularmente, por problematizar o modo como se dá a relação do dançarino, no seu percurso formativo e criativo, com esse horizonte de idealidade que o atravessa corporalmente. A crítica de Launay incide sobre as dinâmicas de poder que são exercidas a partir desse recorte imaginário. Ao articularmos as elaborações até então apresentadas de Aguiar com o horizonte crítico apresentado por Launay, aventamos que esse ponto de chegada tido como resultado final estabelecido *a priori* pode ser coadunado ao

desejo de alcançar esse horizonte de idealidade já conformado por determinada estética de movimento.

Diante da complexidade com a qual se nos apresenta os modos de fazer em dança contemporânea e tendo em vista o território alargado de possibilidades que a dança contemporânea mobiliza, perguntemo-nos com Aguiar (2007) se o dançarino contemporâneo conseguiria atender a essa demanda de se preparar *a priori*, haja vista que essa prerrogativa implicaria, no contexto de diversidade da dança contemporânea, uma espécie de estar “apto para tudo”.

A pesquisadora propõe então, em seu percurso reflexivo, uma visão crítica sobre essa prerrogativa, buscando mobilizar uma outra visada sobre as dinâmicas criativas do dançarino contemporâneo. Ao nos debruçarmos sobre suas reflexões, interessa-nos particularmente interrogamo-nos sobre a possibilidade ou não de sustentação desse imaginário de um “corpo apto para tudo” pois nos parece que nessa trama reflexiva revelam-se questões bastante pertinentes para pensarmos os modos de fazer do dançarino contemporâneo articulado à perspectiva do trabalho sobre si. Sigamos com Aguiar.

Em seu texto, a autora discorre sobre a presença dessa demanda de se estar “apto para tudo”, sinalizando que isso se dá, nos contextos da dança contemporânea, por dois caminhos, a saber: a multiplicidade, que corresponde a tentativa do dançarino de aprender diversas técnicas de movimento (de dança ou não) em busca de um corpo apto a atender essa multiplicidade; e a neutralidade, que assenta na busca por uma prática que possa servir de base para todas as outras. Para a pesquisadora, tanto a multiplicidade quanto a neutralidade procuram, cada uma a seu modo, corresponder a um imaginário de um dançarino que “supostamente deve estar preparado para qualquer demanda criativa respondendo a uma diversidade estética na dança contemporânea” (AGUIAR, 2007, p. 2). Nessa perspectiva, a diversidade estética da dança contemporânea, ao invés de um convite ao devir, acaba por se tornar meio para atender à demanda imaginária desse novo horizonte de idealidade, o do corpo “apto para tudo”.

Teria o dançarino como corresponder a essa demanda, a esse horizonte de idealidade? Quais as implicações dessa restrição dos modos de fazer em dança contemporânea no contexto das relações entre processos formativos e processos criativos em dança? A partir das questões aventadas por Rocha, caberia contra-argumentar que essa diversidade estética que a dança contemporânea coloca em operação poderia abrir espaço, no tocante aos modos de fazer, mais à singularidade dos processos do que a essa dinâmica de ter que preparar o corpo *a priori*, aprisionada em uma expectativa que antecede o fazer?

Ao direcionar o seu olhar crítico para a ideia de um “corpo múltiplo” associada a um corpo que coleciona técnicas, Aguiar destaca que essa perspectiva se refere a um entendimento do organismo e de seu funcionamento como um computador, como se ele operasse como uma memória guardada em gavetas:

Isso quer dizer que as experiências ficariam armazenadas em arquivos específicos e quando necessário elas seriam retomadas sem que houvesse interferência de outras. Dessa forma, um dançarino poderia acionar uma técnica de movimento específica sem que as outras referências aprendidas se misturassem, garantindo uma aparente diversidade na qual o corpo que possui técnicas específicas pode lançar mão daquela que mais lhe convém em determinado momento. (AGUIAR, 2007, p. 2)

A ideia de “corpo múltiplo” operaria, sob esse viés, a partir dessa coleção de técnicas que permaneceriam detidas separadamente em caixinhas, sustentando a ideia de um corpo em funcionamento tal como uma máquina, como um operador mecânico que apreende, organiza e decodifica as informações técnicas, repetindo os mesmos padrões motores sem considerar os trânsitos entre essas informações e as suas possíveis transfigurações. No entanto, sabemos que essas transformações não deixam de acontecer, ainda que de maneira imperceptível.

Sabemos que o corpo não é um computador organizado em pastas cujas informações estão disponíveis para *upload*, “como se a aprendizagem fosse acumulativa e as informações permanecessem fixas” (AGUIAR, 2007, p. 2). Ora, se o corpo não é um recipiente onde as informações são processadas para serem devolvidas ao mundo tal como foram armazenadas, seria impossível em cada trabalho criativo escolher na prateleira (tal como se escolhe um produto a ser consumido), uma técnica corporal disponível. Tal fato leva Aguiar a defender a impossibilidade de garantia desse corpo “apto para tudo”.

Tomemos a outra via apontada pela autora, a da neutralidade. Ao se debruçar sobre a ideia de “corpo neutro”, a crítica incide, por sua vez, sobre a crença na possibilidade de se ter uma técnica ou treinamento que sirva de base para preparar o corpo para toda e qualquer dança. Segundo a autora, essa noção de técnica se assenta sobre a premissa de uma preparação capaz de trazer como possibilidade algo “*original* do corpo ou da dança que não deixaria *rastro* estético” (AGUIAR, 2007, p. 2), e que, por outro lado, trabalharia com a “preparação do corpo como um todo, tornando-o apto para o aprendizado de qualquer dança” (AGUIAR, 2007, p. 2). Segundo Aguiar, essa noção de neutralidade é tributária de técnicas que se imaginam “neutras” e que, em decorrência disso, trariam como possibilidade a criação de algo supostamente original. Aqui nos é apresentada uma ideia de processo formativo que se difere da repetição de

padrões motores e mecanismos já codificados. Importante destacar que a autora tem aqui em seu horizonte de problematização as técnicas de educação somática.

Para o desenvolvimento de sua argumentação, Aguiar fará referência às elaborações de Márcia Strazzacappa (2006 apud AGUIAR, 2007, p. 3), destacando o fato de que mesmo as técnicas de educação somática “não estão isentas nem do etnocentrismo, nem de uma preocupação estética”, podendo ser constatado nelas o privilégio de determinadas relações motoras em detrimento de outras, bem como a prioridade para alguns modos de se mover ao invés de outros (AGUIAR, 2007, p. 3). A pesquisadora destaca ainda o modo parecido de organizar o corpo para quem compartilha das mesmas práticas. Sob esse viés, Aguiar defende que mesmo que essas práticas se apresentem como alternativas que sirvam de base para toda e qualquer dança, oferecendo um entendimento sobre o corpo como um todo a partir das propostas investigativas de “si mesmo”, de mapeamentos do próprio corpo e consciência corporal, ainda sim são práticas que preparam o corpo partindo de um recorte que é específico da própria técnica. Devido a essa especificidade, organizam o treinamento direcionando os modos de investigação e operação desses corpos:

apesar do campo da dança usar a educação somática como possibilidade de aproximar o corpo de uma suposta naturalidade, cada uma das técnicas está relacionada ao contexto no qual foi desenvolvida. Se essa construção ocorreu a partir da necessidade de curar lesões de seus criadores, como Strazzacappa nos apresenta nos exemplos de Alexander e Feldenkrais, compreendemos que o corpo criador da técnica, sua coleção própria de informações, faz com que ela seja de um modo específico e não de outro. Por problemas na voz Alexander desenvolve sua técnica dando lugar de destaque para a cabeça, e Feldenkrais, com uma lesão no joelho, acaba valorizando os quadris. (AGUIAR, 2007, p. 3)

Constatamos, tendo como base o exposto, que, se por um lado alguns treinamentos de dança se conformam por meio de técnicas determinadas por uma estética já definida *a priori*, por outro, as técnicas somáticas, ainda que suponham uma certa neutralidade, possuem também um recorte com dimensões singulares de investigação. A questão levantada por Aguiar considera que esse recorte é traçado pelo contexto de quem cria essas técnicas, ou seja, pela sua “coleção própria de informações”.

Desse modo, na visão da autora, ainda que os dançarinos investiguem seu próprio corpo e os caminhos que ele mesmo aciona em contato com a técnica de educação somática, ainda que investiguem “cada qual a sua maneira” ou em ressonância com a sua própria coleção de informações, eles partem de um recorte, de uma estrutura investigativa/criativa que é proposta

por esse outro corpo, fundador daquela técnica que se quer supostamente “neutra”. Tal consideração leva a pesquisadora a deduzir a impossibilidade de sustentação dessa ideia de neutralidade.

As considerações de Aguiar (2007) nos levam, contudo, a constatar que a dança contemporânea não descarta um saber técnico. Sob nosso ponto de vista, a relevância de sua crítica pode ser constatada se orientarmos nosso foco de problematização não para a existência ou não desses recortes técnicos, mas para a maneira como operamos com eles nos processos formativos/criativos em dança, principalmente se mantivermos em nosso horizonte os desenquadramentos que a dança contemporânea acaba por mobilizar colocando em conflito tanto formas imaginárias de um corpo ideal quanto seus modos de feitura.

É nesse sentido que, sob nosso ponto de vista, o cerne da problematização da autora não aparece endereçado às técnicas (tampouco a quem as criou), mas à maneira com que o dançarino as toma em seu treinamento. Entendemos que a perspectiva adotada por ela nos convida, sobretudo, a refletir criticamente sobre o modo como a ideia de treinamento vem sendo sustentada em nossa práxis como artistas da dança. O convite parece ser o de subverter nossos modos de fazer quando eles acabam por se tornar uma espécie de ritual não interrogado (LAUNAY, 2010). Ao se tornar um ritual não interrogado, nossa práxis acaba por se configurar como um seguir à risca um modelo e adotando, por sua vez, o treinamento como meio para estabilizar informações motoras, de enquadrar-se e engessar-se de forma modelar de modo a não ser possível criar e nem tampouco operar com brechas e fissuras nessa estrutura para que algo do corpo possa escapar, ou emergir. Nessa lógica, caberia destacar que a formação do corpo antecede a dança, bem como “orienta sob quais perspectivas a dança pode aparecer, emoldurando um possível, sem qualquer ruído ou virtualidade” (POLTRONIERI; LIMA, 2020, p. 9).

Encontramo-nos, sobretudo, capturados numa dinâmica imaginária de alcançar determinado ideal, deixando passar despercebidos fenômenos que surgem e que nos levariam para outros caminhos, o que nos levaria a desconsiderar a potência criativo-inventiva de nossa práxis. Para Rocha (2016, p. 115):

A palavra invenção se acerca dos discursos em acréscimo à palavra criação. Dependendo do ambiente em que seja convocada, a criação pode muito facilmente pressupor um produto que já está dado como fim desde a partida do processo. A invenção, diferente desta noção de criação capturada pela lógica do produto, não prevê uma finalidade anterior à produção, o que levará a dança a descobrir, por seus próprios méritos, procedimento, rigores e critérios, todos eles imanentes ao processo, o seu fim (final e finalidade).

Concordamos com Aguiar (2007, p. 3) no sentido de que parece não ser possível, e em certa medida nem desejável, “a construção de corpos dançantes, neutros ou múltiplos, preparados para toda e qualquer demanda criativa”, na medida em que, como vimos, a busca por essa idealidade é o que acaba por nos capturar imaginariamente num ideal de corpo deixando passar despercebidos fenômenos que surgem com potência inventiva disruptiva e possibilitadora de desenquadramentos. É a partir desse contexto que podemos entender a aposta da pesquisadora no próprio processo criativo como passível de preparar o corpo para a obra. Apostar no próprio processo criativo como algo que institui um corpo em devir é apostar na possibilidade que a dança contemporânea tem de desenquadrar certo ideal de corpo e de treinamento, afirmando que a linguagem de movimento é constituída durante o processo criativo, ou seja, que é no fazer criativo que o corpo, desenvolve as capacidades de realizar aquilo que ali emerge e que escapa aos enquadramentos previamente estabelecidos.

Percebe-se, nessa operação, que a criação em dança não predispõe de uma linguagem específica de movimento, visto que é o próprio processo criativo do artista que articula os meios e os modos de se colocar o corpo em movimento. Para Nunes (2002), é próprio da dança contemporânea não se contentar em utilizar somente da gramática corporal construída a partir de uma dinâmica de repetição e espelhamento. Na dança contemporânea, dirá Nunes (2002, p. 84), o corpo virtuoso “coexiste com o que se permite dançar assumindo sua precariedade e transitoriedade”. Ao colocar em pauta um dançar que pode coexistir com a precariedade e transitoriedade, considerando aquilo que nos é singular, a autora abre a artesanaria de nossa prática para seus pontos de fuga, seus deslizamentos, seus tombamentos e errâncias. O dançar se abre para a esfera do ato, que nos coloca em contato com aquilo que, ao nos atravessar, nos modifica, nos transforma, desfaz e refaz.

Aqui, o fazer em dança contemporânea assume a fragmentação, a desconstrução e a simultaneidade como possibilidades de existência no mundo. Nunes (2002, p. 85) propõe que pensemos no trabalho do dançarino contemporâneo como uma espécie de “anarquismo corporal” que busca deslocar algumas dinâmicas de poder. Nesse sentido, a pesquisadora vai destacar que alguns princípios ordenadores da dança, a saber: a ordem, a estrutura, o centro e a linearidade, serão substituídos pela multiplicidade, descentralidade e a não-linearidade. Percebe-se que tais princípios agem diretamente no trabalho do dançarino, na relação que ele estabelece com o seu próprio corpo. Dessa forma, podemos concordar com a autora quando ela afirma que essas “novas hipóteses” que a dança contemporânea mobiliza dissolvem hierarquias

no próprio corpo, bem como na relação deste com os outros corpos e com o espaço com o qual se relaciona (NUNES, 2002).

Por conseguinte, podemos depreender que o anarquismo corporal que a dança contemporânea coloca em operação mobiliza estranhamentos assim como acaba por desmilitarizar certa dinâmica imaginária que homogeneiza os corpos técnica e esteticamente, anulando qualquer possibilidade de devir. Nesse sentido, o anarquismo é corporal porque essas “novas hipóteses” precisam ser construídas num devir que é corpo.

Rosa Hercoles (2005), por sua vez, compreende que, a partir dessa dinâmica, o corpo passa a ser entendido como um meio ativo e processual e não simplesmente como uma espécie de fábrica que apronta produtos. Não obstante, o movimento passa a ser visto como algo que é reconstruído a cada processo e não como a execução de um modelo dado *a priori*.

Nesse sentido, no lugar de pensarmos em um treinamento que prepara previamente o corpo do dançarino, podemos pensar neste treinamento operando mesmo como um processo, que prepara o corpo no decorrer do seu acontecimento criativo. Diante dessa proposta, podemos pensar no artista da dança como mediador de seu próprio processo, dialogando com as suas próprias singularidades, não como referenciadas por processo que visam fortalecer um reconhecimento de si, mas naquilo que emerge como alteridade.

1.1.1. Da singularidade de um corpo à potencialidade da dança

Ao retomarmos as discussões que Thereza Rocha mobiliza acerca dos desenquadramentos da dança contemporânea, veremos que a pesquisadora defenderá o dançar como ação que inaugura no corpo uma ideia de dança. Segundo Rocha (2016, p. 31), “cada ideia de dança inaugura no corpo *uma técnica*: um modo específico de operação de descontinuidade, de trânsito, entre o passado e o futuro”.

Pensemos, junto à pesquisadora, nesse modo específico de operação em que o dançarino cria nesse trânsito, que é descontinuidade entre passado e futuro. Podemos pressupor que o que resta ao dançarino, nessa condição de “entre”, é o instante já do seu processo.

Do passado convém salientar que ele não consiste no que se passou. Tal como salienta Vladimir Safatle (2021, s/p), em um artigo intitulado “Do direito inalienável de derrubar estátuas”, “o passado é o que se repete, o que se transfigura de múltiplas formas, o que retorna de maneira reiterada”. Podemos dizer que a descontinuidade opera aqui causando

transfigurações múltiplas, uma vez que o recalque constrói essa descontinuidade temporal e, por meio dela, a possibilidade de reverberações outras que fazendo com o que o que retorna, retorne reiteradamente com a marca de um diferencial. Trata-se, aqui, do retorno de um mesmo não idêntico. Portanto, entre passado e futuro, entre aquilo que se repete e aquilo que está por vir, entre aquilo que se transforma e aquilo que não se espera, está o corpo, em constante processo de refazimento.

Nesse sentido, pensar a dança sob uma perspectiva de inaugurar no corpo uma técnica é restabelecer sobre a técnica um outro estatuto, o de descontinuidade, sem precedentes estéticos emoldurando um possível. Trata-se, portanto, de um saber que se revela no processo e, sobretudo, no trânsito descontínuo entre aquilo que já se sabe sobre a dança e o *não-saber*.

Rocha afirma que mais do que seguir comandos a serem recompensados com tapinhas nas costas, o sentido da aventura investigativa aqui é bem outro. Em relação a esse outro sentido, destaca que “uma nova ética, a do não-saber, será convocada” (ROCHA, 2016, p. 105). Aventa-se que o *não-saber* aqui é condição que se mobiliza pelos devires e acontecimentos que atravessam o corpo na suspensão do sentido categorial. Diante dessa suspensão, que mobiliza restos que colocam em jogo a alteridade como prática de si, ao invés de uma prática executada pelo corpo, o que temos é uma prática que é engendrada pela processualidade desse corpo. Uma prática que desenquadra a própria percepção que o dançarino teria de si.

Se tomarmos esse entendimento de que inaugurar no corpo uma técnica corresponde a criar um modo específico de operação, de trânsito e descontinuidade, podemos compreender que essa dinâmica se desdobra num desenquadramento perceptivo do dançarino em relação a si mesmo. Nesse sentido, a aposta que se faz aqui é a de que o trabalho sobre si se faz mobilizando esses territórios desconhecidos e inapreensíveis, em que o saber sobre o corpo e o *não-saber* jogam a sua partida.

Com Rocha (2016, p. 63), somos atentados para o fato de que, “o corpo não é da ordem da posse, não é da ordem da predicação do pensamento. Corpo não é objeto, nem sujeito. Ele é interstício, talvez”. Rocha (2016, p. 63, grifo nosso) usará a esponja como metáfora para pensar o corpo: “A esponja é pura permeabilidade, não é? Onde está o dentro e onde está o fora da esponja? Não há um dentro e um fora, mas uma pura profusão de reentrâncias, dobras, furinhos *feitos para fazer passar*”. O corpo não conhece separação, dirá a autora, “o corpo só conhece contiguidade entre o que inadvertidamente o pensamento reconheceria como um dentro e um fora” (ROCHA, 2016, p. 63). Aventa-se aqui, a partir das elaborações da autora, o corpo como

pura profusão de reentrâncias, trânsitos, atravessamentos e descontinuidades. Buracos, dobras, lacunas e vazios.

Rocha (2016, p. 62) propõe, então, que compreendamos o corpo como duplo psicofísico permeável, sinalizando que “a experiência dançante desmente a anterioridade do estímulo em relação à posteridade da resposta corporal: entre estímulo e resposta, entre o sensível e o movente, o corpo não conhece senão contiguidade, simultaneidade e coemergência”.

Sigamos com Rocha (2016, p. 62, grifo nosso):

Ao trabalhar atento à simultaneidade/contiguidade sensação-movimento, o corpo desenvolve uma qualidade muito particular de presença (de si) ao próprio movimento. Esta qualidade de atenção permite que o corpo diga de sua própria experimentação. O corpo tem um dizer que lhe é próprio e o que ele diz vincula-se ao movimento. E quando ele diz de sua experimentação faz isso como dança. Assim, a dança não é produto do corpo que a antecede, mas *produção de corpo que lhe corresponde*.

O dançar, aqui, ao se fazer no espaço, cria corpo no instante já em que se constitui como dança. Podemos afirmar juntamente com a pesquisadora que corpo e dança aqui encontram-se em continuidade desdobrada, de modo que entre sensação e movimento não exista um espaço temporal, uma cisão entre o sensível e o movente. A causalidade é rompida, um não gera o outro. O sensível já é o movente. É como se algo agisse no corpo como a emergência de um acontecimento sem se deter nessa noção de espacialidade que divide interno e externo do corpo.

A partir das elaborações de Rocha, podemos pensar a dança como aquela que se cria a partir dos desdobramentos do corpo, da reação imediata que coloca o corpo em fluxo constante de movimento. Essa simultaneidade dissolve certas hierarquias do corpo, no tocante a um saber já consolidado e que se detenha, por exemplo, a possíveis classificações e compreensões do sensível e do movente. O que temos aqui vai ao encontro de uma busca por desmilitarizar o pensamento vigente e a sua soberania sobre os processos do corpo em movimento, não acionando o movimento a partir de dispositivos mentais e os automatismos perceptivos. Aqui esbarramos novamente com o pressuposto do desenquadramento não só de uma categorização da dança, mas também de uma noção de corpo, bem como de sua relação com esse sensível-movente que não se captura.

Ao frisar uma dança que se cria pela singularidade do corpo de cada dançarino, a autora propõe o entendimento de que “dançar significa investir nas moções corporais nascentes da própria experiência do movimento” (ROCHA, 2016, p. 101). Partindo desta perspectiva, podemos pressupor que a singularidade de um corpo não se refere simplesmente à individualidade do movimento de cada um - ou seja às capacidades e virtudes técnica ou a

aptidão e autodomínio de cada um para executar um movimento. Lembremos do alerta empreendido por Rocha (2016, p. 84) de que, em sua elaboração, a singularidade não deve ser entendida como “berrante que escancara a porteira aos narcisismos incontestes”. Muito pelo contrário. E, se me permitem, na dança, já estamos fartos de tanto narcisismo”. Neste contexto, a singularidade de um corpo corresponderia, na verdade, àquilo que ele carrega como virtualidade, como potência de um devir, ou ainda, como algo da ordem do *não-saber*, aquilo que não espera acontecer e, ainda assim, nos acontece.

Podemos nos perguntar se essa pretensa busca por estabilidade que Aguiar (2007) denuncia na dinâmica de treinamento não se estenderia também às dinâmicas e moções corporais, numa tentativa de controlá-las estabilizando-as em rígidas estruturas. À luz dessa questão, Rocha nos apresenta um pensamento que vai na contramão dessa tentativa de controle sobre o corpo, tangenciando uma dança que se definiria não somente pela experiência do movimento, mas por todo um espaço de potência (as moções corporais, fluxos e impulsos) que desdobra a partir dela. Nesse sentido, podemos pensar naquilo que emerge nas fendas, na incidência de fenômenos abruptos e/ou inesperados, acontecimentos fugidios e/ou inapreensíveis. De tal forma que, o dançarino, ao invés de ceder ao recuo ou à fuga desse devir que age como um desconhecido, tenha como possibilidade dar algum tipo de escuta e suporte para esse *não-saber*. Tendo como horizonte esse desconhecido que age e a possibilidade de investir numa escuta que, ao invés de negar defensivamente, possa dar suporte a esse não saber, gostaríamos de propor uma articulação entre essa imediatez sensível-movente que Rocha convoca na dança e as problematizações de Jerzy Grotowski acerca dos impulsos vivos do corpo.

Sabemos que tanto Grotowski, no campo da atuação, quanto Rocha, no campo da dança, teceram críticas à ideia de treinamento pensada como adestramento do corpo do artista cênico. Entendemos que algumas de suas problematizações se aproximam das reflexões críticas mobilizadas ao longo deste capítulo dado que se direcionam também para a ideia de treinamento como sinônimo de aperfeiçoamento técnico, como algo cujo objetivo seria o de tornar o corpo hábil, ou ainda, apto para realização de determinado fim.

1.2. AS PROBLEMATIZAÇÕES DE GROTOWSKI

Por que fazemos arte? Para atravessar as nossas fronteiras, para superar os limites, preencher nosso

*vazio – realizarmo-nos. Essa não é uma condição,
mas um processo no qual aquilo que é obscuro em
nós lentamente se torne transparente.*

(Jerzy Grotowski)

Grotowski (1969/2010), em relação ao trabalho do ator incidirá seu interesse nos impulsos vivos do corpo, tomando o corpo não como um instrumento, mas como espaço de potência criativa. No lugar do treinamento identificado a uma espécie de adestramento por meio da repetição, Grotowski propõe o trabalho do ator sobre si como uma artesanaria que tem como metodologia a *via negativa*, que ao invés de se orientar na busca por um acúmulo de habilidades, se desenvolve perscrutando uma eliminação dos bloqueios. Para o diretor, o trabalho do artista cênico consistiria em eliminar determinadas resistências do organismo que interromperiam a circulação dos impulsos vivos do corpo. Isso se daria por meio da desestabilização de certas estruturas que dariam ao corpo contornos por demais rígidos, bloqueando seus impulsos.

No texto *Exercícios* (1969/2010), Grotowski direciona um olhar crítico para as diferentes disciplinas (aula de acrobacia, aula de canto, aula de voz, aula de dança etc.) que são aplicadas ao trabalho do ator problematizando, sobretudo, o modo como essas práticas se colocam como garantidoras de desenvolvimento de um corpo mais hábil, de um corpo mais capacitado para a cena. A tônica de sua problematização se dá sobre a maneira como essas disciplinas são ensinadas que o diretor associa a uma forma de adestramento, criando um “corpo domesticado”.

Para Grotowski, essas práticas consistem numa espécie de “ginástica” por se tratarem de exercícios que, a seu ver, buscam acrescentar ao corpo determinadas habilidades que os habilitaria para realização de movimentos específicos, posto que têm como objetivo o desenvolvimento de músculos e zonas, igualmente específicos, de força e de agilidade.

Na perspectiva grotowskiana, essas práticas de treinamento acabariam por aprisionar o corpo em um certo número de movimentações e reações aperfeiçoadas (GROTOWSKI, 1969/2010, p. 169) criando possibilidades muito restritas de se mover posto que acabam por cristalizar o corpo em rígidas estruturas e com isso, impedem os impulsos de seguirem o seu próprio curso.

O que interessa a Grotowski aqui é a problematização da artesanaria do ator e seus modos de fazer efetuando a defesa do trabalho do ator por meio da investigação de exercícios operados *na e pela* ação. Sob esse viés, destaca-se que o estudo das ações se torna central no seu percurso

como diretor. Mantendo-se criticamente atento aos modos tradicionais do fazer teatral, Grotowski vai se debruçar sobre o estudo *na e pela* ação - base para a perspectiva do trabalho sobre si desenvolvido pelo artista – tendo como base o trabalho de Stanislavski sobre as ações físicas.

Sobre as ações físicas, Grotowski (1969/2010, p. 165) nos conta que Stanislavski propunha aos atores exercícios para desenvolver determinadas ações cotidianas, tais como “trabalhar com objetos invisíveis, escrever com uma caneta sem segurá-la na mão, escrever sobre o papel imaginário, escrever uma carta com uma caneta inexistente sobre papel inexistente com toda a precisão necessária”, buscando sempre a precisão da ação.

Ao se deter sobre o trabalho de Stanislavski, Grotowski chama atenção para alguns equívocos cometidos, a seu ver, sobre o seu trabalho. O “engano psíquico” aqui, tal como ele pontua, seria o de abordar o estudo das ações como uma espécie de treinamento, quer dizer, como protocolos a serem repetidos e seguidos para adquirir determinada maestria no trato com as ações, por exemplo. A crítica recai sobre a forma como o ator conduz o próprio trabalho para proceder o estudo de uma ação⁴ quando acredita seguir corretamente as instruções de Stanislavski. O equívoco estaria no fato de que muitos atores acabam por tomar essas instruções como regras ou métodos, o que limitaria sua experiência investigativa.

Pressupõe-se que o ator, ao conduzir seu trabalho com as ações sob a perspectiva desse “engano psíquico”, acaba por não se aprofundar na complexidade das ações, limitando-se à aparência das coisas e evitando, na visão do diretor, todas as dificuldades fundamentais (GROTOWSKI, 1969/2010, p. 166). Assim, o trabalho do ator se reduziria à uma investigação mediatizada, articulada à uma necessidade (ou ansiedade) de se alcançar o resultado final e concluir, com êxito, a demanda criativa.

Uma vez que o seu horizonte de busca já se encontra determinado por sensações já mapeadas, por caminhos já conhecidos e dominados, o que podemos observar é que aquilo que se apresenta fora do horizonte de busca do artista não se estabelece como via a ser investigado. O que faz com que Grotowski afirme que, se os estudos das “sensações do objeto” não levam os atores à precisão da ação, é porque não se investigou devidamente as pequenas ações, reduzindo o estudo das ações físicas a uma investigação plasmada nas sensações e nas emoções mais superficiais (e óbvias) que os objetos já trazem.

⁴ Por exemplo, se a ação é a de escrever, os atores “deveriam saber como pegar a caneta, se é pesada, ou leve, como se deve segurar, como contrair a mão de modo que não caia, como manuseá-la para escrever, quanta pressão exercer sobre ela” (GROTOWSKI, 1969/2010, p. 165). Para Stanislavski, o estudo com as ações consentia na investigação com o corpo através da sua experiência com o objeto.

Para Grotowski, contudo, “dentro” de uma ação simples existem inúmeras micro ações sendo operadas. Tal constatação o leva a destacar que as vias concretas para desenvolver a precisão de determinada ação são feitas por meio de um minucioso mapeamento dessas ações “microfísicas”. Experimentar a ação em nível microfísico significaria perceber, portanto, os impulsos que dão origem à ação.

De acordo com Grotowski (1969/2010, p. 171), “nos movimentos do corpo existem formas fixadas, detalhes que podem ser chamados de formas” e que podem ser compreendidos como uma espécie de “delimitação” na execução de um movimento, correspondendo a uma espécie de estrutura que constitui um modo específico de fazer que determina a ação. Tais formas são, na visão do diretor, constituídas por inúmeros detalhes precisos e passíveis de serem mapeados no trabalho do ator quando ele se põe em ação.

Tendo como base esse contexto, Grotowski (1969/2010, p. 171) destaca que “a primeira coisa essencial é fixar um certo número desses detalhes e torná-los precisos”. Sem essa precisão, sinaliza Grotowski, nada pode ser feito, posto que o fluxo espontâneo do corpo só encontra a sua realização nesses detalhes precisos. Depois de mapear esses detalhes tornando-os precisos, deve-se “reencontrar os impulsos pessoais que podem encarnar esses detalhes; ao dizer encarnar, entendo: *transformá-los*” (GROTOWSKI, 1969/2010, p. 171, grifo nosso).

Podemos perceber nessas elaborações que o estudo das ações não se encerra, portanto, nas investigações dos detalhes precisos. É necessário trabalhar na precisão desses detalhes para que se encontre, então, o caminho dos impulsos como isca para o devir, haja vista que a encarnação do impulso no detalhe acaba por transformar a própria estrutura, produzindo nela refrações e desenquadramentos. Entretanto, Grotowski (1969/2010, p. 173) nos alerta que, tal como na vida faz-se necessário que, na criação, não limitemos o número desses detalhes, haja vista que, uma vez limitados, estes fixam-se em formas por demais rígidas impedindo que o fluxo dos impulsos ocorra e que uma transformação aconteça. Esses movimentos, quando se encontram rigidamente estruturados, funcionariam como estereótipos que acabariam por bloquear o processo dos impulsos pessoais. Daí o sentido de afirmações de Grotowski (1969/2010, p. 170), tais como: “o que precisa fazer é liberar o corpo, não simplesmente treinar certas zonas. Mas dar ao corpo uma possibilidade. Dar-lhe a possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoal”. Talvez essa transformação, encarnada pelos impulsos, seja a possibilidade de dar a esses detalhes um caráter singular que não exclua uma certa relação com a alteridade, com atravessamentos outros que mobilizam desenquadramentos de si em si.

No lugar de fixar-se em um ideal estético de movimento e de enquadrar os impulsos em rígidas estruturas, o que temos aqui a partir das elaborações grotowskianas, é uma proposta de abertura para a investigação do que ele mais tardiamente chamou de organicidade e que pressupõe a possibilidade de uma reação orgânica, que sabemos, modifica esses detalhes. Nesse sentido, é a transformação desses detalhes que mantém a ação viva, potente e em constante refazimento. No lugar de ser tomada como uma estrutura rígida, a ação parece transformar-se à medida que as reações orgânicas são percebidas e investigadas pelo artista cênico.

Diante disso, podemos afirmar, juntamente com Grotowski, que o trabalho do artista acontece *na* e *pela* ação. É na ação que se encontram os detalhes e é por meio deles que, moebianamente, encontramos as vias concretas para que a ação ocorra. É por meio da ação que os impulsos do corpo se revelam, encarnando-a e transformando-a. Os detalhes existem, “mas são superados, tocando o nível dos impulsos” (GROTOWSKI, 1969/2010, p. 174). Quando esses detalhes tocam o nível dos impulsos, a estrutura, que antes definia a ação, é transformada, de modo que ela deixa de ser central, ela deixa de definir a ação.

Percebe-se aqui que a transformação desses detalhes se dá de maneira não premeditada, mas pelo fluxo que é ditado pelo próprio corpo. Vimos, juntamente com Grotowski (1969/2010, p. 177), que aqui não se trata somente de executar com precisão externa os detalhes, dado que, em sua compreensão, “os elementos estão presentes e não ditamos a nós mesmos a natural pulsação durante as evoluções”. Articulado a essa questão, Grotowski (1969/2010, p. 172) dirá de uma reação autêntica que se inicia no próprio corpo e pergunta: “como reencontrar no corpo essa linha ‘espontânea’ que é encarnada nos detalhes?”.

Sobre essa linha “espontânea” que é encarnada nos detalhes, Grotowski nos alerta que se trata de um acontecimento de corpo ainda não capturado pelo computador mental salientando que ela se desdobra em cada corpo de maneira singular. Tendo em vista seu estatuto de acontecimento que escapa a esse computador mental, escapando, portanto, aos nossos modos já arraigados de perceber e reagir, podemos supor que essa espontaneidade age no corpo mobilizando atravessamentos que desarticulam os meios e os modos que pré-determinam o que pode acontecer no processo investigativo da ação. Suspeitamos de que essa linha “espontânea” age no corpo em desalinho, num acontecimento de corpo que é desnudamento, rumor estranho que evoca lacunas perceptivas e nos rasura. Rasurando inclusive a inteireza de uma certa percepção de si.

Aventamos, tendo como base a argumentação desenvolvida, que a noção de espontaneidade em Grotowski, associada ao fluxo dos impulsos vivos, está articulada, em

função disso, ao corpo e seu poder de transformação, de agir em devir. Diante disso, poderíamos dizer que a ação não se determina, ela acontece no instante já do seu processo de feitura de modo que também o trabalho do ator, nessa concepção, não antecede o fazer artístico, ele se desdobra durante o fazer artístico, a partir do mapeamento de seus impulsos, da articulação com as reações orgânicas de seu corpo, e da “linha espontânea” que emerge.

Reiteramos, portanto, que, uma vez que a matéria humana a ser investigada toca o nível dos impulsos, pode-se considerar que o corpo, agido por essa força, se desdobra também como território de potência, transformação e refazimento. Nesses desdobramentos do corpo, podemos nos perguntar se essa transformação não ocorre, também, nos nossos modos de perceber de si e do corpo. Nessa articulação, a aposta que se faz é a de que, entre a estrutura imaginária do corpo – que estabelece um certo mapa perceptivo que nos permite um contorno a partir do qual nos reconhecemos e nos apropriamos de uma ideia de si como corpo (LIMA, C., 2012) – e a “linha espontânea” que emerge, uma alteridade de corpo se revela.

Diante dessa alteridade como prática de si prestes a emergir no trabalho do ator sobre si mesmo é que Grotowski vai lançar importantes contribuições, nos propondo pensar nessa singularidade não individualizada articulada a uma dimensão íntima do corpo, que, de tão íntima, estranhamente nos pega de surpresa, chegando sem aviso prévio, de forma desavisada, agindo como corpo estranho/*entranho* (LIMA, C., 2012). Deste corpo, devemos dizer que ele não nos parece a emergência de algo novo no sentido capitalista de algo totalmente inédito e, ainda, inovador. Trata-se, sobretudo, de uma estranheiridade íntima, intervalar, (des)habitada, que parece vir à tona durante o trabalho. Tentemos nos debruçar sobre as elaborações que o diretor tece sobre esse íntimo desconhecido, posto que elas nos ajudarão a compreender essa percepção outra de si que o trabalho sobre si evoca.

1.2.1. Grotowski e o trabalho sobre si

Nos debruçamos anteriormente sobre o modo como Grotowski, em determinado momento de seu percurso, problematizou certo tipo de treinamento que, sob sua ótica, acaba por produzir um corpo rígido e domesticado, evitando o ato.

No entendimento de Tatiana Motta Lima (2009, p. 31):

No corpo domesticado, era o mental que estava no comando e as reações corporais eram vistas por Grotowski como cortadas (Grotowski, 2007[1969], p. 169), não compactuando com o fluxo orgânico, mas, ao contrário, por sua premeditação, pela conscientização do movimento, pela vontade de controle

do corpo, pela mecanicidade, e pelo automatismo dos gestos, se opondo, resistindo àquele fluxo.

Constatamos que esse corpo domesticado é associado pelo diretor a um corpo rígido devido aos bloqueios adquiridos pelos treinamentos. Sabemos que a proposta de Grotowski de eliminar esses bloqueios se articula com intuito de eliminar as resistências que impedem esses impulsos de circular no corpo. Seria o treinamento pensado como meio de produção de um corpo domesticado uma estratégia, na perspectiva crítica apontada pelo diretor, para não ter que lidar com as dissonâncias e os desordenamentos dos impulsos vivos do corpo? Podemos dizer que o corpo bloqueia, mesmo sem perceber, aquilo que ele não tem tanto controle e domínio, daí o sentido da proposição de uma via negativa, por exemplo?

Segundo Tatiana Motta Lima (2012b, p. 83), o diretor passou a criticar a busca por habilidades porque via essa busca como referida a um pensamento que enxergava o corpo como instrumento, como material exterior ao ator a ser por ele manipulado e dominado. Em sua concepção, esse tipo de trabalho projetava sobre o corpo uma imagem ideal e final a ser conquistada, de modo que “o corpo acabava sendo visto como um inimigo a ser vencido” (LIMA, T., 2012a, p. 83). É como se o ator tornasse uma espécie de “refém” dessa idealidade, desconsiderando ou até mesmo recalçando aquilo que, de fato, lhe acontece. Essa seria uma das razões pelas quais a habilidade poderia, na opinião de Grotowski, se transformar em bloqueio impedindo o processo criativo e o ato.

Sabemos, pelas elaborações de Grotowski, que para criar determinadas fissuras na estrutura é necessário eliminar os bloqueios para que algo do corpo, da singularidade do corpo, possa vir à tona. Diante dessa questão, Tatiana Motta Lima (2012a, p. 141) reitera que o trabalho do ator seria justamente o de “retirar as resistências para que o processo pudesse ocorrer, era dar livre trânsito a uma regulação pertencente ao próprio organismo (...) era servir a essa regulação outra, a essa autorregulação que não era controle voluntarista de si”. Vemos, a partir do que a pesquisadora nos revela, que o trabalho do ator se desdobra numa outra forma de relação com o corpo. A autora faz referência a uma espécie de domínio que, no entanto, se difere daquele agenciado por “si mesmo” em que o artista exerce soberania e controle sobre as suas escolhas estéticas e suas moções.

Safatle (2020, p. 11), em seu livro *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação*, defende, acerca da ideia de domínio de si que ela pode ser compreendida como “experiências de autolegislação, de autogoverno, de autogestão”. Podemos articular essa compreensão de Safatle sobre a noção de domínio de si ao controle voluntarista de si que

Tatiana Motta Lima (2012a) nos apresenta, afirmando que a busca pelo treinamento como forma de adquirir habilidade reforçaria essa noção de “domínio de si”, causando uma divisão entre o agente e seu corpo.

A autora destaca, então, que o trabalho do artista, na concepção de Grotowski, não se coaduna com essa ideia de autodomínio e autogestão, uma vez que vai se desdobrar na “ideia de que não é o agente que faz algo, mas de que algo se faz” (LIMA, T., 2012a, p. 141). Diante disso, podemos supor que o indivíduo, essa estrutura rígida e narcísica, não é mais o agente da ação. O agente da ação é a própria ação desdobrada em seus impulsos. Tomemos, a partir desse ponto, o trabalho do artista como território investigativo em que a própria noção de si, como centro ordenador e senhor das percepções, é, desse modo, desestabilizada. Permitamo-nos transitar por essa questão numa certa errância para refletir de maneira crítica sobre essa estranheira íntima, sobre isso que age e que não se domina.

Tendo em vista que essa investigação dos impulsos implica a imprevisibilidade de suas moções, pensemos que o trabalho do artista, ao se ancorar numa regulação outra que é de outra agência que não a do domínio e do controle, acaba por nos colocar na esfera do acontecimento, nos direcionando a pensar em outros modos do fazer artístico que se ancore numa escuta ativa disso que nos descentra, das frestas e intermitências de si.

Percebemos que há, no percurso grotowskiano, a busca por uma autenticidade a ser investigada no processo de cada artista. Entretanto, não devemos confundir, pelo menos em se tratando das proposições de Grotowski, essa “busca interior” vinculada a ideia de autenticidade a um processo narcísico, egóico e “ensimesmado”, pois, tal como ele mesmo pontua, “há algo que tem que ser feito e está além de você” (GROTOWSKI, 1969/2010, p. 176). O que temos então é uma “busca interior” que se desdobrará em territórios desconhecidos, territórios estes em que não se tem, tal como constatamos, tanto controle nem tampouco tanto domínio seja do corpo, seja de si. Aventamos que nestes territórios as moções corporais possam encontrar outras formas de agenciamento que não a de serem governadas pelas agências de “si mesmo” não idêntico a si. Não obstante, continuamos, portanto, a sustentar o desejo de que a autenticidade dos impulsos pessoais a ser escrutinada com minúcia no trabalho do ator possa aparecer articulada a uma certa alteridade.

Sabemos que Grotowski articulará o trabalho do artista sobre si à ação de desnudar-se, de pôr-se nu, que parece engendrar, além do desbloqueio dos impulsos, uma revelação da própria intimidade. Para Flaszen (2010), grande parceiro de Grotowski nas investigações do Teatro Laboratório, trata-se de um certo tipo de trabalho que se desdobra daqueles estratos que

se encontram profundamente escondidos, de modo que o artista, nesta operação, possa encontrar a própria verdade, que ele associa ao que é pessoal, íntimo e subjetivamente deformado. Trata-se, portanto, de uma intimidade que não diz de uma subjetividade em certa medida auto reflexiva e transparente a si mesma, posto que aqui algo se encontra subjetivamente deformado. Em se tratando do corpo e suas moções pulsionais, poderíamos aventar que perscrutar da intimidade do próprio corpo traria em seu bojo algo da ordem de ter que se haver com isso que, deformado, por vezes atravessa o fazer como devir?

Em articulação ao que vimos elaborando até agora, perguntemo-nos ainda se esse processo de desnudamento, tal como apontado por Grotowski, não poderia estar associado, na medida em que não se trata de uma abordagem individualizante à uma noção de íntimo que desarticula qualquer ideia fixa de “si mesmo”. Teríamos, portanto, uma noção de íntimo que não se fecha na unidade reflexiva de um si idêntico a si mesmo, mas que é atravessado por uma estrangeiridade, uma dissonância. De acordo com Tatiana Motta Lima (2012a), Grotowski propunha que o trabalho do ator buscasse uma verticalidade na sua própria intimidade, nas suas memórias, nas feridas psíquicas recalçadas, que, tão bem guardadas, agiriam no processo provocando uma inquietante estranheza. Entretanto, é importante destacar que, para Grotowski, desnudar a própria intimidade não deveria ser confundido com um trabalho que partisse das próprias emoções. A emoção não é o centro da questão, ela não corresponderia, aqui, à intimidade. Não interessava a Grotowski teatralizar as emoções que eram mobilizadas a partir das recordações reveladas. Podemos nos arriscar a dizer que, o que lhe interessava, portanto, era despír a própria intimidade exatamente dessa estrutura simbólica dada pelas emoções. Desse modo, a busca pela intimidade operaria como uma espécie de “choque”, incisivo ao ponto de agir, pela via do excesso, como força disruptiva, de modo que fosse impossível que ator “bombeasse as emoções” (LIMA, T., 2012a, p. 112). Esse excesso deslocaria o artista de sua posição de controle de tal modo que ele não teria meios de se defender por meio da negação dessas forças. O artista é então agido por esse excesso, por esse turbilhão de forças dissonantes. O excesso revelaria a intimidade não contida, a verdade nua e crua, sem contornos, contenções ou delimitações. Portanto, essa “busca interior” não deveria ser conduzida de maneira narcísica. Não se trata de um trabalho “ensimesmado” sobre as próprias emoções. O ator sacrificaria, tal como a autora destaca, o seu próprio voluntarismo que conduziria a sua prática para seus próprios fins (LIMA, T., 2012a, p. 113).

Essa operação nos interessa na medida em que ela se concentra em mobilizar potencialidades outras, por demais reclusas e desconhecidas.

Poderíamos então articular essa força disruptiva agindo já como movimento dançado? Poderíamos supor aqui ser essa liberdade dos impulsos aquilo que moveria um corpo?

1.3. O DESCENTRAMENTO DO SUJEITO E A NÃO-FORMA

*Tínhamos reconhecido o rasgo sempre presente no
vestido. E desejávamos andar nas bordas desse
rasgo, padecer (e desejar) o que há nesse abismo
aberto pelo que (nos) descostura.*
(Tatiana Motta Lima)

Cassiano Sydow Quilici (2015, p. 101), em seu livro *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*, propõe-se a investigar o conceito de trabalho sobre si articulando-o à poética do ator-performer sinalizando que essa articulação acaba por mobilizar questões ontológicas do artista e de seu fazer a partir de uma “problematização radical do sujeito”. Interessa-nos abordar alguns pontos desenvolvidos pelo pesquisador acerca dessas questões, haja vista que eles nos trazem um campo de reflexão que, supomos, pode ser articulado para pensarmos alguns processos criativos em dança. Quando Quilici se debruça sobre as questões ontológicas do artista, percebemos que sua abordagem articula o trabalho sobre si a um processo de transformação radical do sujeito que inclui, nessa artesanaria, a abertura para algumas insurreições, a saber, a insurgência de um outro corpo, bem como a insurgência de um outro de si.

Se tomarmos como ponto de partida a abordagem de Quilici acerca do trabalho sobre si perceberemos que ele se desdobra a partir de processos singulares do artista, entretanto, faz-se necessário que tenhamos sempre o cuidado de não tomarmos a noção de singularidade partindo de uma tendência individualista ou narcísica, posto que há, articulada à essa noção de singularidade uma alteridade de si, numa espécie de estrangeiridade íntima.

Quilici, ao se debruçar sobre Grotowski e suas reflexões acerca do trabalho do ator, defende que a noção de trabalho sobre si ganha novos desdobramentos no trabalho do diretor, uma vez que neste o “estado criativo” do performer não se encontra mais a serviço do espetáculo. A partir desta constatação, o pesquisador sublinha que “a arte do performer se torna, ao invés disso, um veículo para algo maior: uma transformação profunda do sujeito, dos seus modos de perceber e agir” (QUILICI, 2015, p. 80). De modo que é a partir desse horizonte que,

na visão de Quilici (2015, p. 80), o trabalho sobre si passa a ser mobilizado na pesquisa do diretor, visto que, o próprio saber artesanal, necessário à criação das ações, “é pensado em termos das modificações que ele pode provocar nos estados e qualidades de consciência experimentadas pelo performer”. O próprio termo “performer” denotaria, portanto, essa resistência do fazer artístico, na medida em que denota uma prática não mais subordinada e rendida ao espetáculo, mas que se constitui pela via de uma extrapolação do campo da construção de mundos ficcionais. Extrapolação essa que demandaria uma rediscussão sobre “as suas estratégias de diálogo e inserção no real e o próprio lugar do artista na sociedade atual” (QUILICI, 2015, 18).

O autor interroga-se então sobre as possíveis articulações entre a noção de trabalho sobre si, cuidado de si e os modos de fazer do ator-performer para pensar alguns trabalhos de artistas modernos e contemporâneos, percebendo, no fazer desses artistas, preocupações semelhantes que recairiam sobre uma necessidade de “transformar o processo criativo num procedimento que coloca em jogo o ser artista como um todo” (QUILICI, 2015, p. 24).

O que se percebe, a partir do olhar de Quilici sobre esses trabalhos, é que eles buscam uma abertura em relação a espaços já enquadrados e recortados no tocante à percepção de si e do mundo, abertura esta que levaria à transformação da própria subjetividade. Entretanto, Quilici (2015, p. 21) chama nossa atenção para o fato de que esses processos de transformação da subjetividade não seriam equivalentes a “processos de produção de subjetividade”, pois neles é a própria noção de “si mesmo” que deve ser ultrapassada. Nesse sentido, é importante que tomemos a perspectiva do trabalho sobre si como equivalente a uma tomada de posição de determinada “atitude do artista em relação a si mesmo” (QUILICI, 2015, p. 21). Atitude que não deveria ser confundida com uma espécie de enclausuramento subjetivo, posto que visaria justamente “*a ultrapassagem da própria noção do si, a superação da ilusão do eu como entidade permanente*” (QUILICI, 2015, p. 22).

Importante ressaltar que as reflexões de Quilici acerca do trabalho sobre si são tangenciadas pelas elaborações de Foucault sobre o cuidado de si, em que o filósofo se debruça sobre as práticas e os exercícios que configuraram os modos de vida e de construção de conhecimento de diferentes escolas filosóficas do Ocidente entre o século V a.C. e século III d.C. Quilici então salienta que o “cuidado de si” seria uma prática possível somente àqueles feridos pela “inquietude de si”, que ocorreria quando:

o sujeito não estava mais totalmente identificado com as ocupações que visavam simplesmente assegurar e expandir suas conquistas individuais, seu

prestígio e poder, seus prazeres e confortos. Tais comportamentos passam a ser percebidos como ilusórios e típicos do homem que vive uma vida restrita e empobrecida, que o conduziria a uma degeneração da própria humanidade. A “inquietude de si” surgiria de uma apreensão mais clara da temporalidade da existência, da instabilidade dos fenômenos, da insegurança fundamental que permeia nosso estar no mundo, e ela nos desafia a encontrar outros encaminhamentos para as nossas energias, outros modos de lidar com as tensões do estar vivo. (QUILICI, 2015, p.139)

A “inquietude de si” trata-se, portanto, de um certo grau de “desencantamento com as atividades que fazem a máquina do mundo funcionar, certo desassossego diante da precariedade da existência humana” (QUILICI, 2015, p. 139). O sujeito, ferido por essa inquietude, desconfia de sua própria alienação, de seu modo de vida conformado, isento, mediano, dócil.

Essa inquietude nos despertaria para um outro tipo de percepção, de atenção e de cuidado com a própria experiência, posto que nos despertaria de uma alienação, de uma ilusão vivida em relação a nossa própria existência. Nesse sentido, Quilici (2015, p. 105) destaca que as ideias que Foucault articula acerca da “inquietude de si” vinculada à noção de “cuidado de si” implicam “um movimento de ruptura com esse modo de existência mediano, constituindo-se como via de acesso a uma experiência transfiguradora do sujeito”. Desse modo, a inquietude mobiliza o despertar de um desassossego em relação à nossa condição ordinária mobilizando experiências que não se modulam “a categorias e divisões habituais (teoria e prática, arte e vida, ética e estética, inovação e tradição)” (QUILICI, 2015, p. 142). Elas rompem com essas dicotomias, instituindo um alargamento no horizonte perceptivo do sujeito. Esse alargamento da percepção do sujeito redimensiona experiências mobilizando atravessamentos mais sutis e tangíveis, provocados por fenômenos e forças que ultrapassam a capacidade de domínio e de entendimento racional da existência cotidiana. Trata-se de um desalojar-se das acomodações, tanto de hábitos cotidianos quanto de representações que identificam o sujeito e as coisas no mundo.

Segundo Quilici, a noção de “cuidado de si” (*hepiméleia heautoû*) está atrelada ao desenvolvimento de uma prática que atravessava a vida do sujeito, constituindo um amálgama entre conhecimento, “técnicas de si” e modos de vida e de ética. É nesse entrelaçar que o pesquisador propõe pensar o “cuidado de si” foucaultiano como “arte da existência” (QUILICI, 2015, p. 141) por tratar-se de um processo de transformação da própria existência. Com isso, o pesquisador coloca a discussão da arte num patamar não só estético, mas ontológico, no sentido de que, para ele, “a arte torna-se uma forma de investigar a natureza do fazer e do agir humanos, de desvelar suas potencialidades mais altas” (QUILICI, 2015, p. 142). De modo que a arte

qualificaria “o próprio produzir humano como um fazer singular, um agir revelador, e nesse sentido, criativo” (QUILICI, 2015, p. 142).

Para o pesquisador, a arte aproxima-se do cotidiano “como modo de criar e cuidar das nossas formas de relação com o mundo e conosco mesmos” (QUILICI, 2015, p. 143), colocando em jogo um processo de transformação desse cotidiano que mobiliza a revelação “de um agir que não é o mero esquecer-se nas ocupações, o perder-se nos hábitos já cristalizados” (QUILICI, 2015, p. 143). Desse modo, o pesquisador aposta num “agir renovado que começa na mudança de qualidade da própria percepção. Um perceber que não decodifica o mundo no sentido de sustentar o agir mecânico ou apenas funcional” (QUILICI, 2015, p. 143). Para o pesquisador:

A expressão “arte da existência” nos inspira aqui a falar de algo que se realiza nas mínimas ações, e que não se identifica necessariamente com os espaços consagrados e previsíveis para a realização das atividades artísticas, apesar de não excluí-los também. De qualquer forma, tudo começa com uma mudança de ponto de vista que desata o homem de um fazer e de um agir reativos, sobrecarregados de desejos de asseguramento do eu e de expansão do controle sobre as coisas. (QUILICI, 2015, p. 143)

Nesse contexto, podemos pensar o trabalho sobre si como uma prática que mobiliza, na experiência artística, um certo cuidado de si, que pretende modificar a nossa sensibilidade, nossos modos de agir e de nos relacionar com o mundo, bem como o de percebermos a nós mesmos de maneira menos arraigada a esse cotidiano frenético que nos situa.

Nesse sentido, o trabalho sobre si não se configuraria apenas como uma prática destinada à produção artística, mas, sobretudo, como uma prática que se articula à vida, que é engendrada pela vida e que, portanto, não separa a arte da vida. Pelo contrário, o pesquisador propõe pensar na relação arte-vida, que implica viver desacomodado, mobilizado pelas inquietações e pelos estranhamentos de si e das coisas do mundo, desestabilizando certos automatismos que nos configuram determinando um horizonte perceptivo mais reduzido às ordenações sociais (habituais e cotidianas). A aposta que se faz é a de que o trabalho sobre si é o que engendra tais transformações do cotidiano perceptivo do sujeito, ao ponto de transformar a própria condição subjetiva, mobilizando, por sua vez, uma transformação radical no sujeito.

Ao pontuar que, pela perspectiva do trabalho sobre si, a investigação do ator-performer não se encontra mais a serviço do espetáculo, Quilici (2015) lançará um olhar crítico à “sociedade do espetáculo” problematizando a produção desenfreada que essa lógica de mercado articula. O que interessa ao autor é se interrogar sobre a maneira como esse modo de produção desenfreado acaba por atravessar o fazer artístico modulando nossas práticas e submetendo-as

a esse mecanismo ditatorial dos “modos de fazer” próprios à lógica mercadológica. O interesse de Quilici incide sobre maneiras de se fazer teatro que caminhariam na contramão destas demandas do entretenimento e da lógica mercadológica, chamando atenção para modos de fazer artesanais que não se conformariam aos mecanismos que governam a produção industrial do lazer. O que se espera com esta postura crítica é delimitar um horizonte de reflexão acerca da prática artística e seus modos de fazer que não se colocariam numa posição de ser seduzida por esse meio de produção desenfreada que se coaduna, por sua vez, a um modo de vida acelerado, racionalizado, produtivo, prestativo e eficaz. Esse trabalho crítico demanda uma mudança de posição por parte do artista que buscaria criar condições para que a arte possa problematizar seu próprio encarceramento como lazer e entretenimento.

Refletindo sobre as implicações dessa mudança de posição, Quilici (2015) discorre sobre o conceito de “liminaridade” de Turner. Esse conceito interessa ao pesquisador na medida em que destaca o sentido de operações de afastamento das ocupações e hábitos cotidianos, abrindo espaço para “outros modos de apreensão do nosso ‘estar no mundo’, que podem impulsionar a atividade artística” (QUILICI, 2015, p.136). A “experiência liminar” mobilizaria, portanto, possíveis deslocamentos do sujeito em relação ao centro de sua ordenação, desestabilizando certas condições políticas e sociais que situam esse sujeito na vida cotidiana. É justamente sobre esse lugar quase marginal, que descentra o sujeito de um saber/perceber habitual, que Quilici se debruça para pensar um agir que se pautaria na busca por criar outras condições para as artes da cena por meio da abertura de espaços liminares de percepção de si e do mundo. Esse espaço de liminaridade, inclusive de uma liminaridade perceptiva que implica a invenção de novos modos de relação, se configura como uma espacialidade deslocada de um saber central, de modo que à arte implicaria um certo desalojamento dos sujeitos engessados à lógica do capital e da “sociedade do espetáculo”.

Quilici (2015, p. 137), ao observar que o sujeito vive cotidianamente submerso em suas ocupações, pontua que essas condições que lhe são prescritas reduzem o seu poder, na maior parte das vezes, ao “poder ser produtor-consumidor”. Segundo o pesquisador, isso acontece não pelo fato de que o sujeito tem que lutar para sobreviver sob pressão de uma sociedade competitiva, mas porque é este produzir-consumir que pretende lhe conferir um sentimento de identidade e de pertencimento, uma ilusão de auto consistência, que faz com que esse sujeito seja movido por um fazer compulsivo e pelo medo de “ficar de fora” (QUILICI, 2015, p. 137). Podemos perceber que há aqui uma garantia narcísica em jogo, que concerne a esse ser produtor-

consumidor uma identificação, um vínculo social que lhe garante acolhimento, solidez, como se essa garantia validasse e assegurasse a sua existência.

Essa “espécie de hiperatividade típica do nosso tempo” (QUILICI, 2015, p. 137) que parece determinar o cotidiano, pré-estabelece os modos de existência e de experiência do sujeito, no sentido de oferecer uma moldura a esses modos de existência e experiência, de configurar um possível que já se determina pelo próprio meio cotidiano que o sujeito está inserido. Ao problematizar essa questão, o pesquisador vai enfatizar a necessidade do exercício de abertura para experiências de estranhamento em relação a esse “envolvimento automático com a existência” (QUILICI, 2015, p. 137). Experiência essa que demanda que o sujeito estranhe a própria existência, a própria condição de ser “produtor-consumidor”.

Acreditamos que essa experiência de estranhamento em relação à própria existência pode mobilizar um certo desenquadramento desse sujeito desse jogo de identificação que o captura na cena imaginária com a qual ele se identifica, colocando em conflito essa ancoragem imaginária. Nesse sentido, poderíamos pressupor que a ideia de “si mesmo” ancorado nesse ideal imaginário, colapsa, haja vista que esse processo de estranhamento implicaria destituir não só os automatismos, mas a própria concepção desse “si” identificado com esse sistema de produção desenfreada que contamina a própria percepção do sujeito sobre si e sobre o mundo.

Interessa ao autor lançar um olhar sobre esses “dispositivos disciplinares” que incidem sobre o corpo e sobre a vida cotidiana problematizando processos de assujeitamento que automatizam os modos de fazer e de perceber do sujeito na contemporaneidade. Automatismos esses que também atravessariam o trabalho do artista. Sigamos ainda apoiados nessa reflexão crítica de Quilici sobre os automatismos do corpo cotidiano.

Quilici se debruça sobre a cena contemporânea interpelando práticas artísticas que buscam a desconstrução dos hábitos cotidianos. O autor tece uma problematização sobre o “corpo cotidiano”, delimitando-o como um corpo automatizado, ligado no “piloto automático”, imerso no desempenho de tarefas e “cumprindo papéis de modo mecânico” (QUILICI, 2015, p. 117), sem necessariamente se implicar com os possíveis horizontes que se colocariam fora dessa estrutura posta por nossos hábitos perceptivos. Dessa maneira, a experiência cotidiana estaria submetida a existência de um meio social em que vigoram “certos modos de lidar com o corpo, os gestos, as ações, o pensamento” (QUILICI, 2015, p. 117). O autor se interrogará, então, sobre os dispositivos sociais que se sobrepõem à experiência do sujeito, determinando seus modos de fazer, agir, pensar, perceber e lidar com o próprio corpo. Sabemos que esse meio social no qual o sujeito está inserido dispõe de processos de ordenação do corpo e de seus impulsos que

viabilizam a entrada no campo da cultura e do “viver em sociedade”, sob o preço de uma renúncia pulsional e de mal-estar que advém dessa operação. Ressaltamos, junto a Quilici (2015, p. 118), que “entender o cotidiano como lugar da automaticidade das ações e dos comportamentos é como reconhecer uma espécie de alienação ou de cisão na subjetividade”.

Concordamos que há, na raiz dos processos de ordenação do sujeito “um desejo de controle, fixação e permanência, que tende a negar a singularidade do acontecimento” (QUILICI, 2015, p. 121), de modo que “apossar-se das experiências expressam também um ressentimento contra a impermanência de todos os fenômenos” (QUILICI, 2015, p. 121). A partir da perspectiva apresentada acerca da experiência cotidiana do sujeito, podemos depreender que esse desejo de controle, fixação e permanência atua como uma espécie de mecanismo de defesa do próprio corpo, como se o sujeito bloqueasse seus impulsos e/ou devires por sentir-se ameaçado pela imprevisibilidade inimaginável de sua desordem, bem como o desconhecido que ela convoca.

Sabemos que o corpo cotidiano se constitui por meio da formatação e canalização de seus impulsos e energias, posto que viver no cotidiano exige de nós “um certo grau de constância, previsibilidade e regularidade” (QUILICI, 2015, p. 121). Nessa operação, o sujeito se ancora a uma forma de vida que modula seus impulsos e energias, buscando, nessa estrutura, a estabilidade diante da imprevisibilidade desses fenômenos.

Para tornar possível o acesso à “singularidade dos acontecimentos”, ou ainda, ao processo de “impermanência dos fenômenos”, Quilici (2015, p. 121) defende uma aposta na desmontagem do corpo cotidiano que implicaria o tornar-se acessível à “experiência da não-forma”. Diferentemente do corpo formatado, ancorado na estabilidade dos impulsos e ordenação das formas, “o corpo informe se mantém no fluxo contínuo de sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las” (QUILICI, 2015, p. 121). Podemos depreender, a partir do exposto, que o corpo informe, por não se defender dos seus fluxos e de seus impulsos, se estabeleceria nas passagens e trânsitos, não se prendendo e não se rendendo a modos de relação que asseguram, identificam e categorizam sua experiência. Desse modo, o sujeito não busca a captura dos acontecimentos, antes, é movido pela impermanência desses acontecimentos, sem apego ou aversão.

Percebe-se que, aqui também, o que está sendo mobilizado é a destituição de um possível mecanismo de domínio e controle do próprio corpo. Mecanismo este que, como vimos, recorta, formata e canaliza os impulsos e energias emoldurando-os numa dinâmica econômica que a cultura determina. Pressupõe-se, portanto, que a experiência da não-forma busca a

desarticulação desses dispositivos de controle, desestabilizando, por sua vez, os modos de percepção e de subjetivação vinculados a eles. Nesse sentido, a experiência da não-forma vai mobilizar, no campo perceptivo do sujeito, um certo tipo de rasura nessas estruturas que organizam, regulam e ordenam a experiência.

Na medida em que a experiência da não-forma se desdobra às margens de uma estrutura que cristaliza os impulsos e energias, podemos pressupor que o sujeito se estabeleceria nessa condição liminar que é trânsito e atravessamento, furo e desdobramento. Nesse sentido, quando Quilici associa o trabalho sobre si a uma transformação radical do sujeito, percebe-se que essa transformação se articula ao que ele denomina como experiência da não-forma, que acaba por borrar esses contornos que constituíam um suporte à percepção automatizada do sujeito.

O trabalho sobre si, ao se colocar como experiência de transformação radical do sujeito, o faz criando fendas nessa realidade perceptiva automatizada do sujeito, fissuras que podem vir a possibilitar o exercício de abertura para uma espécie de força disruptiva que acaba por embaralhar nossos modos de percepção produzindo uma cisão, uma fenda, uma descontinuidade nos processos de assujeitamento que automatizam os modos de fazer e de perceber do sujeito na contemporaneidade.

Com Quilici somos lembrados que, na maior parte das vezes, esse mecanismo que o corpo cotidiano desenvolve de agir frenético e de submergir-se nas ocupações têm como função “impedir que se abram espaços vazios, momentos de suspensão” (QUILICI, 2015, p. 138). O pesquisador observa que esse fazer compulsivo tem, por vezes, a função de tamponar esses espaços vazios tendo em vista que é próprio do corpo cotidiano agir sempre em busca de algo que o aplaque, ou ainda, do objeto impossível que o pacifique definitivamente, uma vez que não é tão simples sustentar esses vácuos em que não nos encontramos “pendurados em nenhuma tarefa ou diversão” (QUILICI, 2015, p. 138).

A nossa aposta é que esse desenquadramento perceptivo que o trabalho sobre si mobiliza, abrindo-nos aos espaços vazios e aos momentos de suspensão, possa vir a restituir ao corpo sua parcela de opacidade, lembrando-nos que o corpo também carrega sua estrangeiridade íntima.

Vemos, a partir das elaborações empreendidas, que o trabalho sobre si que se quer investigar renuncia, em certa medida, ao “si mesmo” das identificações estabilizadoras. Pressupõe-se que ele opera criando rasgos, rasuras, frestas e fissuras no tecido da vida cotidiana, fazendo as estruturas que configuram a existência mediana e cotidiana vacilarem sob a ameaça

de uma possível desordem. O trabalho sobre si desarticula, portanto, ancoragens sociais/imaginárias do sujeito, de forma que esse sujeito perde o centro de sua referência ocasionando um certo tipo de desamparo. Podemos dizer que esse desamparo é marcado pela incidência de uma inquietante estranheza que o trabalho sobre si traz à tona. Posto que o trabalho sobre si desvela uma parcela de opacidade, uma estrangeiridade íntima que nos constitui.

Nos parece que é desse encontro manco com o inquietante que algo da ordem do desconhecido do corpo se revela, desnuda-se, desvelando-se ainda como corpo estranho, algo que se mobiliza através de uma estrangeiridade íntima, a qual nos deteremos criticamente no próximo capítulo.

2. A INQUIETANTE ESTRANHEZA

*Se não posso dobrar os poderes supremos,
moverei as regiões infernais.*

(Sigmund Freud)

O ensaio escrito por Freud em 1919, *Das Unheimliche*, é nosso principal ponto de partida para investigar esse corpo desconhecido que se aproximaria da experiência da não-forma (Quilici), do informe, daquilo que não se configura como algo dizível ou visível porque escapa às estruturas simbólica e imaginárias estabelecidas pela cultura da qual pertencemos. Do *Unheimlich*, cabe, em articulação a esse corpo desconhecido, ressaltar seu caráter incompreensível e incognoscível, posto que ele corresponde a esse núcleo inatingível que nos constitui.

Sobre a tradução de *Das Unheimliche*, convém ressaltar que ela é a questão inicial de todo e qualquer texto que se debruce sobre esse assunto. Freud, em seu ensaio, sinaliza que a palavra *heimlich* deriva da palavra *das heim* que, em alemão, significa “lar” referindo-se, portanto, ao meio doméstico, familiar, seguro e protegido, ou seja, ao aconchego do lar, ou ainda, ao sossego da própria casa. Nesta condição, a palavra *Unheimlich* poderia ser traduzida como meio externo, infamiliar, podendo se referir também ao desassossego do lar, ao inquietante, isso se a tomarmos como assumindo uma condição oposta à palavra *heimlich*. Contudo, o *Unheimlich* freudiano não se traduz apenas como o oposto da palavra *heimlich*, mas, sobretudo, a partir daquilo que a sua experiência coloca em operação, a saber: o intraduzível, o inominável, o incognoscível (IANNINI; TAVARES, 2018).

Em 2019, a Editora Autêntica publicou uma edição comemorando os 100 anos deste ensaio de Freud, propondo uma tradução do termo *das Unheimliche* como “o Infamiliar”. A proposta foi a de proceder uma tradução direta do alemão usando o “In-” da língua portuguesa do mesmo modo que se usa o “Un-” no alemão, a saber: como marca negativa da palavra. Essa marca negativa, segundo Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares, acaba por deixar visível a impossibilidade da tradução perfeita de *das Unheimliche*. De acordo com os autores, estamos diante de um intraduzível cuja impossibilidade “não é o que não pode ser traduzido, mas o que não cessa de (não) traduzir” (CASSIN apud IANNINI; TAVARES, 2018, p.17).

A tradução de *Unheimlich* como “Infamiliar” é proposta, portanto, para marcar que há algo da experiência do sujeito que resta inapreensível, algo que é designado Infamiliar exatamente porque convoca uma dimensão irrepresentável da experiência do sujeito. A partir da impossibilidade da tradução perfeita podemos dizer que, o que interessa aos autores, nessa proposta de tradução, é cingir o real que a experiência freudiana recorta (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 7). Tomemos, portanto, “o Infamiliar” e teçamos uma aproximação dessa noção com o que vimos elaborando como o desconhecido que age no corpo e desestabiliza o sistema de ordenação que constitui o sujeito. O *Unheimlich* seria uma espécie de perturbação, angustiante e inquietante, que nos desaloja do *locus* seguro e aconchegante do “lar”, fazendo vacilar o campo do conhecido no qual nos reconhecemos. Essa vacilação acaba por fazer resvalar uma estranheira íntima, não reconhecida pelo sujeito. Dessa estranheira íntima, podemos dizer que ela acaba por mobilizar no sujeito “regiões infernais”, posto que essa experiência nos faz deparar com este núcleo incognoscível que, em certa medida, é a contingência de nossa existência. Sabemos desse incognoscível que ele nunca é inoperante, posto que gera efeitos sobre o sujeito. O Infamiliar coloca em evidência justamente esses efeitos, dos quais sugiro que há, dentre eles, algo da dimensão do corpo que faz enigma ao sujeito. Algo como a iminência de um corpo estranho e não reconhecido que faz vacilar a imagem a partir da qual sustentamos uma ideia de si como corpo (LIMA, C., 2012). Nessa vacilação, é a própria a ideia de um “si mesmo” que fraqueja.

Na primeira parte do ensaio, Freud chamará nossa atenção para a ambivalência da palavra *heimlich* (familiar), associada, no alemão àquilo que é “familiar”, “seguro” e “protegido”, e, ao mesmo tempo, relaciona-se a algo oculto. Trata-se de algo que, de tão familiar e protegido chega a ser secreto, impenetrável. Tal fato leva Freud a aventar que o “infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar” (FREUD, 1919/2019, p. 49), o que nos reenvia à questão de que a noção de *Unheimlich* opera não somente como um oposto binário, mas, sobretudo, pelo trânsito que o faz deslizar entre essas duas instâncias. É como se o *Unheimlich* fosse a tradução daquilo que é impossível de traduzir no *heimlich*. Nas palavras de Rocha e Iannini, é como se o infamiliar operasse como um “sintomático avesso do familiar esquecido” (ROCHA; IANNINI, 2019, p.183).

Há, portanto, um caráter ambíguo na experiência do *Unheimlich*, posto que, tal como salienta Iannini e Tavares, “ao pronunciarmos ‘familiar’, insinuamos numa corrente silenciosa e inaparente, também o seu exato oposto” (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 10). Devemos reiterar, portanto, tratar-se aqui de algo que, se por um lado reconhecemos como íntimo e já

conhecido, por outro "percebemos como desconhecido, como estranho e inquietante, como esquecido e oculto de e em nós mesmos" (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 10).

Freud ao discorrer sobre o *Unheimlich* destaca que ele é, de certa forma, um tipo de familiar, haja vista não se tratar aqui, como vimos, de uma simples oposição. Tal fato faz com que o Infamiliar nada tenha, necessariamente, de novo ou de estranho, sendo, mais precisamente, "o íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo do recalçamento" (FREUD, 1919/2019, p. 85). O infamiliar é, portanto, algo familiar, mas não reconhecido, algo que de tão bem guardado e bem protegido, íntimo ao sujeito, acaba sucumbido ao exterior, ao esquecimento, tornando-se em relação ao sujeito estranho e estrangeiro.

É à definição de Schelling que Freud recorre para associar o *Unheimlich* "a tudo o que deveria permanecer em segredo, escondido, mas que veio à tona" (FREUD, 1919/2019, p.43) encontrando nela ressonâncias para pensar o Infamiliar como algo do recalçado que retorna. Isso que deveria permanecer oculto e que, segundo Schelling, "veio à tona", Freud situará como "o retorno do mesmo", mas que, no entanto, não conseguimos identificar. Trata-se, portanto, do retorno do mesmo que, contraditoriamente, permanece impossível de ser identificado. De modo que somos colocados aqui, diante de uma categoria de mesmo que não se coaduna à possibilidade de identificação. Algo retorna e mesmo assim não se revela, permanece velado, o que faz com que Freud reconheça aí uma operação de recalque para a proteção do eu. Desse algo, podemos dizer que ele, de tão íntimo, acaba por tornar-se inacessível, mas vale sinalizar que mesmo inacessível ele, contudo, não é inoperante.

Outro ponto destacado por Freud a respeito disso que retorna, é que isso que vem "à tona" é distorcido, deslocado e desfigurado pela barreira do recalque, apresentando-se sempre disfarçado ou encoberto por uma roupagem que tenta tamponar o real que ele opera. Nesse sentido, a incidência do *Unheimlich* tem relações com essa espécie de transfiguração, dizendo respeito a acontecimentos que se dão pela via da ressonância disso que, distorcido pela barreira do recalque, ainda sim, nos atravessa ao modo de uma inquietante estranheza. Mesmo percebido como estrangeiro, a experiência do Infamiliar chama o sujeito num ponto nuclear que é também seu ponto de enigma. Ponto que o interpela sob o preço de só se revelar sob efeito dessa "infamiliaridade".

No campo investigativo da dança, existem pesquisadores que já se debruçaram sobre os atravessamentos do *Unheimlich* freudiano articulando-o aos processos de criação em dança e à prática criativa. Tomemos uma passagem do livro *Exaurir a dança: performance e política*

do movimento, em que André Lepecki, em sua leitura do texto freudiano, destaca a relação do *Unheimlich* com aquilo que se apresenta encoberto por uma roupagem sobrenatural, espectral, estrangeira – “o infamiliar mensageiro da morte” (FREUD, 1919/2019, p. 71) – e que mobiliza no campo da estética questões vinculadas à experiência da inquietante estranheza (LEPECKI, 2017, p. 195). No ensaio ao qual Lepecki faz referência, Freud propõe tomar o campo da estética pensando-o não a partir das categorias do belo e do agradável, mas por seu caráter angustiante e aterrorizante. Freud defende que o “domínio específico da estética” vem sendo negligenciado, salientando, por sua vez, que ele não se coaduna à categoria de belo. Para o psicanalista, o que seria constitutivo desse domínio é o advento do *Unheimlich* como núcleo da angústia, cujo limite “é a dimensão do irrepresentável – que a estética fantástica performa com a roupagem do sobrenatural” (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 181). Essa questão vai interessar fundamentalmente à Lepecki, que proporá em sua argumentação tratar o espectral não só pelo seu impacto estético, mas também pelas moções corporais que ele parece colocar em jogo.

O que torna a categoria do Infamiliar impressionante para Lepecki é a sua capacidade de movimento que, sob seu ponto de vista, “perturba os sentidos de uma postura “normal” ou de um comportamento normativo do corpo” (LEPECKI, 2017, p. 196). Tal fato o leva a problematizar os formatos e métodos da dança, sistematizados e ordenados por uma estética da modernidade, que corresponderia ao regime do “ser-para-o-movimento”. Esse regime, na visão de Lepecki, acaba por privilegiar a produção de um corpo para o movimento a partir de práticas engessadas num modelo produtivista, mecanicista e mercadológico que sistematiza os modos de fazer, agir, mover e perceber do sujeito da modernidade. O autor propõe então, operando com o conceito de *Unheimlich*, investigar outras concepções de movimento na dança, em que o mover-se não seja mais balizado pelas agências do “ser-para-o-movimento”.

Nessa perspectiva, o *Unheimlich* freudiano aparece em seu percurso investigativo como um desdobramento possível que coloca em operação outras percepções do mover-se, tendo em vista que sua característica mais explícita é “o movimento acontecendo onde não deveria, o movimento ocupando um corpo que deveria estar inerte, o movimento ocorrendo em tempo inoportuno, com um ritmo inoportuno e com intensidades distorcidas” (LEPECKI, 2017, p. 196).

O Infamiliar age, neste sentido, como movimento desregrado, desavisado, desfigurado e desconcertante. Ele traz à tona o movimento desarticulado das agências que antes ordenavam os fluxos e as moções do dançarino dentro de um plano de visibilidade, inteligibilidade e contenção previamente recortados, provocando rasgos em seu tecido perceptivo. De modo que

o Infamiliar, sob esse viés, cria fissuras na estrutura que nos oferece estabilidade em relação ao mover-se, abrindo fendas para que outros tipos de atravessamentos possam surgir, transitar, subvertendo o mover.

Isso se dá porque o *Unheimlich* constitui um “movimento inesperado, que desafia as leis do lar, cujas origem e agência não podem ser verificadas visual ou cientificamente” (LEPECKI, 2017, p. 196), uma vez que sua origem concerne ao intraduzível do corpo, àquilo que se configura além de seu próprio domínio.

Desse modo, Lepecki defende que as moções corporais que a experiência do *Unheimlich* acaba por colocar em operação não serão encerradas num plano de visibilidade e inteligibilidade apreensíveis pelo sujeito e nem serão, tampouco, sistematizadas numa ideia de corpo articulada ao “ser-para-o-movimento”. De modo que, essas “inesperadas, incontrolláveis e desregradas formas de movimento” (LEPECKI, 2017, p. 196) agem no corpo como forças que o sujeito parece não ter meios para dar contenção.

Pensemos no mover-se em consonância com essas moções que agem no corpo de maneira inesperada e não premeditada de modo que o dançarino, movido por essa “lógica” que foge aos ordenamentos simbólicos, se vê compelido a se desvencilhar dessa exigência de associar a dança ao “ser-para-o-movimento”. Sabemos que esse regime do ser-para-o-movimento requer, como salienta Lepecki (2017), certa disponibilidade em estar sempre ativo, conduzindo o próprio movimento e servindo a uma certa instrumentalização de seu corpo. Em contraposição, o Infamiliar, ao nos mobilizar a partir dessa lógica outra, torna a experiência da dança espaço de ruptura de uma certa ontologia da dança como “ser-para-o-movimento”, abrindo espaço para a ressonância disso que que “escapa” aos enquadramentos do lar doce lar.

A partir do que foi articulado com Lepecki, gostaríamos de pensar no dançar engendrado pela potencialidade das forças que agem no corpo, quando estas são libertadas de sua prisão domiciliar/familiar. Vimos aqui que o *Unheimlich* pode operar como força disruptiva que cria rasuras nas estruturas e agências pré-estabelecidas pela prática de dança quando estas visam corresponder aos enquadramentos ontológicos do “ser-para-o-movimento”, gestados pela modernidade e sua racionalidade.

2.1. A IDEIA DE SI COMO CORPO E O ESTRANHO FAMILIAR

O jogo perpétuo de espelhos que vai de uma cor a um gesto e de um grito a um movimento nos conduz

*sem cessar através de caminhos abruptos e duros
para o espírito, mergulha-nos no estado de incerteza
e angústia inefável que é próprio da poesia.*

(Antonin Artaud)

Na segunda parte de seu ensaio intitulado *Das Unheimliche*, Freud faz um apanhado de alguns fatores que se apresentam como sensação de estranheza ou infamiliaridade, a saber: o animismo, a onipotência de pensamento, a relação com a morte, as repetições involuntárias, o complexo de castração e a questão do duplo, enfatizando que todos esses fatores confirmam o Infamiliar como algo íntimo e velado que veio à tona. O psicanalista enfatiza, nessa passagem do texto, o âmbito do duplo, em todas as suas gradações e formações, investigando-o como um dos fatores que mais provoca efeitos do infamiliar (FREUD, 1919/2019, p. 67).

A questão do duplo, tal como tangenciada pelo psicanalista, interessa-nos em particular na medida em que nos possibilita redimensionar a discussão sobre a noção de “si” para além dos processos de auto referência e auto representação. A questão do duplo, sobretudo o jogo de espelhos e a vacilação oriunda desse jogo de espelhos que ele implica, nos ajudará a pensar o trabalho sobre si articulando-o ao descentramento do sujeito. Nos permitirá, portanto, a partir da noção do duplo em articulação com *Unheimlich*, interrogarmo-nos sobre isso do corpo e, portanto, do sujeito que resiste aos processos de reificação da consciência reflexiva. Tal questão nos permite também ponderar, mais especificamente, no tocante ao trabalho sobre si, sobre a alteridade como prática de si que parece atravessar alguns processos criativos em dança os quais nos deteremos criticamente no próximo capítulo.

Voltemos a Freud, para quem o duplo, na sua origem, “era uma garantia contra o declínio do Eu” (FREUD, 1919/2019, p. 69). Para Freud, o duplo se apresenta ao sujeito como alheio, sendo rechaçado exatamente por não possuir nenhum traço idêntico ao “Eu”. Isso corresponderia a um mecanismo de defesa do “Eu”, haja vista que, se esse mecanismo de defesa do “Eu” falhasse, sua constituição correria sérios riscos, uma vez que se deparar com a incidência de um “outro em si” abriria brechas para que o “Eu” perdesse a soberania na sua própria estruturação. Nessa operação, o “Eu” seria deposto de sua função ordenadora e centralizadora. O que temos, portanto, é que esse “outro”, tomado como ameaça, é projetado para fora como garantia de que essa estrutura subjetiva que reconhecemos como “Eu” não corra o risco de vacilar.

O que se percebe, em relação às elaborações de Freud acerca do duplo, é que ele carrega um caráter de limiar que operaria tanto como garantia narcísica quanto como ameaça em que se entrevê o *Unheimlich*, o infamiliar. Cito Freud: “Na origem, o duplo era uma garantia contra o declínio do Eu, um ‘enérgico desmentido do poder da morte’ (O. Rank), e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro duplo do corpo” (FREUD, 1919/2019, p. 69).

Da morte não sabemos nada e essa condição de não saber, faz com que ela se nos apresente como ameaça que nos afeta, nos colocando diante da confirmação da nossa finitude.

Vimos que a alma, para Freud (1919/2019, p. 71), operaria como um primeiro duplo do corpo, como uma espécie de garantia narcísica que surge no “campo do ilimitado amor por si mesmo” – que corresponde ao narcisismo primário – amparando o “Eu” mesmo depois de sua “morte”, esse “Eu” que se quer indestrutível, cuja existência se deseja infinita. O que chama a atenção de Freud é o caráter de limiar do duplo que transita entre “uma segurança quanto à continuidade da vida” e “o *infamiliar* mensageiro da morte” (FREUD, 1919/2019, p. 71).

Tomemos a experiência de Freud no âmbito do duplo, mencionada em uma nota de rodapé de *Das Unheimliche*, na qual ele aborda o efeito provocado ao se deparar com uma imagem:

eu estava sentado sozinho na cabine do vagão-dormitório, quando, sob efeito de um brusco sobressalto um pouco mais violento que os outros, a porta que levava ao toailete contíguo se abriu e um senhor mais velho, de pijama, com o boné de viagem na cabeça, adentrou a minha cabine. Suspeitando de que ele, ao sair do sanitário que se encontrava entre as duas cabines, havia se enganado de direção e, erroneamente, chegando até minha, dei um pulo, para lhe esclarecer o acontecimento, mas logo reconheci, perplexo, que o invasor era a minha própria imagem refletida no espelho da porta intermediária. (FREUD, 1919/2019 p. 103)

É notório que esta experiência vivida pelo psicanalista é marcada pela experiência de inquietante estranheza em relação a sua própria imagem refletida no espelho. O duplo, ao invés de se apresentar para o sujeito como um reflexo de si, lhe aparece como um Outro. Não se trata, como vimos a partir do relato de Freud, de uma experiência do duplo associada a uma experiência de “duplicação do Eu”, mas, sobretudo como atravessamento de algo tomado como exterior, não reconhecido pelo sujeito, que o faz vacilar na sua imagem de si na medida em que ele se vê como outro, como um estranho. Percebe-se que a imagem vista por Freud não corresponde àquela à qual ele se identificava. O que a imagem lhe revela no sobressalto de si é um outro.

Ao analisarem a experiência de *Unheimlich* presente na experiência de Freud, Rocha e Iannini (2019, p. 185) pontuam que:

O duplo, assim como o infamiliar que lhe é correlativo, refere-se justamente à expressão do não idêntico no seio da identidade, fazendo desmoronar a unidade ali imaginariamente suposta e mantida. O duplo é o efeito por meio do qual, sugere Freud, o sujeito é levado, no limite, a se reconhecer estranho a si próprio.

O duplo refere-se à expressão do *não idêntico no seio da identidade*, do mesmo modo que a incidência do *Unheimlich* (infamiliar) se manifesta no seio do *heimlich* (familiar), como parcela intraduzível de uma experiência inquietante. Vimos que a experiência familiar porta pontos de enigma que a faz deslizar para o infamiliar. Do mesmo modo, podemos pensar a estruturação do “Eu”, que se dá por processos de identificação especular ao Outro, como portadora de um furo, sendo esse furo o ponto que resta sempre intraduzível, núcleo vazio em que o “Eu” perde algo de sua ancoragem. Lembremos com a psicanálise que “o Eu não é senhor na própria casa”. Há algo não reconhecido, ou seja, estranho a nós mesmos, que nos constitui.

O duplo, compreendido como experiência do Infamiliar, faz mover um outro de “si”, um outro que retorna tamponado, mas que, mesmo disfarçado, deixa rastros, produz efeitos e sensações inquietantes que desestabilizam o centro ordenador da ideia de “si mesmo”.

Tomemos a imagem refletida no espelho. Tomemos o duplo correlativo a essa imagem. Sabemos, com a experiência de Freud na cabine de trem, que esse duplo se revela como não-idêntico no seio da identidade, gerando um estranhamento, um não reconhecimento de si diante da própria imagem. Pressupõe-se, portanto, que essa infamiliaridade articula-se com algo da ordem do não-especularizado, algo que fora da imagem, não obstante, a constitui. Prossigamos nessa articulação da imagem e daquilo que lhe resta “fora”, e nos permitamos pensar nestes restos não especularizáveis em articulação com o *Unheimlich*.

No texto *O Estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica*, Jacques Lacan (1949/1998) tomará a imagem corporal como fundadora da ideia de si como corpo, de modo que o sujeito, ao se apropriar de uma imagem, passa a experimentar o corpo como próprio, estabelecendo um limite que o faz distinguir entre “Eu” e outro.

Nesse texto, Lacan circunscreve o estágio do espelho “*como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito

quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1949/1998, p. 96). Trata-se, portanto, de um processo em que o sujeito se reconhece e se transforma ao se identificar com sua imagem.

Para Lacan, a imagem especular manifesta-se, para o autor, como uma “matriz simbólica na qual o “Eu” (*je*) se precipita, em uma forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (LACAN, 1949/1998, p. 97). Nessa perspectiva, podemos observar que a percepção que temos de nós mesmos acaba se tornando restrita, na maioria das vezes, aos limites que são projetados por um jogo de olhares que mais do que refletir o olhar do sujeito, marca o atravessamento do olhar do Outro na constituição de uma ideia de si. Tal fato marca o ponto de exterioridade que nos constitui (o olhar do Outro) que constitui o “Eu” e do qual o “Eu” desconhece. É sobre essa espécie de desconhecimento que o “Eu” segue e constitui, pela via de reiteradas identificações, uma identidade e, por meio dela, estabelece um contorno imaginário, uma forma, uma unidade a ser experimentada como corpo próprio.

Lacan reconhece o estádio do espelho como um modelo que atravessa toda a vida do sujeito, o que implica compreendê-lo não como uma condição estagiária, uma etapa, mas sobretudo como um estádio, em que “a formação do [eu] simboliza-se oniricamente por um campo fortificado” (LACAN, 1949/1998, p. 101). O “Eu” denotaria, para o psicanalista, uma estrutura de obra fortificada com a qual poderíamos atribuir um limite que demarca dentro e fora. Segundo Lacan, essa estrutura de obra fortificada, cuja metáfora é o estádio, “distribui da arena interna até a sua muralha, até seu cinturão de escombros e pântanos, dois campos de luta opostos em que o sujeito se enrosca na busca do altivo e longínquo castelo interior” (LACAN, 1949/1998, p. 101).

Ainda segundo Lacan, essa condição subjetiva tem início a partir dos seis meses de vida do bebê, no momento que esse bebê necessita de um certo amparo pois percebe-se cindido do corpo do outro (na maioria das vezes materno). É importante sinalizar aqui que o bebê antes desses seis meses, antes, portanto, de perceber-se cindido do corpo do outro, é tomado por Lacan como o *infans*. O *infans* não se percebe separado do outro, sua experiência de corpo confunde-se com o corpo do outro constituindo o que Lacan nomeou *corps morcelé* – um corpo despedaçado, marcado pela parcialidade das pulsões.

A referência ao um *corps morcelé* se dá em vista da necessidade de falar dessa experiência de corpo que se encontra articulada às partes que se delimitaram a partir do que gera no *infans* prazer e desprazer, tendo em vista que, o que impera nessa experiência que define as parcialidades a serem experimentadas como corpo é o princípio do prazer (FREUD,

1920/2020). O corpo percebido aqui é, portanto, o corpo experimentado. Nesta experiência primeva, o seio da mãe, pode nos servir como exemplo desse funcionamento pulsional, marcado pelos objetos parciais. Desses objetos, podemos dizer que eles carregam o traço do corpo do sujeito e do corpo do outro. Voltemos ao exemplo do seio.

O seio, objeto de satisfação e prazer para o *infans*, é parte do corpo da mãe, mas o *infans* o toma como parte de si, parte do até então corpo que ainda não se percebe cindido do corpo do outro, uma vez que, a marca da cisão, fundada no estágio do espelho, ainda não foi gravada.

Uma vez cindido do corpo do outro, o bebê passa a experimentar o corpo como próprio, estabelecendo para si uma divisão entre o corpo próprio e o corpo do outro. Essa divisão ocorre a partir do estágio do espelho ou, se operarmos com a metáfora proposta por Lacan, a partir da construção dos muros de concreto desse estágio. Trata-se da constituição do Eu como uma estruturação rígida e fortificada que é fundada para amparar o bebê quando este se percebe separado do outro que, antes, o amparava. Dessa estrutura, podemos dizer, que um contorno perceptivo que proporciona uma espécie de contenção às forças desregradas que bebê experimenta, forças que circulam no “entre” corpo do bebê-corpo do outro (materno). De modo que, tal como salienta Safatle (2020, p. 103), são esses “objetos de pulsões parciais, dispostos em uma zona intermediária entre meu corpo e o corpo do Outro, que o sujeito deve “perder” para construir uma imagem unificada do corpo próprio através do estágio do espelho”.

De acordo com Rocha e Iannini (2019, p. 194), a imagem exteriorizada no espelho é “a imagem que o “Eu” reconhece como própria, e que integra a organicidade e a dinâmica corporal que, nos primórdios, é vivida como fragmentária”. Nesse sentido, os autores observam que Lacan, ao insistir “no caráter constituinte da forma – cujos fragmentos são os pedaços do corpo com os quais a libido infantil entrevê sua satisfação” (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 194), percebe que essa forma (que é assumida pelo sujeito como corpo próprio), congela e ordena essas forças desregradas “como unidade passível de uma apreensão simétrica” (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 195).

Faz-se importante destacar que a formação do Eu pela via da imagem não deve ser compreendida apenas como a apreensão de “si mesmo” firmada pelos processos de identificação, mas sobretudo como uma *Gestalt* que organiza a percepção dentro de um contorno imaginário que sabemos, é dado pelo Outro.

De acordo com Lacan (1949/1998, p. 98):

a forma total do corpo pela qual o sujeito se antecipa numa miragem a maturação de sua potência só lhe é dada como *Gestalt*, isto é, numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constituinte do que constituída, mas em que, acima de tudo, ela lhe aparece num relevo de estatura que a congela e numa simetria que a inverte, em oposição à turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la.

Podemos dizer que há, portanto, um sistema ordenador agindo como *Gestalt*, unificando os objetos de pulsões parciais numa unidade que serve de amparo ao sujeito, oferecendo-lhe uma estrutura segura a qual ele reivindica para si, como sua.

Rocha e Iannini salientam que “a miragem, essa imagem que retorna do espelho, é alcançada, em sua função plena, sob a forma de uma exterioridade” (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 194). Dessa maneira, podemos dizer que a imagem que o Eu reconhece como própria é formada pela relação com o exterior. Tal como salienta Lacan, ela se dá “na captação espacial manifestada pelo estádio do espelho” (LACAN, 1949/1998, p. 99), de modo que, o estádio do espelho revela-se, para o psicanalista, por conseguinte, como uma experiência em que se estabelece “uma relação do organismo com sua realidade – ou, como se costuma dizer, do *Innenwelt* com *Umwelt*” (LACAN, 1949/1998, p. 100).

Tomemos mais uma vez o texto de Lacan (1949/1998, p. 100):

O estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação - e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica - e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental.

Postulamos juntamente com Carla Andrea Lima (2012) que, ao organizarmos nosso corpo numa imagem, o fazemos a partir da apropriação de uma imagem que é atravessada e pelo olhar do Outro. Percebemos, articulada a essa questão, a ideia de que “o *infans* identifica-se com algo que ele não é, mas que ele acredita ser: o que o espelho, ou melhor, o que o olhar do Outro lhe reflete” (LIMA, C., 2012, p. 41).

Portanto, salientamos com Lacan (1949/1998, p. 98) que:

a permanência mental do [*eu*], ao mesmo tempo que prefigura sua destinação alienante; é também preenche das correspondências que unem o [*eu*] à estátua em que o homem se projeta e aos fantasmas que o dominam, ao autômato, enfim, no qual tende a se consumir, numa relação ambígua, o mundo e sua fabricação.

Rocha e Iannini (2019) destacam que a “assunção da imagem de si” e o “ordenamento da satisfação pulsional” são conquistas da cultura. Conquistas que nos parecem ser um tanto arbitrárias, tendo em vista que o ordenamento dessas forças desregradas organiza os sujeitos de maneira similar, tornando-se possível exercer um certo controle sobre esses corpos. Nesse sentido, a formação do “Eu” é determinada por uma forma que lhe certifique ser idêntico ao outro, garantindo, por consequência, um amparo, condição dada pela cultura de pertencer àquele recorte de realidade externa.

No entanto, mesmo neste regime de contenção, ordenação e simetria das pulsões operado pela cultura, algo resta inassimilável.

Importante salientar que Lacan desconfia da imagem ao problematizar as manifestações do inconsciente e as aparições do duplo, posto que eles revelam, pela via da própria imagem, certa alteridade constitutiva do sujeito.

Tal como Lacan articula, ao nos fiarmos na *imagem do corpo próprio* observamos “o papel do aparelho especular nas aparições do *duplo* em que se manifestam realidades psíquicas de outro modo heterogêneas” (LACAN, 1949/1998, p. 98). Podemos pressupor que essas realidades psíquicas heterogêneas que o duplo manifesta articulam-se à essa ideia de que a imagem carrega traços de uma alteridade que lhe é constitutiva, não-idêntica, e que, portanto, resta como restos não-especularizáveis que, destituídos da imagem do corpo próprio, não obstante constituem o que ela tem de mais nuclear.

Desse modo, podemos ressaltar, juntamente com Rocha e Iannini, que “o fragmento que não se integra a *Gestalt* de uma imagem humana traz à tona a inquietante assimetria de sua dispersão pulsional, informe, não identitária” (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 196). Sabemos que essa inquietante assimetria é o que desarticula, desestabiliza e desenquadra esse esquema perceptivo fundado pelo estágio do espelho. Nesse sentido, podemos pressupor que o estágio do espelho opera nessa construção imaginária em que, ao definir um contorno, pressupõe também um “fora-contorno”, o resto, ou excesso, daquilo que não entrou na imagem.

O que podemos apreender é que a imagem, ao mesmo tempo que captura as dispersões, os fragmentos corporais e as moções pulsionais organizando-as simetricamente numa unidade corporal de um “si” idêntico a “si mesmo”, deixa de capturar outras dispersões, fragmentos e moções que não corresponde àquele contorno e que não pertencem àquela ordenação idêntica a sua própria identidade.

Se, para Lacan, a imagem especular parece ser a fronteira do visível, podemos compreender que o corpo que ela determina corresponderia não só a esse invólucro imaginário

que experimentamos como corpo próprio, mas também a restos que a imagem e o campo da linguagem não capturam. Desse modo, o estádio do espelho denuncia o real do corpo, que podemos articular ao intraduzível do corpo, o excesso informe que deriva da natureza disruptiva das pulsões.

De modo que, reconhecemos com Carla Andrea Silva Lima (2012) que tal articulação se coloca como o desdobramento necessário para compreendermos o momento em que o corpo faz enigma para nós. Momento em que uma experiência ou um atravessamento não se reduz ao já sabido, posto que mobiliza as regiões infernais, da incerteza, do impensável e do incognoscível do corpo. Tal experiência ou atravessamento parece destituir o Eu de sua posição rígida de controle e ordenação, haja vista ser próprio do sujeito ser também atravessado pelo desamparo.

Segundo Ana Maria Portugal (2006, p. 53), “a psicanálise, como teoria e prática, constrói-se em torno de um ponto vazio, *die Urverdrängung* – recalque primário, uma marcação primária e fundadora de toda nossa estrutura psíquica – que é radicalmente da ordem do não-cognoscível”. A partir desse “recalque primário” surgem as formações do inconsciente (sonhos, lapsos, ato falho, chiste, sintomas) que, de acordo com a autora, “articulam o desejo inconsciente como traduções desse ponto de falta radical para o falante” (PORTUGAL, 2006, p. 53).

Podemos pressupor, que esse ponto de falta corresponde a uma falha na tradução, mas não uma falha no sentido de um “defeito de função” (PORTUGAL, 2006), mas sim no sentido da presença de algo que seja, de fato, intraduzível, de uma impossibilidade de se traduzir. Diante dessa impossibilidade, salienta Portugal (2006, p. 54), “a saída é o recalque, operação que permite desviar do ponto impossível, construindo substitutos por associações na linguagem, construindo as formações do inconsciente”, o que corresponde àquilo que não se deixa dizer, mais que ainda sim se diz de outra maneira.

Pressupõe-se, portanto, que esse núcleo intraduzível acaba se revelando como aquilo que o sujeito tem de mais íntimo e que, portanto, resta desconhecido. Esse espaço de opacidade denuncia no corpo e no sujeito sua condição de *extimidade*,⁵ como aquilo que, exatamente por ser nuclear e mais íntimo, é tomado como um corpo estranho. Percebe-se algo “fora” da moldura, um outro, estrangeiro a si mesmo, na própria figura.

⁵ “A *extimidade*, segundo Lacan, funde exterioridade e interioridade, o que está fora e o que o sujeito não reconhece como o seu mais íntimo” (LIMA, C., 2012, p. 25).

Nessa perspectiva, operar com certa dimensão íntima e constitutiva implica que tenhamos que nos haver com essa opacidade do corpo, com isso que *Unheimlich*, nos convoca como corpo estrangeiro, nos convoca como uma estrangeiridade íntima que acaba por embaçar as referências com as quais antes nos localizávamos e nos situávamos. Estamos aqui falando de uma desestabilização de fronteiras de modos de percepção e de ordenação. Desse modo, o que se desarma é esse imaginário de corpo, bem como a centralidade de uma noção de si mesmo.

Sabemos da impossibilidade de nos esvaziarmos definitivamente das identificações, das representações e significações que a cultura nos preenche. Contudo, sabemos também que existem experiências que nos desestabilizam de nossos pontos de certeza, experiências em que somos convocados pela presença desse outro desconhecido, estrangeiro e exilado. Nelas, somos atravessados por este outro, por vezes nele tropeçamos, por outras nos esbarramos, damos de cara, tombamos frente a esse encontro inusitado, desavisado e desconcertante.

Nos parece que este “outro” que nos cria urgências, é ruído e faz ruir, tornando-se uma experiência possível quando nos convoca (como um ruído) a uma desestabilização efêmera de nós mesmos. E, antes que consigamos apreendê-lo ou nomeá-lo, este outro nos escapa entre os dedos, se embrenha nas brechas e fissuras criadas para que “algo” escape e venha à tona. Poderíamos ainda, pela via da arte, propor estratégias que criassem essas brechas, quando o processo de criação do artista, que tem seu corpo como centro de problematização, se encontra articulado a um tipo de “trabalho sobre si” tomando a ideia si como portadora de um vazio.

Dessa forma, afirmamos que o trabalho sobre si demandaria um trabalho sobre essa opacidade, esse ponto de Real⁶ que, fazendo furo, resiste aos processos de universalização de um saber sobre o sujeito e o corpo. Postulamos juntamente com Carla Andrea Silva Lima (2012) a importância de sustentar os vazios que se abrem em nós, sem negar a opacidade e a indeterminação que ele suscita. Podemos depreender que a inquietude causada por esse vazio, com seus pontos de suspensão e espaços intervalares faz mover o desconhecido que nos destitui de uma assertividade do fazer e de um lugar de centralidade conduzindo-nos às “regiões infernais” das quais só se tem acesso pela artesanaria desse fazer.

⁶ Safatle (2020, p. 65), sobre o conceito de Real na teoria psicanalítica, destaca que: “Aqui, o Real não deve ser entendido como um horizonte de experiências concretas acessíveis à consistência imediata. O Real não está ligado a um problema de descrição objetiva de estados de coisas. Ele [Lacan] diz respeito a um *campo de experiências* que não podem ser adequadamente simbolizadas ou colonizadas por imagens ideias de forte circulação social. Isso nos explica por que o Real é sempre descrito de maneira negativa e destituente, como se fosse questões de mostrar que há coisas que só se oferecem ao sujeito sob a forma de negações. Daí proposições como ‘O Real é o impossível’. O Real indica uma experiência de exterioridade em relação aos processos de reprodução material da vida e que preserva sua negatividade como forma de impedir que experiências de diferenças sejam esmagadas pelas determinações possíveis do presente”.

Tendo em vista a proposta do *Unheimlich*, percebemos que a dobra aqui é que o estranho é estranho, intraduzível, inassimilável, exatamente por ser extremamente íntimo e nuclear, marcando em cada um de nós um si que é, na realidade uma estrangeiridade íntima. Podemos dizer que esses desdobramentos do corpo e da ideia de si articulados ao *Unheimlich* ao serem pensados no contexto do “trabalho sobre si”, coloca em conflito essas ordenações com as quais o corpo nos é familiar.

Além dos deslizamentos na imagem que fazem vacilar a percepção que o sujeito teria sobre o seu próprio corpo, desenquadrando essa percepção de corpo próprio estruturada pela imagem, interessa-nos discutir as ressonâncias que essa vacilação produz na ideia de “si mesmo” como corpo, sinalizando uma percepção outra que se reformula, a saber: um corpo fragmentado, informe, corpo estrangeiro. Aventa-se que esse desenquadramento perceptivo do sujeito em relação a “si mesmo” mobilize a desmilitarização da função “Eu” sobre o corpo. De modo que esse outro desconhecido e estrangeiro possa também agir (a partir das moções das forças desregradadas que esse outro mobiliza).

2.2. DAS UNHEIMLICHE, O MOVIMENTO E A DANÇA

A dança como insistência não de um retorno à origem, mas, antes e sobretudo, como um retorno insistente da diferença como origem.

(Thereza Rocha)

Sabemos do *Unheimlich* que ele se revela como experiência crua porque disruptiva, em que “algo íntimo” que nos leva a nos mover fala um outro, uma alteridade que nos estranha e descentra de nós mesmos. Diante do exposto, poderíamos pressupor ser o *Unheimlich* a nos colocar nesta situação de borda, posto que essa força disruptiva nos desestabiliza colocando em jogo a própria percepção do sujeito em relação a si e ao entorno. No entanto, sabemos que o *Unheimlich* não opera apenas num processo de desidentificação, haja vista que sua presença também gera efeitos de inquietante estranheza que, por vezes, se externalizam como reação imediata, movimento ou ação.

Segundo Rocha e Iannini (2019, p. 196), “o infamiliar não parece ser passível de uma redução plena ao já sabido, ao pensamento inconsciente e recalcado, pois ele se refere também ao impensável, ao paradoxo e à ambivalência do afeto que decorre da natureza disruptiva das

pulsões”. Os autores propõem pensar o *Unheimlich* articulado a essa ambivalência do afeto relativo à perda da conquista simbólica sobre o desregramento das pulsões que geraria uma determinada angústia relativa à perda do corpo. Há, portanto, uma inquietude que é intrínseca a essa espécie de desenquadramento/desestruturação do corpo.

Aventa-se sobre esse corpo estranho que ele experimenta algo dessa natureza desregrada das pulsões, aquilo que nele é mobilizado, como resto ou excesso, fora do enquadramento e estruturação do “Eu”. Podemos pressupor que esses restos não-especulares agem pela via imediata de seus impulsos, sob circunstância de uma estranheiridade íntima, precipitando-se como Infamiliar.

No tocante a dança, vimos que o *Unheimlich* tem considerável relevância, posto que ele mobiliza no corpo “o movimento acontecendo onde não deveria”, o movimento “que desafia as leis do lar” e que perturba “um comportamento normativo do corpo” ocupando um corpo que deveria estar inerte, tal como salientou Lepecki (2017).

Gostaríamos de retomar alguns pontos desenvolvidos no percurso investigativo de Lepecki sobre o desenquadramento de uma certa noção de movimento na dança, posto que sua reflexão nos ajudaria a configurar melhor o que aqui se articula a esse núcleo intraduzível do corpo, à essa estranheiridade íntima que desvela, no corpo, espaços de opacidade.

Em função disso, aventa-se um outro modo de operar com o corpo que leva ao limite esse modo de criar e pensar a dança a partir da ideia de “ser-para-o-movimento”. Concernente a esse modo outro, vimos que Lepecki (2017, p. 32) articula o *Unheimlich* como possível operador deste desenquadramento com o intuito de “levar ao limite esse modo de criar e privilegiar uma subjetividade cinética instituído pela era moderna“. Nesse sentido, podemos pressupor uma relação entre as concepções de Lepecki e a perspectiva adotada por Quilici acerca do trabalho sobre si, tendo em vista que ambas se pautam numa certa destituição subjetiva do artista durante o seu processo. Tendo como base esse horizonte de destituição subjetiva, talvez possamos tomar a dança não só como aquela que produzimos, mas como aquela que se produz em nós.

Tendo em vista nosso objetivo, retomemos as reflexões em que Lepecki (2017, p. 22) tece críticas agudas sobre o desenvolvimento histórico da dança de “igualar o ser da dança ao movimento”. O movimento de exaurir a dança detectado pelo pesquisador no trabalho de alguns artistas de dança da pós-modernidade, caracteriza-se como uma proposta de esgarçar o tecido histórico em que a dança construiu a sua trama imaginária. O autor propõe então descentrar a ideia de dança da ideia de movimento articulado a parâmetros cinéticos que acabam por definir

uma estética de motilidade de como o bailarino deve agir e se mover. Lepecki (2017, p. 17) nos convida, desse modo, a repensar o que seria uma política intensiva de movimento preconizando que nos debruçemos sobre trabalhos que têm como proposta esgotar essa “ideia, ou imagem, ou imperativo estético dominante, que alinha a dança a um comando transcendente de movimento ininterrupto e a todo custo”.

Em vista disso, a proposta presente na performance *Exaurir a dança* é a de esgotar essa pretensa organicidade da dança que se alinha a formas estéticas e a padrões de movimento e que acabam por reproduzir essa noção ontológica da dança na medida em que seguem associando-a ao “fluxo e à continuidade de movimento” (LEPECKI, 2017, p. 22). Essa tendência a associar imediatamente a dança a um fluxo ininterrupto de movimento se relaciona, na visão de Lepecki (2017, p.23), ao projeto cinético da modernidade:

Na medida em que o projeto cinético da modernidade se torna a sua própria ontologia (sua inescapável realidade, sua verdade fundamental), também o projeto da dança ocidental se alinha mais e mais à produção e à exibição de um corpo e de uma subjetividade adequados a representar essa motilidade desenfreada.

O projeto cinético da modernidade aqui referido se ancora na investigação de Peter Sloterdijk, sobre a modernidade ser, ontologicamente, “puro-ser-para-o-movimento” (LEPECKI, 2017, p. 31). Para Sloterdijk, esse projeto cinético determina um padrão de subjetividade, um modo de ser do sujeito no mundo moderno (capitalista, produtivista e mercadológico) que se veria refletido nos modos de agir, de fazer, perceber e, conseqüentemente, assinalará Lepecki, de mover o próprio corpo e de criar a própria dança. O que segue sendo destacado aqui é que a dança não escapa dessa engrenagem, visto que o projeto cinético da modernidade também atravessa a sua ontologia.

Ao propor a ação de exaurir a dança como uma crítica da dança dirigida à sua ontologia como “ser-para-o-movimento”, o autor se interroga também sobre certa noção de subjetividade que se encontra subordinada a esse projeto de modernidade e que acaba por circunscrever o sujeito como um indivíduo que controla a própria ação e o próprio fazer.

Vimos com Lepecki que a dança está continuamente sobre o imperativo da produção ininterrupta de movimento, desse modo, essa hiper-produtividade da modernidade também se reflete numa concepção espetacular sobre a dança, na medida em que se demanda dela que ela corresponda ao fluxo visível e ininterrupto de movimentos, bem controlados e bem executados pelos dançarinos, a partir de um modelo que antecipa a maneira de se colocar o corpo em

movimento. Essa lógica, por sua vez, leva-nos a pensar o dançarino como um sujeito ativo nessa produção e habilitado, portanto, a assumir o controle de seu corpo e do próprio movimento. Nessa perspectiva, a criação em dança se dá sob esse imperativo da atividade, dessa constante implicação ativa do dançarino sobre seu corpo.

Para colocar em trabalho a constante problematização da dança contemporânea em torno dessa noção de subjetividade alinhada aos ideais de “ser-para-o-movimento”, Lepecki empreende uma análise do trabalho do coreógrafo francês Jérôme Bel, sinalizando se tratar de um artista que desvincula a dança do imperativo de “ser-para-o-movimento”. Segundo Lepecki, os trabalhos de Bel articulam uma crítica à representação da dança (de ser-para-o-movimento) ao insistir na paragem e na lentidão. O pesquisador considera esse ato, em sua análise, como um enfrentamento do artista “à participação da coreografia no projeto mais amplo da representação ocidental” (LEPECKI, 2017, p. 93).

De modo a empreender sua análise da obra de Bel, Lepecki discorre sobre a crítica da representação mobilizada pelas artes, no início do século XX, como base para problematizar o que ele denomina como ontologia política da dança. É importante destacar a necessidade de que compreendamos aqui a representação não só como algo mimético, mas como “uma força onto histórica, que aprisiona a subjetividade dentro de uma série de equivalências isomórficas” (LEPECKI, 2017, p. 94). Sob esse ponto de vista, a representação é o que oferece o recorte a partir do qual o sujeito se constitui, ou seja, em certa medida, a representação determina o horizonte de possibilidade para as produções de subjetividade.

Ainda segundo Lepecki, a subjetividade produzida pela modernidade coloniza as fontes de energia, ordenando o corpo para agir conforme as leis que regem a modernidade, modulando, dessa forma, a mobilidade do sujeito.⁷ A subjetividade moderna é, portanto, uma estrutura de autofechamento da subjetividade dentro da representação, que incidiria também no campo da dança “como uma clausura na mobilidade espetacular compulsiva” (LEPECKI, 2017, p. 115).

Em função disso, a crítica incide aqui sobre um determinado pacto da coreografia com essa espécie de imperativo do movimento que “abastece, reproduz e captura a subjetividade na economia geral do representacional” (LEPECKI, 2017, p. 95). A relação entre coreografia, representação e subjetividade, adviria, portanto, desse pacto coreográfico com o imperativo do movimento, de modo que, essa representação ontológica da dança, de “ser-para-o-movimento”, capturaria a subjetividade do artista da dança através de uma concepção de corpo

⁷ Segundo Lepecki (2017, p. 115), “a subjetividade moderna estabelece sua relação colonialista com toda sorte de fontes de energia, sejam estas naturais e fisiológicas ou afetivas: desejos, afetos, devires”.

“adequadamente disciplinado” que corresponderia a:

um voluntarismo desse corpo em submeter-se ao comando para mover-se; um tornar visível sob as condições do que é teatral (perspectiva, distância, iluminação); e a crença numa unidade estável entre visibilidade do corpo, sua presença e sua subjetividade. (LEPECKI, 2017, p. 95)

De acordo com Lepecki, Jerome Bel subverte cada um desses elementos coreográficos à maneira que os expõe, de forma exagerada, desconstruindo-os e complicando-os (LEPECKI, 2017, p. 95). O trabalho de Bel mobiliza, sob esse viés, uma crítica sobre a ontologia política da coreografia em relação à representação e à subjetividade na medida em que Bel “insiste nessa exploração dos meios da representação ao postular que o fim da representação é o limite de sua capacidade de transformar a presença em subjetividade fixa, reconhecível” (LEPECKI, 2017, p. 98). Bel explora ainda, articulada à sua crítica à noção de uma subjetividade fixa, os limites da representação de uma ideia igualmente estável de corpo, tendo como finalidade a sua desconstrução:

Num texto publicado em 1999, Bel articula sua recusa em aceitar a noção de sujeito como entidade fechada e autorepresentacional, limitada por suas fronteiras corporais visíveis e localizáveis: “não há algo como um sujeito individual ou um foco central (um ‘tu’ e um ‘eu’). (LEPECKI, 2017, p. 100)

Nesse sentido, podemos observar a presença, nos trabalhos de Bel, de uma preocupação em deslocar a subjetividade de uma representação do corpo que se articula ao campo do visível. O sujeito aqui não é pensado como entidade estável, fechada e enclausurada no invólucro corporal.

Tal como salienta Lepecki (2017, p. 100):

Bel explora e desestabiliza o circuito fechado da representação ao bagunçar os isomorfismos reificados que a representação estabelece entre presença, visibilidade, personagem, nome, corpo, subjetividade e ser - todos os conceitos funcionalmente equivalentes para a representação e que sustentam a fantasia da unidade corporal.

Nesse sentido, podemos pensar que o trabalho de Bel mobiliza no corpo rotas de fuga e de devires que desestabilizam os contornos do “corpo próprio”, de modo a bagunçar os isomorfismos reificados levando ao limite a ideia de corpo organizado como unidade, ideia essa que ordena de forma simétrica suas forças e energias desse corpo tornado próprio a partir do

recorte do Outro.

O interesse em abordar a crítica à representação da dança empreendida por Lepecki se evidencia a partir do intuito de solidificar as reflexões que viemos desenvolvendo acerca dos processos criativos em dança em articulação à perspectiva do trabalho sobre si tendo em vista seu horizonte de problematização de modos outros de se colocar em movimento, mobilizando desenquadramentos da própria subjetividade. Buscamos questionar também, em que medida essas possibilidades de trabalho sobre si, ao se orientarem em direção à desestabilização de uma ideia de “corpo próprio”, se articulam ao campo investigativo da dança.

Para Lepecki (2017, p. 102), “essa abertura do corpo e da subjetividade para além de um circuito fechado proposta por Jerome Bel estabelece alguns desafios metodológicos e epistemológicos para os estudos da dança”. Os questionamentos promovidos pelo autor a respeito dos desafios que o universo da dança terá que enfrentar na medida em que propõe pensá-la por meio da desestabilização das categorias de corpo e de subjetividade, levam-no a abordá-la fora do circuito fechado da representação, ou seja, fora de toda sua roupagem espetacular. Aqui, podemos depreender que Lepecki está interessado em pensar o movimento da dança articulado a outros devires do corpo, a uma alteridade que desloque o sujeito de seu assujeitamento.

Dito isso, faz-se necessário salientar que Lepecki (2017, p. 28) elabora suas reflexões balizado não apenas numa filosofia do corpo, mas numa filosofia que “cria conceitos que permitem um reenquadramento político do corpo. Uma filosofia que percebe o corpo não como entidade encerrada em si mesma, mas como sistema aberto de trocas”. É através desse recorte que o corpo que dança será pensado, não pela perspectiva de movimento fluído e ininterrupto, mas pelos efeitos dos afetos que esse corpo mobiliza quando dança, bem como nos refazimentos que ele produz a partir desse sistema de relações e trocas.

Tendo em vista o horizonte de subjetividade que a modernidade recorta, a aposta do pesquisador é que é dentro desse imperativo ontopolítico de movimentar-se que as subjetividades “criam suas rotas de fuga (seus devires) e negociam seu auto-aprisionamento (suas sujeições)” (LEPECKI, 2017, p. 35).

O que se coloca como centro de problematização são as hierarquias que normatizam e que limitam o corpo, que constroem barreiras que definem a sua função, seus modos de operação, de potência e de identificação. Barreiras travadas pela cultura e também pela trama imaginária a qual se alienou o Eu que, por sua vez, autorizam “o que pode o corpo”, ao mesmo tempo que determinam “o que o corpo não pode”. Barreiras impositivas que, por serem

intrínsecas à subjetividade, restam imperceptíveis ao sujeito, o fazendo alienar-se em sua própria “autonomia”. É nesse sentido que Lepecki (2017, p. 27) vai articular a dança “fora de limites disciplinares artificialmente autônomos, bem como o reconhecimento da força da ontologia política da modernidade em todo o seu estranho e hipersinético ser”.

Podemos considerar que, ao problematizar a ontologia política da modernidade, Lepecki coloca em conflito uma ideia de autonomia entendida comente a partir da atividade, capacidade de autogestão do próprio corpo e do próprio movimento. No entanto, pode-se também acompanhar nas elaborações empreendidas pelo autor que, dentro desse imperativo da modernidade de “ser-para-o-movimento”, é possível abrir rotas de fuga. Desse modo, a pensar em outras dinâmicas para dança que desestabilizam essa ontologia política de “ser-para-o-movimento”, Lepecki nos propõe a nos interrogar sobre isso que não se controla, que foge à ideia de autonomia entendida a partir da atividade, da capacidade de autogestão do próprio corpo e do próprio movimento. Ele nos desloca para as moções corporais que não funcionam nessa lógica, moderna e capitalista, de autocontrole e autodomínio. Trata-se aqui de mobilizar espaços de opacidade do corpo, que viemos articulando acontecendo onde não devia, “o movimento ocorrendo em tempo inoportuno, com ritmo inoportuno e com intensidades distorcidas” (LEPECKI, 2017, p. 196).

Com o autor, fomos convidados a mobilizar nossa capacidade inventiva, esgarçando o instituído em busca de novas possibilidades de se pensar as relações entre corpos, subjetividades, política e movimento. Balizados numa ideia de dança que não verticaliza o seu fazer nessas estruturas plasmadas de corpo como invólucro anatômico. Buscamos, com o Infamiliar, os possíveis, mas também um inventar no impossível mobilizando potencialidades outras, por meio do desenquadramento dos impulsos e energias que antes circulavam dentro dos limites desse invólucro. O desejo compartilhado com Lepecki, é o de que o mover-se na dança possa exercer outras aventuras e aberturas, não se contentando somente com o alienar-se à representação do “ser-para-o-movimento”. Entendemos que, na perspectiva do autor, o desenquadramento desse recorte pode estar articulado às moções corporais que o *Unheimlich* coloca em jogo, posto que esses fenômenos se articulam à dimensão do irrepresentável, ao intraduzível do corpo, àquilo que se revela como estrangeiridade íntima e singular, e que, portanto, opera numa “lógica” outra.

Ao se ancorar numa perspectiva de trabalho sobre si, o campo investigativo/criativo da dança desdobra uma certa artesanaria no fazer do dançarino em relação a própria singularidade, tomando o corpo como espaço de criação que territorializa/desterritorializa constantemente

uma noção de corpo, de dança e de si. Inaugura-se, portanto, uma outra perspectiva de trabalho que mobiliza no corpo territórios desconhecidos a partir do encontro com a própria opacidade do corpo, íntima e estrangeira. Dessa opacidade, íntima e estrangeira, constata-se que ela revela não só um Outro corpo, mas uma outra agência, um outro modo de operar que, pressupomos, mobiliza e se mobiliza pelo infamiliar. Um outro modo de operar com o corpo em que o inesperado encontra ressonância, esse movimento que “erra”, “errante”, “acontecendo onde não deveria” tal como sinaliza Lepecki, abrindo possibilidades para o inoportuno, para intensidades distorcidas...

É nesse sentido que propomos o entendimento da expressão “a dança que se cria em nós”. Em ressonância com essa dança só nos resta exercer o trabalho da escuta sobre essa singularidade íntima e estrangeira que cria hiências na estruturação corporal, possibilitando devires, potencializando impulsos, energias e afetos. Potências essas que se externalizam, nesse limiar de corpo, como corpo impróprio, informe e/ou infamiliar (LIMA, C. 2012).

3. O PROCESSO CRIATIVO DA DANÇA: UMA ANÁLISE-INTERPRETATIVA SOBRE O TRABALHO DE MARTA SOARES E TUCA PINHEIRO

3.1. OS VESTÍGIOS DE UM CORPO: DOS RESTOS QUE VIRAM DANÇA

Entre 6.000 e 1.000 anos atrás foram erguidos na faixa litorânea brasileira montes constituídos por acúmulo de conchas de moluscos, restos de fauna marinha, terrestre e outros elementos, formando consideráveis estruturas que chamaram a atenção de pesquisadores de diferentes áreas, principalmente pelas evidências de pesquisas arqueológicas que mostraram que essas construções, na verdade, não se tratavam de formações naturais, mas de estruturas construídas pela mão humana, vestígios de povos pré-coloniais. Segundo a Prof^a. Dr^a. Maria Dulce Gaspar (2000 apud BENDAZOLI, 2007), “os seus testemunhos estão dispersos pela faixa litorânea do Rio Grande do Sul até a Bahia e do Maranhão até o litoral do Pará, incluindo o baixo Amazonas”. As pesquisas indicam que essas formações artificiais foram erguidas por grupos de pessoas que viviam nesta região muito antes da chegada dos colonizadores. Algumas dessas estruturas chegavam a medir até 30 metros de altura e, hoje em dia, esses montes são considerados sítios arqueológicos conhecidos como sambaquis. É importante destacar que alguns sambaquis foram destruídos pelos colonizadores, uns explorados para a retirada de conchas para a produção de cal e outros preservados para serem pesquisados por arqueólogos, cientistas e historiadores. Os principais, preservados para pesquisa, ficam no litoral de Santa Catarina, na região de Laguna e Jaguaruna.

Nesses dois sítios arqueológicos, pesquisadores observaram que a variedade na composição e estrutura interna continham evidências de que a construção de alguns sambaquis não estava relacionada a um processo causal, mas sim intencional. Os montes não eram apenas depósitos e acúmulo de restos orgânicos, neles havia também rastros de fogueira, artefatos, ossos humanos e até mesmo vestígios de seus funerais.

Algumas contradições se apresentaram no decorrer das pesquisas sobre a funcionalidade dos sambaquis, não se sabia ao certo se eram cemitérios ou moradia. Seu conteúdo cultural foi levado em consideração entre os anos de 1995 e 1996 pelos pesquisadores Paulo Deblasis e Maria Dulce Gaspar que desenvolveram, junto à colaboradores, um projeto arqueológico denominado *Sambaquis e paisagem: modelando processos formativos culturais e naturais no litoral Sul de Santa Catarina*, tendo como uma das diretrizes de pesquisa a análise da estrutura, ordenações e arranjos espaciais dos sambaquis que possivelmente se relacionariam

com aspectos culturais e funções sociais de sua época.

Cemitérios ou moradias, é sabido que os sambaquis guardam os mortos. No sambaqui de Laguna/SC, estima-se mais de 43.000 corpos enterrados. Mas, para além dos corpos sepultados, ressaltamos que os sambaquis guardam, sobretudo, a morte da cultura de um povo, de modos de vida e práticas de existência que foram para sempre perdidas.

Em 2009, a artista Marta Soares foi contemplada com o RUMOS Dança, projeto do Itaú Cultural, para desenvolver uma pesquisa artística nos sambaquis, projeto que foi chamado por ela de *Coleta de Vestígios*. Interessada nas questões ritualísticas, simbólicas e ancestrais, bem como na potência sagrada dos sambaquis, Soares propôs realizar uma imersão nos sambaquis na região de Laguna/SC, onde passou a investigar, com seu corpo, aspectos monumentais e sagrados, a fim de resgatar a memória ancestral pré-colonial daquele espaço.

Quando perguntada sobre como ocorreu o processo criativo de *Vestígios*, Soares fala que foi atravessada pelas imagens dos sambaquis em uma palestra, ministrada pelo professor Paulo de Blasis. O que a tocou de imediato foi a visão dos esqueletos fletidos em posição fetal, que remeteu à artista a dualidade posta entre nascimento e morte. Sobre o processo, Soares ressalta ainda as visitas que fez às escavações e sua imersão nos sambaquis, que durou vinte dias.

Em relação ao processo de imersão, Soares relata que com ele pôde “explorar o ponto de suspensão no qual me encontro entre a vida e a morte” (SOARES, 2021, informação verbal⁸). Durante a imersão, a artista desenvolveu um trabalho de relação com o espaço que se deu pela via de um campo de forças ali percebidas, mobilizadas pela experiência física, vibrátil e energética que circulavam no limiar de seu corpo, numa relação entre vida e morte. Tal relação de limiar implica a experiência de uma espacialidade desdobrada a partir de uma percepção mais sensível e desarmada sobre aquilo que ali já acontecia e lhe acontecia, tendo em vista que também o espaço já carrega uma história. Entende-se que uma memória ainda vive e pulsa nesse espaço. Diante dessa questão, podemos supor que os sambaquis trazem em si vestígios que a afetam, diante dos quais é possível “sentir e corporificar” (SOARES, 2021, informação verbal⁹), tal como a artista destaca.

Em uma resenha crítica sobre *Vestígios*, Eduardo Augusto Rosa Santana (2012) se debruça sobre esse momento de imersão nos sambaquis realizada por Soares afirmando que, nessa experiência, a artista se propôs a experienciar a condição de repouso nas supostas covas

⁸ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 30/08/2021.

⁹ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 30/08/2021.

ali encontradas. Vale dizer que experienciar a condição de repouso pressupõe uma certa desaceleração das agências do corpo com a abertura para possíveis desenquadramentos perceptivos. Tal movimento desdobra-se num processo de escuta aguçada de si e no disponibilizar-se para atravessamentos de extrema sutileza que em que estados corporais, físicos e psíquicos, muito sutis, são escrutinados pela artista com rigorosa minúcia.

Santana (2012, p. 227) ainda destaca que:

No restabelecimento do vigor ontológico, Soares reinsere a relação corpo-ambiente para, incluindo e indo além da restrição da sobrevivência (cara aos evolucionistas), deixar proeminente o fato de que as ligações só são feitas pela existência dos buracos: dos olhos, da boca, das escavações, dos poros da pele, dos ouvidos, por onde as distâncias do tempo podem tomar, no caso, pela paragem e o repouso do corpo, um silenciamento capaz de fazer, na escuta de si-ao-redor, instantes dilatados em presença de Ser.

Em sua visão, essa relação dos buracos (que compõem tanto o espaço quanto o corpo da artista) é o que mobiliza a circulação de prováveis pulsações sensoriais, afetivas, imagéticas e respiratórias (SANTANA, 2012, p. 225). Podemos determinar que a imagem dos buracos cavados nos sambaquis articula um dentro e um fora: ou se está dentro de um buraco, ou se está fora do espaço determinado por ele. Já os buracos do corpo - os poros, os ouvidos, a boca - desdobram-se como espaços de limiaridade entre dentro e fora posto que esses buracos dão acesso à parte interna e à parte externa do corpo. Desse modo, esses buracos são pontos de fuga, é certo, mas ao mesmo tempo se constituem como bordas, espaços que ligam/separam o corpo do sujeito e o corpo do outro, assim como ligam/separam o corpo e espaço. Temos aqui uma intersecção que também é furo, por onde algo transita exatamente por não fechar uma unidade em si mesma.

Nesse sentido, o que Santana parece destacar é que é pela percepção dos buracos que se instaura uma passagem entre dentro e fora. Podemos dizer que os buracos delimitam, mas também furam o espaço, enovelando-o e, em certa medida, dissolvendo esses limites.

É essa percepção que funda a relação entre a artista e os vestígios que restam nos sambaquis, tendo em vista a circulação de impulsos e energias entre corpo e espaço que acabam, por sua vez, por transformar o corpo num espaço de dobras e reentrâncias. Sob esse viés, destaca o autor, Soares tomou como oportunidade as próprias escavações, não apenas pelo encontro com os buracos cavados nos sambaquis, mas pelo encontro com seus próprios buracos.

Figura 1 - Imagens da performance *Coleta de Vestígios* (2009)



Fonte: Cainan Baldes¹⁰

A partir dessa imersão, a artista cria uma instalação coreográfica chamada *Vestígios*, apresentada pela primeira vez no Itaú Cultural em São Paulo/SP, em 2010. A obra é apresentada dentro de um cômodo fechado em que numa das paredes, em composição, aparecem projeções de paisagens sonoras e aparentemente desérticas, criando ambientações sutis de um horizonte e trazendo outras noções de temporalidade, diferente da que é vivida cotidianamente. Na área

¹⁰ Disponível em: <https://coletadevestigios.wordpress.com/>

central desse espaço percebe-se um suporte de ferro e, logo acima deste suporte, uma plataforma de pedra com formato de uma mesa. Em cima dessa estrutura, há um monte de areia e, em uma de suas pontas encontra-se articulado um ventilador ligado soprando, pouco a pouco, a areia que se encontra em cima daquela plataforma. O corpo da artista encontra-se deitado sobre a plataforma de pedra e totalmente coberto, imóvel e invisível sob o monte de areia e só nos é revelado paulatinamente, por meio da ação do vento, no decorrer da instalação.

Figura 2 - Imagem da performance *Vestígios* (2019)



Fonte: Guto Muniz¹¹

Em sua análise, Santana, ao observar as imagens que se apresentavam no telão, constata que elas remetem a paisagens marcadas por um horizonte profundo e alargado, onde repetidas vezes, os montes de areia se apresentam como uma forma em destaque nessas diferentes paisagens (SANTANA, 2012, p. 224). Essa continuidade de paisagens projetadas sucessivamente corresponde, para o autor, ao deslocamento que estava sendo feito ali, no plano performático, “ao se ter um monte de areia sobre o ‘vale’ de pedras, cuja temporalidade era

¹¹ Disponível em: <https://www.bolellireboucas.com/vestiacutegios.html>

performativamente operada pelo ventilador, que tanto movia a areia, quanto atualizava, no espaço da performance, o sentido da passagem do tempo” (SANTANA, 2012, p. 224). Sobre isso, Marta Soares relata que as imagens dos sambaquis captadas para a projeção colocam em operação a sensação de suspensão temporal contidas naquela paisagem (SOARES, 2021, informação verbal¹²). A artista revela que antes mesmo de visitar os sambaquis, já havia sido visitada pela seguinte imagem poética: o vento retirando a areia de um sambaqui para revelar um esqueleto ali sepultado (SOARES, 2021, informação verbal¹³). No entanto, a artista ressalta que o mesmo não acontece nos sambaquis, uma vez que eles são construídos com um material próximo a um concreto. Mesmo assim, Soares se manteve fiel a essa primeira imagem, que ela diz ter ruminado dentro de si durante todo o processo de criação de *Vestígios*, posto que, para a artista, essa imagem carrega com ela a dualidade presença e ausência que constitui os sambaquis.

Em *Vestígios*, ao tocar a areia, o efeito do vento troca constantemente os desenhos no amontoado de areia e, por meio de seus efeitos, paisagens efêmeras vão se formando, se transformando e se esfacelando. A própria ação do vento se encarrega de esculpir e também de escavar aquele monte, que é areia e corpo, revelando, aos poucos, partes de um mesmo/outro corpo que se esconde/se encontra sob o véu do monte de areia e que, embora permanecesse em estado de imobilidade, dança corpo tornado areia.

¹² Entrevista cedida à pesquisadora no dia 30/08/2021.

¹³ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 30/08/2021.

Figura 3 - Imagem da performance *Vestígios* (2019)



Fonte: Guto Muniz¹⁴

Quando perguntada sobre os micromovimentos que acontecem junto/além do movimento da areia, Soares sinaliza que foi preciso criar algumas partituras de micromovimentos para ajudar que a areia descobrisse o seu corpo (SOARES, 2021, informação verbal¹⁵). Movimentos que, aos olhos do público, tornam-se imperceptíveis. Entre esses micromovimentos ela destaca os de encolher a barriga, empurrar os ombros para trás, levantar as mãos e a cabeça salientando que eles permitem que a areia penetre nos espaços vazios deixados por esses micromovimentos (SOARES, 2021, informação verbal¹⁶). Podemos observar que corpo e areia, amalgamados, ressoam aquilo que é movido pela ação do tempo, trazendo essa articulação com os sambaquis para a instalação coreográfica. Soares, com sua escuta fina e precisa, denomina esses micromovimentos de movimentos geológicos, comparando-os com um sepultamento geologicamente movido dentro de um sambaqui através

¹⁴ Disponível em: <https://www.bolellireboucas.com/vestiacutegios.html>

¹⁵ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 30/08/2021.

¹⁶ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 30/08/2021.

do tempo (SOARES, 2021, informação verbal¹⁷).

A respeito dessa ação do tempo presente em *Vestígios*, Santana a percebe como uma estratégia compositiva que começa desde a imersão, em que Soares se propõe a fazer *repouso do corpo no buraco* que, em sua visão, seriam mais do que tomar tempo, no sentido de deixar o tempo passar. Esses repouso seriam, sobretudo, *tomar aquele tempo*, que ele associa a tomada do tempo daquele espaço pré-colonial: “Tomando-o, para na digestão corporificada fazer-lhe coreografia” (SANTANA, 2012, p. 226).

Podemos perceber que essa ação do tempo se faz também presente em *Vestígios* pelo ato de soterramento, desvelado no andamento da instalação. Marta Soares reconhece que *Vestígios* é, de fato, um ritual de exumação, cujos desdobramentos colocam os espectadores diante da ação do tempo (SOARES, 2021, informação verbal¹⁸). Santana defende que a temporalidade da obra de Soares convoca as pessoas do nosso tempo “a repensar as baixas sucessivas que foram sendo produzidas na modernidade (...). Não à toa, essa temporalidade da lentidão da areia soprada à paragem do corpo” (SANTANA, 2012, p. 225). Essa paragem do corpo sob o monte de areia mobilizaria, ainda na visão de Santana, uma ruptura com essa cultura da produtividade, cuja operação “enseja o sucesso como um fim colado numa aceleração, num imediatismo e em operações consumistas” (SANTANA, 2012, p. 225). Podemos afirmar juntamente com Santana que esse afastamento de Soares do cotidiano e da efervescência da cidade já produz um ato de deslocamento desacelerante, algo que mobiliza na experiência da artista uma percepção de tempo além do imediato, uma dilatação temporal. O que Soares faz, em seu processo, parece então articular-se à perspectiva do trabalho sobre si, tal como mobilizada por Quilici, na medida em que busca um desalojar-se das acomodações rotineiras e cotidianas apostando numa mudança de qualidade na própria percepção, de modo que essa percepção não se desdobre decodificando o mundo e sustentando o agir desenfreado, utilitário e funcional.

No processo de Soares, essa relação de alteridade que se propõe destacada do ritmo frenético do cotidiano é observada de duas maneiras diferentes: pelo deslocamento de Soares até os sambaquis, ainda na sua investigação em *Coleta de Vestígios*, e pelo deslocamento dos sambaquis, coreocarnificado pelo corpo da artista, à cidade (SANTANA, 2012). Tal deslocamento dos sambaquis à cidade corresponde ao “instante dilatado da instalação coreográfica de Soares” (SANTANA, 2012, p. 226). Tempo esse dilatado não só pela ação do

¹⁷ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 30/08/2021.

¹⁸ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 30/08/2021.

vento descobrindo o corpo da artista, mas também pela corporeidade que se desdobra de uma paragem que dura aproximadamente uma hora.

A obra não encerra sua trama balizada pelo seu caráter representativo, dado pela simples ação do vento do ventilador sobre aquele monte de areia (em que o público se daria como satisfeito porque entendeu a dinâmica da obra), ou ainda, quando o público, informado de que a obra partiu de uma pesquisa nos sambaquis, antecipa-se ao relacionar as imagens visuais de escavação provocadas pela ação do vento e o corpo humano estagnado, paulatinamente desvelado, como possíveis representações de um processo de escavação em um sambaqui. A obra consegue esgotar seu caráter representativo quando provoca outras noções de temporalidade, dilatando, por sua vez, a nossa capacidade perceptiva. O corpo passa a operar em um estado distante daquele comumente operado na vida cotidiana que se caracteriza pelo estado perceptivo acelerado, imediato e precipitado, que tudo quer abarcar.

Vestígios nos parece esgotar todas as expectativas sobre propostas convencionais de movimento, nos colocando, enquanto público, diante de um estado sutil de percepção dos micromovimentos que a artista mobiliza em cena. Provocado pela temporalidade dilatada que a obra oferece, o público tem como possibilidade um alargamento da própria percepção, que se torna sensível a um espaço de pequenas sutilezas, sensível às pequenas mudanças e diferenças. Quilici (2015, p. 40), que fez uma sucinta análise desta instalação coreográfica, acredita que “não se trata mais de apresentar acontecimentos mais ou menos encadeados dentro de uma moldura temporal”, uma vez que é “a própria experiência bruta do tempo” que se torna a questão central.

Diante de um corpo visivelmente “parado”, Quilici (2015) nos alerta sobre o risco de agirmos com tédio e aversão a esses vácuos de história, tendência quase automatizada que temos diante daquilo que se apresenta como não habitual, como terreno desconhecido. Muitas vezes, diante da presença do vazio, optamos pelo preenchimento, ou ainda, pelo recuo diante dele. A travessia desses estados comumente estabelecidos na vida cotidiana (preche de hábitos emoldurados por uma única noção de tempo que se quer acelerado e imediato) é o que nos possibilita um alargamento perceptivo, nos permitindo, por sua vez, a percepção de “micro-acontecimentos que surgem e desaparecem constantemente” (QUILICI, 2015, p. 40), porque não se quis agarrá-los ou rejeitá-los.

Ao tomar a experiência bruta do tempo, *Vestígios* frustra nosso desejo por “movimento dançado” levantando questões sobre o que é o movimento dançado, qual a mobilidade *da/na* dança, assim como nos faz perguntar sobre o que está sendo colocado em movimento com

aquela ação. Vimos com Lepecki que a imobilidade de um corpo não leva necessária à fixidez, nem tampouco à rigidez, mas pode se colocar como operador disruptivo que possibilita inauguração de devires. Isso se evidencia principalmente se levarmos em conta nosso assujeitamento à premissa ontológica do ser-para-o-movimento. Desse modo, poderíamos dizer que a paragem, como forma de exaurir a dança tão presente na dança pós-moderna, por exemplo, pode ser exatamente uma forma de não se deixar capturar, de desestabilizar o recorte que pode congelar, de exercício de abertura para devires.

Entendemos que é a esses devires que Soares se abre ao afirmar que, em *Vestígios*, percebeu que “para sobreviver à imobilidade seria importante realizar micromovimentos” (SOARES, 2021, informação verbal¹⁹). A artista salienta ainda que a sensação que ela buscava com esses micromovimentos era a de que seu corpo estava sendo movido pela areia no lugar de movimentar-se por si.

Percebe-se, tendo como base o que foi desenvolvido, que a perspectiva do trabalho sobre si se apresenta, no processo desenvolvido por Soares, articulada à paragem como espaço de desestabilização de determinadas percepções sobre dança, assim como sobre o mover-se, sobre o “si mesmo” e sobre mundos. Ciane Fernandes (2011) destaca que a paragem desarticula o sensível (quando é determinado por um sentido), associando-se à desterritorialização do sujeito e à inconstância das relações (FERNANDES, 2011, p. 88). Nos parece que esse tipo de trabalho é o que possibilita que Soares não se mova por si, mas por um outro de si (no caso, o corpo-areia). Articulemos essa questão ao entendimento de que não é o artista que faz a dança, mas a dança que se faz, colocando em perspectiva a questão da borda. Seguindo ainda com Fernandes, postulamos que a paragem na dança desarticula a percepção do corpo, de modo que o artista passa a confundir-se, a fazer certos deslizamentos entre o limite de seu corpo e o espaço. Nessa relação não-dual, o que interessa a nós observar é que, nesse processo, corpo e espaço operam, no trabalho de Soares, em continuidade desdobrada.

A essas moções que Soares coloca em evidência em *Vestígios*, a saber, esses micromovimentos e pequenas sutilezas que movimentam o corpo visivelmente parado, gostaríamos de relacionar ao que Lepecki elabora sobre o trabalho de Jérôme Bel, quando articula essas intensidades que se mobilizam através de um corpo visivelmente “parado” à *paronomásia*.²⁰

¹⁹ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 30/08/2021.

²⁰ De acordo com Lepecki (2017, p. 92), Jérôme Bel tem um modo muito particular de desacelerar a dança e repensar uma ontologia política mais lenta da coreografia, que se desdobra numa “forma particular de repetição conhecida na retórica como ‘paronomásia’”.

Segundo o autor,

A operação paronomástica, que é uma operação coreográfica, transforma qualitativamente a questão ontológica da dança. Ela consegue isso através da manipulação de velocidades, através de uma atenção que cuidadosamente revela zonas e fluxos de intensidades de outro modo insuspeitos. Esse entalhe e expansão temporal performam-se nesse que é o ato mais mal interpretado da dança: o performer parado. (LEPECKI, 2017, p. 123)

A paronomásia revela-se, portanto, como uma operação coreográfica que se constitui por meio de variações que partem da mesma origem. Se pensarmos em um único movimento executado repetidas vezes pelo mesmo corpo, podemos observar, nessas repetições, uma operação paronomástica, ou seja, o mesmo movimento distorcido em possíveis variações: ou de velocidade, ou de intensidades ou de peso, ou outras infinitas possibilidades. Do mesmo modo, se pensarmos no mesmo movimento executado por diferentes corpos podemos também observar que tais variações acontecem, levando-se em consideração as temporalidades que cada corpo carrega. Nesse sentido, podemos dizer que a paronomásia revela um acontecimento singular, tendo em vista todas as suas possíveis e mais sutis alterações.

Nos seus estudos sobre a obra de Bel, Lepecki observa a maneira como a repetição em seu trabalho acaba por gerar, não uma repetição do idêntico, mas sim séries de diferenças. Sobre essa questão de seu trabalho, Bel relata ter encontrado inspiração no livro *Diferença e repetição*, escrito pelo filósofo Gilles Deleuze, que coloca em evidência a diferença intrínseca à repetição. No trabalho de Bel, essas pequenas e quase imperceptíveis variações também ocorrem no corpo visivelmente parado, que, segundo Lepecki, nada tem de imóvel, uma vez que a sua repetição reitera ideias, muda seus aspectos e aparências (LEPECKI, 2017, p. 120).

Isso leva Lepecki (2017, p. 121) a afirmar que, “a paronomásia cria condições perceptivas e críticas que revelam como a coreografia pode escapar do ‘sistema de presença’, reificado e cristalizado como um verdadeiro truísmo da dança”. Dessa forma, o que segue sendo problematizado aqui são os mecanismos que viabilizam a aparição do corpo dançante para dar espaço às discussões ontológicas que se propõem a pensar a dança fora da lógica da modernidade de “ser-para-o-movimento”.

Essa questão da paronomásia, tal como desenvolvida na argumentação de Lepecki, pode ser articulada, sob nosso ponto de vista, ao trabalho de Soares na medida em que ele se insere nessa mesma dinâmica, a saber: a de buscar criar condições perceptivas e críticas de modo a escapar ao ‘sistema de presença’, reificado e cristalizado, viabilizando outros modos de aparição/desaparição do corpo dançante mobilizando discussões ontológicas para pensar a

dança fora da lógica do “ser-para-o-movimento”.

Segundo Lepecki (2017, p. 123) “o movimento paronomástico desarma a imposição que o ser-para-o-movimento da modernidade impõe sobre a subjetividade”, uma vez que “oferece à subjetividade modos alternativos de estar *no tempo*”.

Voltemos, então, para *Vestígios*. Pensemos na ação do vento, que desvela pedaços do corpo da artista, alterando-o. Tomemos essa ação como uma composição que dinamiza, de maneira mais evidente, aquilo que ali se desloca numa temporalidade outra, desacelerada e suspensa do habitual vivido cotidianamente. A operação paronomástica se dá aqui por meio da instauração dessa paragem que nos leva a experienciar modos “alternativos de estar *no tempo*” (LEPECKI, 2017, p. 123), tendo em vista que essa temporalidade mais densa mobiliza um estado mais refinado de atenção, propondo um alargamento da percepção.

Aqui, o movimento do corpo da artista se re-atualiza conforme a ação do vento. Tendo em vista a singularidade dos acontecimentos que a paronomásia suscita, pressupõe-se que há também potencialidades outras sendo deslocadas nesta repetição, que não cessa de modificar-se.

Para Lepecki (2017, p. 112), Bel “mobiliza o parado e a lentidão para propor como o movimento não é só uma questão de cinética, mas também de intensidades, de criação de um corpo intensivo de micropercepções”.

Constatamos que, para além da crítica ao “puro-ser-para-o-movimento”, o que o pesquisador parece reivindicar é que reflitamos, acima de tudo, sobre o movimento como intensidade, de modo que, o estar visivelmente parado não se articula à “negação de movimento”, mas opera como um convite a um alargamento perceptivo que nos permita ser atravessados por outros tipos de moções, que ele nomeia como intensidades. Dessa forma, podemos nos perguntar, no tocante ao processo de Soares, quais intensidades são reveladas naquilo que o véu de areia descortina.

No tocante à deflação do movimento da dança, o que moveria seriam as intensidades que por ali circulam. Lepecki fará referência à Rapaport afirmando que se trata, nesse caso, de “um ir além, mesmo quando se permanece no mesmo lugar” (LEPECKI, 2017, p. 123). Nesse sentido, o corpo do artista deve ser entendido “menos como forma sólida do que como um deslizamento por linhas de intensidade” (LEPECKI, 2017, p. 123). Podemos pressupor, nesse caso, que essas linhas de intensidade, no lugar de serem percebidas formatando o corpo em uma unidade, operam como forças disruptivas que desestabilizam a própria percepção de corpo como unidade estável, que vimos ser imaginária. A perda da forma sólida do corpo levaria o

sujeito, dadas as articulações entre corpo, imagem e constituição do Eu, à desconstrução de uma certa percepção de si. Assim sendo, se o corpo do artista deve ser entendido menos como forma sólida e mais como um deslizamento por linhas de intensidade, constatamos, com Lepecki, que essas linhas são linhas de fuga que provocam um desalinho na noção de movimento, de dança, de corpo e de si.

3.1.1. A limiaridade, os vestígios e as intensidades

Vimos que a liminaridade é uma questão central nos trabalhos de Soares. Para Santana (2012, p. 226), ela é um aspecto fundante de seu trabalho, justamente porque é na fricção das margens, nos limites do encontro, que brota a experiência da obra, de modo que “cabe evidenciar que as margens é, sobretudo, a *margem do corpo, a pele e a margem do sambaqui, a terra*”. Sob nosso ponto de vista, essa fricção das margens pode ser tomada como correspondente ao embaralhamento das fronteiras que antes dividiam o eu e outro, copo e espaço, corpo próprio e esse corpo desconhecido estranhamente familiar. Tal embaralhamento ocorre na indistinção que vemos acontecer entre corpo e areia, quando o movimento da areia se confunde com o movimento do corpo e a artista dança aquele corpo-areia. Dessa forma, podemos pressupor que esse corpo não é mais definido pelos limites de sua pele, mas (in)definido pelas linhas de intensidade que intersecciona corpo e areia.

Em uma entrevista cedida em 2019 a Julia Guimarães, Luciana Romagnolli e Ivana Menna Barreto, Marta Soares discute sobre essa questão da liminaridade que atravessa os seus trabalhos. Nessa ocasião, foi-lhe perguntado sobre esse desaparecimento do corpo em *Vestígios* e se ela percebia esse desaparecimento como uma forma de recusa ao corpo. Ela então respondeu que sim, destacando que:

essa atitude do corpo que se deixa confundir com a paisagem em *Vestígios* é uma forma de recusa à visibilidade. Para o sociólogo Roger Caillois, o mimetismo, ou seja, a dissolução da diferenciação entre figura e fundo, em algumas espécies animais, seria uma operação de queda do ego, durante a qual o espaço invadiria seu corpo. Segundo ele, essa seria uma operação equivalente ao que ocorre em surtos esquizofrênicos, nos quais a pessoa se torna despossuída e o espaço a devora. No caso de *Vestígios*, eu não existo como sujeito. Sou um corpo sepultado, em um ritual de exumação, atravessado por devires. (SOARES, 2019)²¹

²¹ Entrevista cedida a Julia Guimarães, Luciana Romagnolli e Ivana Menna Barreto no dia 10/02/2019. Fonte: <https://mitsp.org/2019/entrevista-com-marta-soares>

Se *Vestígios* mobiliza uma recusa à visibilidade, ou melhor, a representação de corpo, que é definida pelo visível, podemos supor que a artista “perde” a forma sólida do seu corpo e passa a perceber-se como informe, através de suas linhas de intensidade. Quando perguntada por mim sobre as intensidades, Soares destaca que estas se articulam a um corpo vivo que se coloca como morto ou na iminência de morrer (SOARES, 2021, informação verbal²²). Nessa situação de soterramento a artista afirma que, mesmo tendo um buraco para respirar na plataforma, ela nunca sabe se sairá viva da experiência ou se conseguirá ir até o final.

Em *Vestígios*, o limiar entre vida e morte é colocado em evidência durante toda a obra. Observa-se que o corpo tomado como unidade estável também é problematizado em seu trabalho, na medida em que, diante da obra, nos deparamos com pedaços de corpo soterrados na areia, revelados em partes pela ação do vento. A ação do vento descortina o véu que cobre e encobre o corpo da artista, revelando o corpo pelos seus pedaços. Esse limiar de aparição/desaparição do corpo se dá juntamente com os desenhos que se fazem nos amontoados de areia, que, ora se desconstroem sob a ação do vento - revelando as solas dos pés, a parte anterior da cabeça - ora constroem volumes que mantêm tamponadas as partes do corpo frustrando nosso desejo de completá-lo (imageticamente) numa unidade, ou ainda, numa presença plena, sem rasuras ou perdas.

Ainda nessa entrevista de 2019, foi perguntado a Soares como o corpo, em sua concepção de dança, se relaciona com a concepção de informe. Ao articular essa pergunta aos seus trabalhos, Soares responde que *Vestígios* “explora tanto a dissolução da diferença entre vivo/morto, via imobilidade, quanto o mimetismo, através da relação de indistinção entre o corpo da performer e o meio no qual está” (SOARES, 2019)²³. Podemos observar que o conceito de informe para Soares aparece relacionado com o apagamento de fronteiras que separam vida e morte, corpo e espaço. Nos parece que essa liminaridade mobiliza algo da ordem do desconhecido que vai além do que a imagem parece nos entregar.

Sobre o informe, lembremos juntamente com Quilici (2015), que o corpo informe se mantém no fluxo contínuo de sensações e afetos, fazendo do corpo, um lugar de atravessamentos e passagem. Lembremos ainda que o informe se apresenta nas elaborações do autor articulado à experiência da não-forma, que se configura como o exercício de um certo desapego dessa necessidade de controlar a experiência, desarticulando a ideia de processo artístico como algo que deve ser produtivo e eficaz. Segundo o pesquisador, “a princípio a

²² Entrevista cedida à pesquisadora no dia 30/08/2021.

²³ Entrevista cedida a Julia Guimarães, Luciana Romagnoli e Ivana Menna Barreto no dia 10/02/2019. Fonte: <https://mitsp.org/2019/entrevista-com-marta-soares/>

experiência da não-forma é também uma ‘não-ação’. Ela exige o desapego de qualquer noção de projeto, qualquer expectativa de resultados” (QUILICI, 2015, p. 122). Podemos aqui pensar na não-ação articulada a imersão de Soares nos sambaquis, quando ela decide fazer repouso nas escavações e exercer uma relação de escuta e de abertura para atravessamentos daquele espaço, corporificando a temporalidade suspensa daquela paisagem (SOARES, 2021, informação verbal²⁴). O que se constata é que esse apagamento de fronteiras entre corpo e espaço, morte e vida revelam para a artista uma alteridade.

Quando perguntada sobre essa questão da alteridade, Soares expõe que seu trabalho nos sambaquis é mais sobre como ela vê algo de si no outro do que tornar-se outro, imitando-o ou representando-o. Talvez, dirá a artista, “nesse espelhamento torna-se possível ‘sê-lo’ através de devires mobilizados durante a pesquisa, imersões etc.” (SOARES, 2021, informação verbal²⁵). Trata-se aqui de um refazer-se a partir daquilo que lhe atravessa, daquilo que transita entre corpo e espaço, vida e morte. Vimos que essa temporalidade que Soares corporifica ressoa, por sua vez, na instalação coreográfica. A ação do tempo mobiliza devires em *Vestígios*. Somos atravessados por uma temporalidade outra, mais densa e dilatada. Uma potência emerge desse um corpo informe e em paragem, em que aparição/desaparição jogam sua partida.

O que vem à tona nos entremeios das esculturas de areia carrega um traço de ambivalência que relacionamos à uma experiência limite entre presença e ausência. Aquilo que o véu descortina e, portanto, vem à tona, porta à falta, porta uma incompletude que faz com que a familiaridade com as partes de um corpo humano deslize para o horror de suas possíveis reverberações e desdobramentos: a de um corpo esquartejado, enterrado, corpo morto, ou ainda, um corpo que se coloca como “o infamiliar mensageiro da morte” (FREUD, 1919/2019, p. 71). Teríamos aqui a incidência de uma inquietante estranheza?

Ao pensar em mais de 43.000 corpos sepultados em estruturas construídas intencionalmente e que possuem rastros e vestígios de uma memória velada pela própria história, observamos que toda uma existência, apesar de ter sido invisibilizada e apagada, deixaram os seus restos. Suspeita-se de que esses restos se articulam com os restos de corpo desvelados pela ação do vento, posto que ambos nos revelam um paradoxo que recaem sobre esse limiar: seriam esses vestígios a ausência de uma presença ou a presença de uma ausência?

Ao tomarmos esse limiar entre vida e morte que pressupõe, no trabalho de Soares, a dissolução da diferenciação entre figura e fundo constatamos que a artista a associa a uma

²⁴ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 30/08/2021.

²⁵ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 30/08/2021.

espécie de destituição subjetiva, uma “operação de queda do ego, durante a qual o espaço invadiria seu corpo” (SOARES, 2019)²⁶. Retomemos o testemunho de Soares: “No caso de *Vestígios*, eu não existo como sujeito. Sou um corpo sepultado, em um ritual de exumação, atravessado por devires” (SOARES, 2019).²⁷

Carla Andrea Silva Lima (2012) destaca que a experiência artística, ao se configurar como uma experiência-limite, mobilizaria certos atravessamentos com potência de desestabilizar os contornos da figura, fazendo com que nos deparemos “com aquilo que, residual, marcado como traço, como um resto de si, nos interpela em seu núcleo de ausência” (LIMA, C., 2012, p. 55).

Entendemos que o trabalho de Soares mobiliza atravessamentos que se coadunam com o destacado por Carla Andrea Silva Lima (2012) a respeito da experiência-limite, uma vez que, nele, o corpo se põe a trabalhar com aquilo que se apresenta como residual e fragmentário. Não nos parece que o fragmentário, tendo como base as elaborações da autora, se relacionaria, no tocante a *Vestígios*, apenas ao sentido figurativo do corpo revelado em pedaços, mas, acima de tudo, à inquietante estranheza que advém disso que, residual, se nos apresenta no limiar entre vida e morte, aparição e desaparecimento.

Quando perguntada sobre a questão das intensidades presentes em *Vestígios*, Soares revela que a situação do soterramento, pelo que lhe relatam, gera uma tensão no espectador. Pergunto-me se essa tensão poderia ser tomada como sinal de que também o espectador acaba por se deparar ali com algo da ordem de uma experiência-limite. Com Carla Andrea Silva (2012), entendemos que é próprio dessa experiência desvelar o esvaziamento, revelando, por meio dos rumores intraduzíveis do corpo, seu ponto de perda, ponto este em que o corpo se impõe a nós em sua crueza, como coisa impossível de se ver (LIMA, C., 2012, p. 99). Ainda em diálogo com a pesquisadora, podemos dizer que a ressonância desse corpo desconhecido, desse corpo (im)próprio, só se dará, em certa medida, “sob um fundo de ausência, como aquilo que não se presentifica no presente”, mas antes atua “como um ‘morto que age’” (LIMA, C., 2012, p. 91). Se tomarmos o processo investigativo/criativo de Soares nos sambaquis, e se mantivermos em nosso horizonte que ele ressoa a presença ausente de milhares de corpos mortos, não poderíamos pensar que, aquilo que age no corpo de Soares como campo de forças, porta também um traço de ausência? Não seria essa dissolução da diferenciação entre figura e

²⁶ Entrevista cedida a Julia Guimarães, Luciana Romagnolli e Ivana Menna Barreto no dia 10/02/2019. Fonte: <https://mitsp.org/2019/entrevista-com-marta-soares/>

²⁷ Entrevista cedida a Julia Guimarães, Luciana Romagnolli e Ivana Menna Barreto no dia 10/02/2019. Fonte: <https://mitsp.org/2019/entrevista-com-marta-soares/>

fundo, que Soares associa a uma operação de queda do ego, algo que em certa medida pode vir a nos interpelar e atuar como essa espécie de morto que age?

Como experiência-limite, essa busca pela dissolução da diferenciação entre figura e fundo, operação que visa uma queda do ego, acaba, em nosso entendimento, por desestabilizar não somente a noção de subjetividade fechada em si mesma, mas também de uma espacialidade que levaria a um fechamento sobre si. O que temos aqui é uma relação em que a artista percebe o seu corpo não cindido do espaço, ou seja, ela não se percebe como uma unidade corporal separada do espaço. Nessa perspectiva, defendemos que sua experiência não se dá por meio de um fortalecimento da estrutura rígida que nos constitui como Eu e nos leva a assumir um corpo como próprio, mas sim pelo fortalecimento de outros modos de relação com o outro e com o espaço que opera com o fragmentário, com restos e vestígios, bem como com uma espectralidade de corpo e espaço que faz com que esse trabalho sobre si, que é investigação em dança, se dê no limite de um desfazimento de si.

É nesse sentido que podemos entender a defesa de Carla Andrea Silva Lima (2012) de que o corpo e o espaço possuem uma espectralidade, que podemos associar à uma espécie de “morto que age”. Pergunto-me se esse “morto que age” poderia, em *Vestígios*, corresponder ao outro-sambaqui. Não haveria um chamado estranho/entranho, um outro de si agindo em ressonância? (OTTE, 2006).

Santana compreende que, na instalação coreográfica, o corpo parado, soterrado, poderia até, num primeiro momento, nos remeter a uma representação do cadáver do sambaqui, todavia, salienta o autor, um frescor do corpo faz dele vivo e alguém do público diz: “como que ela está respirando aí?” (SANTANA, 2012, p. 225). Tal fato leva o autor a destacar que: “para além da questão técnica, que muito provavelmente poderia ser resolvida a partir de vários sistemas corporais orientais, *o que fica é o paradoxo performativo que pergunta: como essa ancestralidade vive (respira) aí?*” (SANTANA, 2012, p. 225, grifo nosso). Continuemos com Santana (2012, p. 226):

Na revelação paulatina que o ventilador faz de seu soterramento sob a areia, o corpo vai sendo uma querela representacional dos restos humanos dos sambaquis (esqueleto e restos simbólicos). To-davia, de outra maneira, escapa ele da representa-ção, à medida que não só sendo osso, mas também músculo e pele, o corpo da artista performa uma carnificação do esqueleto pré-histórico [corpo mor-to], em direção a um soterramento de um corpo vivo. Uma condição de liminaridade, vida e morte, é coreograficamente instaurada pelo fato do desen-terramento ser de um corpo vivo.

Sabemos que a liminaridade entre vida e morte, assim como a dissolução entre figura

e fundo e o desfazimento de si estão presentes em *Vestígios*. Importante salientar o modo como essa condição de liminaridade é coreograficamente instaurada, tal como salienta Santana, pelo fato do desen-terramento ser de um corpo vivo. Isso acaba por acarretar, a nosso ver, uma forma paradoxal e ambivalente de presença, de modo que se trata aqui de uma aparição que é desaparecimento. Podemos perceber ainda, a partir das elaborações de Santana, que esse corpo vivo não deixará de designar uma alteridade que resta enigmática, “como restos do Outro que a via discursiva nunca poderá abarcar” (LIMA, C., 2012, p. 14).

Para Carla Andrea Silva Lima (2012, p. 63), “é somente nesse espaço intersticial, nem dentro nem fora, que a ação se configura”. Entretanto, para que esse “acontecimento de fronteira” se estabeleça na prática artística, faz-se necessário “esse espaço de dobra e de fissura, de aproximação e de distanciamento, de reencontro e de perda do objeto” (LIMA, C., 2012, p. 63). Percebemos que esse “espaço intersticial” defendido pela pesquisadora carrega ressonâncias com o que viemos mobilizando acerca do trabalho sobre si na medida em que esse “si” segue sendo articulado a essa estrangeiridade íntima que nos descentra e nos move.

Sobre esse espaço intersticial, cabe dizer que nele, “um limite se apaga, um limiar se abre” (LIMA, C., 2012, p. 92). De modo que cabe destacar que esse limiar que se abre no corpo e que “carrega a marca de um estranhamento, não é senão a abertura que o corpo carrega dentro de si” (LIMA, C., 2012, p. 92). Diante disso, podemos afirmar, juntamente com Lima, C., que “talvez ‘ter’ um corpo seja sentir que algo do corpo inelutavelmente nos escapa” (LIMA, C., 2012, p. 92).

Não traria *Vestígios* ressonâncias desse algo do corpo que inelutavelmente nos escapa?

Carla Andrea Silva Lima (2012, p. 35), sobre isso que inelutavelmente nos escapa, afirma que eles podem ser pensados como acontecimentos que acabam por:

desacomodar resíduos há muito esquecidos, no silêncio do corpo. Desacomodação que é contato, no corpo, com um fundo sem forma em que algo se precipita. Precipita-se como corpo estranho. Algo que acaba por colocarnos desnudos, não a nudez do desvelamento, mas a nudez do que permanece descoberto, sempre presente apesar de ausente.

Pensemos no trabalho sobre si como uma prática que opera nessas zonas de opacidade, bem como na dissolução de fronteiras entre corpo e espaço, vida e morte em que uma queda se evidencia. Desse modo pressupomos que o trabalho de Soares consiste em operar com esses trânsitos e atravessamentos criando no corpo fissuras, de modo que o corpo se reconheça numa condição de liminaridade, a mobilizar-se pelos vestígios e intensidades. Podemos dizer ainda,

a partir dessa análise do processo de criação de Vestígios que, devido a esse desnudamento, disso que se precipita sob a incidência do informe como corpo estranho/entranho, o que testemunhamos, pela via de uma aparição/desaparição é (des)soterramento de uma estrangeiridade íntima que, em Vestígios, mobiliza o fragmentário.

3.2. A PRESENÇA DO OUTRO: DO ABJETO, DO EXCESSO, DO ESTRANGEIRO

Ao nos debruçarmos até aqui sobre os desenquadramentos da dança contemporânea vimos que esses desenquadramentos inauguram novas formas de reflexão sobre pensar e fazer dança. Sobre essa questão o artista Tuca Pinheiro nos provoca a seguinte reflexão: ele diz que “não é a dança que é contemporânea, é o pensamento que é contemporâneo”. Para o artista, o que é mais importante “é entender dança contemporânea a partir desse pensamento contemporâneo de quem a faz”²⁸. Lembremos com Pinheiro que a dança contemporânea não cria espaços de limitação, ela não se restringe a uma série de códigos de movimentos que a definem enquanto tal. Na reflexão de Pinheiro, cada projeto constrói a sua própria lógica, posto por ele que “não existe uma única lógica que sustenta tudo, da mesma forma que não existe uma lógica que é capaz de sustentar todo e qualquer processo” (PINHEIRO, 2021, informação verbal²⁹).

No espetáculo *Hyenna - não deforma, não tem cheiro, não solta as tiras*, Tuca Pinheiro trabalha pela via do humor, do abjeto e do horror mobilizando - por vezes de forma sutil, outras pela via do excesso -, questões sobre os mecanismos de poder que atuam no corpo que dança. Ao nos debruçarmos sobre o processo de criação de *Hyenna*, interessa-nos particularmente os modos como o artista problematiza, em seu trabalho, esses mecanismos de poder que atuam no corpo.

Em *Hyenna*, a desestabilização de determinadas relações de poder sobre o corpo se dá em várias camadas. Pensemos na ironia lançada ao corpo que dança por meio de um olhar crítico e desnaturalizador sobre determinadas técnicas importadas do estrangeiro. Logo no *release* do espetáculo, Pinheiro (2015³⁰) nos deixa pistas do que ali será problematizado, a saber, o pensamento estético imposto pela tradição europeia que atua, até hoje, como dispositivo de poder, “estabelecendo parâmetros que legitimam um modelo de dança de qualidade

²⁸ Entrevista cedida por Tuca Pinheiro ao *DANZA SUR – Cena Contemporânea*, documentário realizado entre 2013 e 2014 sobre o estado da dança contemporânea na América do Sul. (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ISq3Dau9wVA>).

²⁹ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021.

³⁰ Fonte: <http://www.focoincena.com.br/hyenna---nao-deforma--nao-tem-cheiro--nao-solta-as-tiras>

asséptica, eugenista e adaptada às demandas de um mercado específico que tem o propósito de estabelecer condutas desejáveis em seu público”. O artista efetiva, em seu processo de criação/pensamento, uma crítica mordaz em direção aos sujeitos que se mantêm imersos na negação dos efeitos colonizadores (euro)ocidentais e modernos, que são intrínsecos à nossa sociedade, em nossas práticas de dança e de subjetivação.

Dizemos, portanto, que o artista mobiliza, em seus processos, uma crítica sobre os discursos de poder que conferem uma legitimidade a determinados modos específicos de fazer dança, salientando que, em sua maioria, eles permanecem atrelados, ou melhor, subordinados, a discursos de poder de “qualidade asséptica, eugenista e adaptada às demandas de um mercado específico” e que se refletem em técnicas consolidadas na Europa desde o século XVII. Dentre os acontecimentos marcados por esta crítica podemos salientar o momento em que o artista discursa em francês em boa parte do espetáculo. Este momento tem uma duração de tempo considerável para gerar desconforto àqueles que não dominam o idioma.

Em uma resenha crítica sobre o espetáculo, Francisca Pinto (2014³¹) descreve a cena da seguinte maneira:

em tom sarcástico, do alto da sua exótica brasilidade, que nos é dada a conhecer mais pelo seu discurso do que pela sua imagem, [o artista] explora um certo fascínio pela *belle époque*, pela cultura francófona. Dirigindo-se à plateia sempre em francês, explora esse fascínio que se entranha na dança e na credibilidade ou não de um bailarino/artista dependendo da sua familiaridade com essa cultura.

Segundo a autora, Pinheiro parece problematizar essa aparente necessidade de se manter vinculado àquela que foi e tem sido uma grande potência da dança ocidental, questionando-se de que maneira a manifestação desse conhecimento ainda legítima ou não a prática do dançarino, a sua estética e as suas questões.

André Masseno destaca, por sua vez, que o uso desse recurso de falar em francês pode ser entendido como uma estratégia para evidenciar “as operações de marginalização intelectual acionadas por algumas escolhas estéticas ou discursividades eurocêntricas no âmbito cultural do Brasil” (MASSENO, 2017, p. 4), bem como o descarte e exclusão daqueles que não dominam a “língua-mãe” da arte e da dança. Na análise de Masseno, *Hyenna* é uma desmontagem do que se convencionou chamar dança contemporânea no contexto brasileiro, posto que o espetáculo coloca em conflito a naturalização de contextos, práticas e estereótipos

³¹ Fonte: <http://panoramafestival.com/2014/hyenna-nao-deforma-nao-tem-cheiro-nao-solta-tiras-tuca-pinheiro/>

coadunadas a omissões em relação às dissidências (MASSENO, 2017, p. 1).

Vimos que *Hyenna*, em diversos momentos, critica com ironia a dependência da dança brasileira à chancela europeia, mostrando como uma espécie de “demanda por uma autorização” (BARRETO, 2015, p. 41) ainda persiste em nosso desejo e em nossas práticas. Ao direcionar o seu olhar para esse fragmento do espetáculo, Barreto destaca o momento em que o artista critica sua própria forma de falar francês, afirmando ser ridícula, sendo ele mesmo ridículo, ao mesmo tempo em que debocha de sua dança, de seu corpo e de seu arremedo de fala salientando que, ali, o discurso de Pinheiro deixa explícito, criticamente, que “se um artista no Brasil não entende esta língua, não pode dançar” (BARRETO, 2015, p. 41).

Em função disso, assinalamos juntamente com a autora que “*Hyenna* mostra com muita acuidade o ridículo de certa parcela da sociedade (e do mundo artístico) que se acostumou a querer ser o que não é, buscando uma falsa intimidade com um saber que é também poder” (BARRETO, 2015, p. 42). É nesse contexto que defendemos que *Hyenna* coloca em xeque processos legitimadores da dança que acabam por homogeneizar os corpos em movimento.

Sabemos que esse saber que já se cristaliza no corpo, normatizando uma ideia de corpo como instrumento que reproduz o movimento, o enrijece, impossibilitando, nesse enrijecimento, os devires. Sobre esses discursos de poder e sua atuação sobre os corpos e as subjetividades, convém ressaltar que eles acabam por definir e restringir nossos circuitos de afeto, bem como a iminência de nossas formas de vida, podendo ainda, muitas vezes, conformar-nos a uma condição muito servil.

Ao tecer uma reflexão sobre o processo de criação de *Hyenna*, Pinheiro salienta que “somos silenciados às vezes, em função dessas organizações hierárquicas” (PINHEIRO, 2021, informação verbal³²). Tal constatação o levou a lidar com o fato de que, havia também em seu corpo, um processo de “autocolonização” (PINHEIRO, 2021, informação verbal³³), a partir de suas referências de dança contemporânea às quais ele precisou abrir mão. Para ele é um erro pensar que existe uma lógica que é capaz de sustentar todo e qualquer processo (PINHEIRO, 2021, informação verbal³⁴). Aventamos que essa “autocolonização” que o artista carrega ressonâncias com o que viemos desenvolvendo acerca do pensamento colonizado na dança. Pensamento esse que coabita o artista e do qual ele precisou abrir mão. Pinheiro destaca que ele precisou abrir mão, sobretudo, dessas construções hierárquicas que promovem e sustentam

³²Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

³³Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

³⁴Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

assim como estimulam esse tipo de pensamento (PINHEIRO, 2021, informação verbal³⁵). O artista reforça a ideia - e aqui retomo uma provocação que trouxemos logo no início deste capítulo - de que a potência não está na dança, mas no “corpopenamento” (PINHEIRO, 2021, informação verbal³⁶) de quem a constrói. Trata-se, portanto, de um pensar desenquadrado que se articula a essa “generosidade de você abrir mão de uma série de informações que você já trazia consigo” (PINHEIRO, 2021, informação verbal³⁷).

Seguindo esse alinhavo, ao pensar seus modos de fazer, Pinheiro destaca que cada projeto é responsável pela sua própria lógica. Destaca ainda que, para ele, não se trata de um projeto egóico que, de certa forma, pudesse legitimar suas capacidades enquanto intérprete, mas de espaços de procura em que se torna imperativo virar-se do avesso para ceder espaço ao que não se sabe (PINHEIRO, 2021, informação verbal³⁸).

Para Pinheiro, essa relação com o seu trabalho artístico teve no encontro com Rosa Hercoles, um importante espaço de potência. Ele relata que Rosa Hercoles o ensinou que existem determinados trabalhos que não se ensaiam, mas mantêm-se em trabalho. Tratava-se, portanto, de uma ordem nova, haja vista que essa “demanda” divergia dos processos de formação e construções hierárquicas assertivas acerca da dança, em que existe fórmula para tudo. A figura de Rosa Hercoles abriu espaço, na artesanaria de Tuca, para a escuta da dramaturgia do trabalho bem como para reflexões acerca dela. O artista relata que quando apresentou o esboço do trabalho para Rosa Hercoles, foi questionado sobre a escolha da ordem dos materiais. Hercoles perguntou a ele por que não os trocar de lugar, por exemplo (PINHEIRO, 2021, informação verbal³⁹). A pergunta de Rosa Hercoles ressoou no artista como um convite para experimentar a obra a partir de uma outra lógica, de modo a descentralizá-lo como agente da ação bem como de uma posição de controle e domínio sobre a ordem e os sentidos dos materiais. Podemos dizer que esse descentramento mobiliza a escuta dos ruídos, dos rumores daquilo que já se dizia nas entrelinhas. É como se Pinheiro tivesse narrando uma história, atento a uma lógica de sentido e Hercoles, ao escutar essa história, produzisse, na estrutura narrativa, algumas rasuras que o fizessem perder o sentido inicial, causando na narração de Pinheiro uma espécie de gagueira.

Vimos que a pergunta de Hercoles causa em Pinheiro uma mudança de posição. Ele deixa de ser o detentor da obra sendo destituído de uma posição de agente da criação. Nessa

³⁵Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

³⁶Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

³⁷Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

³⁸Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

³⁹Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

mudança de posição é o trabalho que define sua própria dramaturgia, não o artista. Pinheiro passou a trabalhar em seu processo ocupando um lugar de escuta, dando espaço para que a dramaturgia do trabalho pudesse se fazer a partir das ressonâncias implicadas no processo, sem o seu controle e enquadramento dados *a priori*. Essa fissura produzida por Hercoles, criada por meio da pergunta, abriu espaço para a escuta dos ruídos da obra, produzindo no trabalho espaços de suspensão e refrações de modo que as transformações e as insurgências possam se fazer ouvir como alteridade ou ainda como estrangeiridade íntima.

Ana Paes (2016, p. 39) propõe que entendamos a figura do dramaturgista como um “olhar exterior”, que funcionaria como uma figura de alteridade, um Outro, cuja presença tem lugar num espaço de transformação. A presença desse Outro, como espaço de uma prática de alteridade faz-se necessária no trabalho para que se possa perceber os possíveis, aquilo que emerge, que surge e que é intrínseco ao processo de criação. Segundo a autora, o dramaturgista atuaria como “cúmplice na construção de novas lógicas e relações” (PAES, 2016, p. 33), propondo rumos diferentes dos padrões habituais acionados na criação e convocando o artista a aventurar-se num campo desconhecido. Ainda sobre a questão dramaturgista, salientamos, em diálogo com Paes (2016, p. 29), que a dramaturgia age num campo de operação expandida, de modo a desviar-se dos materiais, processos e metodologias tradicionais do fazer artístico.

Sobre sua relação com Rosa Hercoles, Pinheiro enfatiza que não se tratava ali de uma dramaturgia que buscasse apresentar soluções para os problemas que a obra trazia, enquanto organização. Tratava-se de uma dramaturgia de provocações, de aguçamento dos sentidos, de entendimento da necessidade dos materiais. Diante de uma série de objetos, mudanças de cenário, de luz, de figurino e das trilhas que Pinheiro apresentava para Rosa Hercoles, a dramaturgista, por sua vez, o questiona sobre o seu corpo: “qual é o corpo dessa obra?”. Segundo o artista, o olhar dramaturgista de Rosa Hercoles o fez entender que não bastava só trocar a ordem dos materiais. Pinheiro destaca, que ali “foi necessário o exercício árduo de dar espaço a obra” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁴⁰).

Não obstante, Pinheiro revela ainda que foi nesse trabalho com Rosa Hercoles que ele entendeu um outro modo de trabalhar com o próprio corpo, sinalizando que foi nesse encontro que ele entendeu que “o sujeito da ação é a própria ação” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁴¹). Afirmar que o sujeito da ação é a própria ação é destituir, de certo modo, a “si mesmo” como centro ordenador da ação. O que aqui se tenta articular é a questão de descentralização

⁴⁰Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁴¹Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

do sujeito vista como questão mobilizadora para o trabalho sobre si.

Vimos a partir das elaborações de Quilici que o descentramento do sujeito está articulado a um certo tipo de descondicionamento do seu fazer habitual, de modo a mobilizar no sujeito uma mudança de posição radical sobre o seu modo de perceber a “si mesmo” e as coisas do mundo. Tendo em vista que o descentramento do sujeito não se articula às questões familiares, poderíamos dizer que as indagações de Rosa Hercoles sobre as questões do corpo em *Hyenna* se direcionam às dissidências, às inquietações e aos conflitos que mobilizaram o corpo de Pinheiro durante o seu processo, de modo a mobilizar, através dessas questões, descentramentos que também atravessassem o seu corpo.

Ao descentralizar a ação de um certo domínio e controle de si, Pinheiro passa a operar a partir de uma estrangeiridade que lhe é íntima, que ele vai articular aos restos: “o resto de um movimento, o resto de um pensamento, o resto de uma dignidade humana, o resto do resto” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁴²).

Pinheiro se interroga, portanto, sobre determinados mecanismos de poder que atuam no corpo e na dança para aproximar-se daquilo que resta fora desses mecanismos mobilizando, nas palavras do artista, “um corpo que, depois de ser afetado por informações, se transforma em restos” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁴³). São os restos, afirma o artista, “o manjar das hienas” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁴⁴).

Essa espécie de (des)acomodação de restos (LIMA, C., 2012) faz com que *Hyenna* seja um ritual constante de desfiguração (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁴⁵). É a partir dessa condição de operar com restos, que entendemos, juntamente com o artista, o processo de *Hyenna* como uma espécie de metáfora paradoxal de um corpo que “deixa de ser corpo e se transmuta num protótipo de corpo” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁴⁶).

Podemos salientar aqui a relação que se estabelece entre a hiena, esse animal de má reputação que se alimenta de restos (carniças e carcaças) e os restos que Pinheiro articula à condição do artista e em certa medida, do próprio ser humano.

Nesse contexto situamos as afirmações de Masseno (2017, p. 3), em que ele afirma que, em *Hyenna*, “o animal é outro e o contexto é diverso”. Da hiena, ele destaca tratar-se de um animal que, além do fato de sobreviver de restos, é “visto pelo homem como personificação do agouro da morte, da realidade crua das sobras e do contentamento sarcástico com o pouco que

⁴²Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁴³Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁴⁴Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁴⁵Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁴⁶Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

lhe resta" (MASSENO, 2017, p. 3). Masseno (2017) salienta, então, que cabe sarcasticamente à hiena a execução do “trabalho sujo” de limpar os rastros da caça. A proposta do autor é de que articulemos esta condição animal de viver das sobras ao banquete das raspas e restos do capitalismo global. Nesse sentido, podemos todos nos considerar hienas executando o trabalho sujo de limpar os rastros da caça de nossa herança colonizadora. Entretanto, para além do contentamento com as sobras que restam dessa caça, o autor problematiza que o que está em jogo no espetáculo *Hyenna* não é a representação do animal em si, mas o compartilhamento de uma condição-hyenna, fundamentada na inadequação. A inadequação é a do corpo que se percebe desajustado, inoperante e ineficiente diante dessa condição. Um corpo que sobrevive à espreita da morte, exatamente porque a condição de vida se tornou mortificante.

Tendo como horizonte esse contexto, no processo de criação de *Hyenna*, Pinheiro relata, na mesma entrevista concedida a mim que, durante sua imersão em Berlim, fez uma visita ao zoológico para uma pesquisa de campo. Seu objetivo até então era o de analisar os corpos e os movimentos das hienas. Ao chegar lá, percebeu que as hienas se encontravam apáticas e imóveis, devido ao calor insuportável que fazia nesse dia. Pinheiro nos conta que, ao se colocar a observar, sua atenção se voltou para a ação de algumas pessoas “cutucando” as hienas com um galho comprido no intuito, acredito, de fazê-las se mover para seu deleite. As hienas, no entanto, continuavam apáticas, sem forças para atender ou reagir àquele comando. Diante daquela cena, considerada por ele brutal, o artista se pergunta: “quem eram de fato os selvagens?” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁴⁷).

Dessa situação, uma outra questão daí derivou e colocou o artista em trabalho atuando em ressonância com essa: “como reagir diante de uma situação de risco com um corpo que não sustentava a si próprio?” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁴⁸). Para o artista, essas duas questões passaram a criar ressonâncias e devires em seu processo de pesquisa e de criação e foram se adensando numa imagem que se tornou, por sua vez, bastante urgente: “um corpo sem forças para reagir ao perigo, ao inevitável desastre” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁴⁹). O artista destaca, nessa mesma entrevista, que, dias depois, essa mesma questão o visitou ao adentrar *Auschwitz*.

Em *Auschwitz*, Pinheiro se depara com monumentos de restos encontrados nos campos de extermínio do regime nazista – roupas, óculos, roupas de criança, malas, sapatos – e,

⁴⁷ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁴⁸ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁴⁹ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

sobretudo com o horror⁵⁰ desses restos, salienta que esses objetos trazem uma memória muito forte, muito potente. Esses objetos atravessam Pinheiro, mobilizando uma outra relação com os restos. Trata-se, para ele, de restos que destacam a eficiência da morte, do extermínio. Ao visitar *Auschwitz e Birkenau*, Pinheiro constata que as pessoas iam ali para serem exterminadas.

Para Didi-Huberman (1953/2017), a eficiência do sistema de extermínio nazista reside no impasse da imaginação, posto que tamanha barbárie produz uma ferida histórica impensável, inimaginável, irrepresentável, inconcebível, o que a torna, portanto, irreparável. O filósofo sinaliza, contudo, que, “a destruição dos seres não significa que eles foram para outro lugar” (DIDI-HUBERMAN, 1953/2017, p. 62). Eles permanecem ali, nos vestígios de sua chacina, na capacidade do espaço de armazenar memórias, nos restos.

Quando perguntado sobre o que restou de *Auschwitz*, Pinheiro responde que toda e qualquer narrativa sobre determinado fato não tem e nunca terá a mesma potência do fato em si. Para o artista, a arte nunca estará à altura da catástrofe (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁵¹). Entretanto, no lugar de tentar representá-la, o que seria inimaginável, o artista propõe uma operação de transgressão da representação, abrindo espaços para o diálogo entre diferentes materiais. Poderíamos supor que o diálogo aqui se dá, na realidade, entre o inimaginável e os restos.

Nos damos conta de que é a partir desses restos que o espetáculo *Hyenna* se inicia. Uma sala escura. Uma iluminação precária sobre um corpo cheio de ruídos. Movimentos precisos, agressivos, secos. Duas escovas de dentes, cada uma em uma mão. O som de uma queda. A queda do corpo. Um corpo abandonado. A ineficiência de se manter de pé. Uma desistência prolongada. O uso das escovas, das cerdas que rasgam o corpo produzindo fendas, dobras. Deformando a superfície do rosto. A máscara facial. O suor, o silêncio habitado de ruídos, de resíduos. Seria essa a corporeidade que lhe restou?

⁵⁰ “Como narrar o horror inenarrável e testemunhar sobre uma violência que está além da compreensão humana?”; “o valor do testemunho está essencialmente no que lhe falta”; “Auschwitz marca o fim e a ruína de qualquer ética da dignidade e da adequação a uma norma. A vida nua, a que o homem foi reduzido, não exige nem se adapta a nada” AGAMBEN (1942/2008).

⁵¹Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

Figura 4 - Imagens de *Hyenna - não deforma, não tem cheiro, não solta as tiras* (2015)



Fonte: Guto Muniz⁵²

⁵² Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/hyenna---nao-deforma--nao-tem-cheiro--nao-solta-as-tiras>

Quando perguntado sobre como ocorreu o processo criativo de *Hyenna*, Pinheiro relata que *Hyenna* foi um espetáculo feito para não dar certo. Ao responder essa pergunta, o artista nos oferece a imagem de alguém que passa a vida inteira sentado, numa varanda, olhando para uma grande pedra, no alto duma colina. Dessa pedra, cabe dizer que ela está prestes a cair sobre a pessoa que, placidamente não se dá conta e permanece sentada no mesmo lugar. Diante da iminência do esmagamento, a pessoa permanece ali. Sobre essa imagem, Pinheiro destaca que o “grande evento” não é a pedra cair, mas associa-se à própria condição de ter que “esperar por algo, inevitável, mas não estabelecido pelo tempo” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁵³). Tal contingência faz com que, na visão do artista, a morte já se dê, ali, na situação de espera, fazendo com que essa espera pelo esmagamento seja “muito mais cruel do que o esmagamento em si” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁵⁴).

Sabemos que é sobre a noção de ineficiência que Pinheiro vem articulando seus modos de fazer. Para o artista, a arte não pertence ao campo da exatidão. A arte é errática. Ela mesma se permite ao erro. Ela não é assertiva” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁵⁵). Sua crítica incide sobre essa eficiência que se tornou comum na prática artística e que corresponderia a essa busca assertiva, essa necessidade de realização, de produção de algo novo e inovador, de ser criativo, produtivo e eficiente. Como contraponto a esse horizonte normativo, a artesanaria de Pinheiro nos propõe a ineficiência da eficiência. O artista não se apropria das questões que atravessam o seu processo. Lembremos que o sujeito da ação não se desdobra num autocontrole e autodomínio nem do corpo, nem de si. A ação, na perspectiva que Pinheiro trabalha, se articula como via que problematiza essa eficiência do corpo e do movimento. A ação se desdobra no campo das incertezas e não no da exatidão. A ineficiência é, sobretudo, a ineficiência de uma autogestão. Trata-se aqui de não reagir com soberania a uma condição que pede um certo padecimento, um certo recuo, uma escuta do que resta, daquilo que não se prontifica dentro dos limites de nossa atividade, ou ainda, de nossa reatividade e funcionalidade. A ineficiência tem relações com um assentimento em trabalhar com a impossibilidade, com os pontos de enigma incontornáveis. De acordo com Pinheiro, o sujeito da ação não está na tragédia da pedra, “o sujeito da ação é a própria ação da ‘espera’” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁵⁶). Algo já está posto. Algo que o sujeito padece, às vezes sem perceber. No tocante ao espetáculo *Hyenna*, vemos um corpo que padece da condição que lhe resta. Tal como sinaliza Masseno (2017, p.

⁵³Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁵⁴Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁵⁵Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁵⁶Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

1), Pinheiro promove a dança de um corpo que está às voltas com o movimento de dar conta de si, das falhas, dos lugares não alcançados e dos silenciamentos, frisando tratar-se de “uma aspiração fadada ao fracasso”. Para Masseno (2017, p. 1), essa ineficiência diz de “um corpo que perde gradativamente a sua força vital”.

Dialogando com essa ineficiência, podemos mencionar aqui uma outra cena do espetáculo que remete a um certo padecimento do que resta, bem como à desistência de um corpo que vive imerso num sistema de abandono, “esperando a morte chegar”. Ao som de Raul Seixas cantando *Ouro de tolo*, Pinheiro se mantém em constante desistência e ineficiência. Dançando conforme a música, literalmente. Como dizia Raul Seixas: “Eu é que não me sento. No trono de um apartamento. Com a boca escancarada cheia de dentes. Esperando a morte chegar”. A letra e a dança nos colocam de cara com um horizonte de conformismo e rendição presentes e que às vezes se confundem até com a condição humana, de tanto que nos encontramos imersos em um sistema corruptivo e desvitalizante. Ao mesmo tempo, a canção ao negar esse horizonte como destino incontornável, anuncia uma ambivalência que nos faz questionar a nossa própria subordinação. A ambivalência se revela nessa tessitura posto que, muitas vezes, nossa reação a esse horizonte não passa de uma subordinação inconformada.

Podemos associar essa “boca escancarada cheia de dentes” à insinuação de um sorriso falso, forçado e conformado. Em um outro fragmento do espetáculo, Pinheiro, com o auxílio de um alargador bucal odontológico, escancara a boca cheia de dentes, mantendo-a aberta, enquanto lança o perfume de um aerossol que carrega em uma das mãos, empestando e abafando todo espaço cênico. Nesse momento, escutamos o público tossir, a faltar o ar. Mesmo com o incômodo provocado, o público, obediente, permanece sentado. Uma metáfora que nos conduz a questionar os nossos conformismos e estados de inércia. Todavia, ao nos darmos conta do gás se alastrando por todo o espaço e, em certa medida, nos sufocando, essa cena se transfigura, mobilizando feridas históricas mais graves e trazendo à tona restos inimagináveis de uma barbárie. Os restos a que me refiro dizem da eficiência das tecnologias de morte (as câmaras de gás) usadas em *Auschwitz*, durante o regime nazista. Ressaltamos, contudo, que essa possibilidade de leitura se insinua como traço obliterado, ressoando como rastro, sendo remetida a um plano de fundo pelos insistentes e nervosos risos.

Ao invés da dissolução de figura e fundo, constatamos que o que *Hyenna* coloca em operação é um jogo constante de transposição de figura e fundo. Todavia, essa transposição nunca será completa, posto que como desfecho desta operação, teremos sempre os restos. Observamos que em *Hyenna* há sempre algo que está sendo posto no plano de visibilidade, no

plano das ideias e, ao mesmo tempo, algo elidido, residual, algo que resta e que transpõe mobilizando uma inquietante estranheza... O gás, a espera e a eficiência dos dispositivos de poder, a ineficiência, a desistência, o corpo que não aguenta mais...

Diante disso, podemos pensar que *Hyenna* mobiliza estranhamentos. Não descarta nem despreza aquilo que surge como estrangeiridade íntima, pelo contrário, ele a estima e a devora.

Figura 5 - Imagem de *Hyenna - não deforma, não tem cheiro, não solta as tiras* (2015)



Fonte: Guto Muniz⁵⁷

Nessa cena do aerossol, a trilha sonora é o tema de abertura do filme *Rei Leão*. Somada a uma boca escancarada cheia de dentes, fica evidente que a relação mais rápida a se fazer é com o animal que aparentemente dá o nome ao espetáculo (embora o nome apareça um tanto quanto importado, “hiena” *versus* “HYENNA”). Temos clara a imagem da hiena, um animal de má reputação, como mostra o filme. A trilha sonora de um filme que tem como antagonistas três hienas malhadas já mobiliza por si só uma estereotipia. Sobre as estereotipias, Pinheiro sinalizam que elas se articulam no espetáculo “como estratégia para nomear algo que se apresenta a nós e num imediatismo desenfreado já decodificamos em imagens sem um olhar

⁵⁷ Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/hyenna---nao-deforma--nao-tem-cheiro--nao-solta-as-tiras>

mais aprofundado sobre essas mesmas imagens” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁵⁸). Essa rápida associação desperta no público risadas. O artista denuncia no próprio *release* que a figura hiena se impõe “como um poderoso símbolo para subcondições de vida, uma existência ambígua que transita entre o riso e o resto” (PINHEIRO, 2015⁵⁹). De modo, que o riso aqui, é também espaço no qual transitam restos.

3.2.1. O abjeto e a (des)colonização de si

De acordo com Ivanna Barreto, essa inquietante estranheza que o espetáculo suscita, “talvez esteja em algo que o artista insiste em compartilhar nos mínimos detalhes, nas mais escondidas partes de seu corpo; na ironia crítica a um pensamento colonizador/colonizado, buscando sair da dança, vendo-a de fora para entrar mais e mais dentro dela” (BARRETO, 2015, p. 6). Lembremos que Pinheiro precisou se desvencilhar do processo de “autocolonização” que havia em si. Trata-se aqui de um processo de (des)colonização da ideia de “si mesmo”, de modo que, esse desestruturar da dança acaba revelando uma alteridade nos seus modos de fazer em dança, bem como na artesanaria de Pinheiro.

Pela via do grotesco, do absurdo, ou ainda, do excesso, Pinheiro opera com o transbordamento das molduras de execução de movimento da dança, fazendo, nela, rasura. O que tende a ser rasurado, pela via do excesso, diz respeito a esse molde colonizador, fixado no corpo e visto por muitos como única via de colocar seu corpo, a si mesmo e seu desejo em movimento. Pinheiro parece partir rumo à descolonização de seus impulsos, sob a égide do escárnio, em que o abjeto e o excesso são operadores de desestabilização de um horizonte de normatização do corpo e de modos de relação.

Ao se propor “liberar” e “libertar” o próprio corpo, o artista, após simular a libertação das articulações dos membros inferiores, membros superiores, cabeça-tronco e pélvis, busca a libertação dos seus buracos: o interior das narinas, das orelhas, os olhos, os poros da pele, o pênis, o ânus e a boca. Ele “liberta” seu interior (através dos buracos biológicos das narinas, ouvidos, ânus e boca) inserindo o(s) dedo(s) nessas cavidades. Já os outros buracos são “liberados” através da fricção de contato entre a palma de suas mãos e a cavidade dos olhos, os poros da pele – que se estendem ao corpo como todo – e a fricção com o pênis, que, para muitos, simula um ato de masturbação.

⁵⁸ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁵⁹ Fonte: <http://www.focoincena.com.br/hyenna---nao-deforma--nao-tem-cheiro--nao-solta-as-tiras>

À medida que essa cena vai acontecendo e as etapas vão sendo concretizadas, compreende-se que esse ato de “atentado ao pudor” e de “violação do próprio corpo” tende, a cada etapa, nos surpreender ainda mais. Após libertar o buraco do ânus introduzindo um, depois dois dedos em seu buraco, em sequência, Pinheiro liberta a parte interna da boca, ou seja, enfia o dedo dentro do ânus e com o mesmo dedo, explora a própria boca.

Entre algumas questões aqui levantadas e ainda dentre tantas outras que por diferentes perspectivas podem ser elaboradas, o que se coloca como centro de problematização é o rasgo que o artista propõe nas estruturas normativas que constituem o corpo. Numa atitude de profanação (AGAMBEN, 1942/2007), o artista busca o rasgo, o trabalho de esgarçamento do véu que mascara nossa relação com o sexual, afrontando o pudor que é construído culturalmente sobre o corpo e ultrapassando a fronteira repressora que mantém sob vigilância os orifícios do corpo, esses buracos sobre os quais ninguém quer falar. Buracos que representam uma intimidade e que, em certa medida, nos causam repulsa ao mesmo tempo em que nos seduzem. Pinheiro nos leva a questionar se o buraco do cu é íntimo pelo pudor, ou é íntimo por ser um buraco do qual não queremos “nada” saber.

Segundo Francisca Pinto (2014⁶⁰):

Para além desse corpo, Tuca apresenta-nos outro: um que se experimenta a si próprio e não vomita nada, porque tudo em si é orgânico. Um corpo que se devora e que com rastos de hyena ignora os limites convencionais de higiene, provocando uma agitação na plateia, com direito a alguns rugidos e risadas de desconforto e reprovação. Um corpo que quer poder tudo sem.

Nesse sentido, poderíamos pressupor que romper com uma dinâmica disciplinar do corpo teria a ver com tocar os seus limites e agir nas suas fronteiras. Em *Hyenna*, o artista excede os limites do corpo usando seu próprio corpo, deformando-o, penetrando-o, virando-o do avesso, fazendo dele reentrâncias...

Quando perguntado sobre essa cena Pinheiro salienta que: “Visitar o próprio corpo é assinar um atestado de morte. Sempre foi assim. Hoje mais do que nunca” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁶¹). Ele relata que, visitar esses espaços abjetos no privado e depois compartilhá-los no espaço público já é uma transgressão. Para ele, isso é abjeto: algo que não pode e não devia estar ali, o corpo privado que se torna público.

Entendemos que o trabalho de Pinheiro mobiliza questões ontológicas sobre o corpo e

⁶⁰ Fonte: <http://panoramafestival.com/2014/hyenna-nao-deforma-nao-tem-cheiro-nao-solta-tiras-tuca-pinheiro/>

⁶¹ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

o sujeito, uma vez que, nele, o corpo se coloca a trabalhar com aquilo que não deve ser exposto, que nele se apresenta como abjeto. Pinheiro destaca nesse caso a importância da abertura para algumas insurreições com vias de transgredir “um entendimento cartesiano sobre o corpo enquanto partes destinadas a executar funções específicas” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁶²). Interessa-nos aqui pensar nessa relação que Pinheiro inaugura com seu corpo pressupondo, sobre ela, um trabalho sobre si que desarticulará, em certa medida, a correspondência entre o corpo e suas partes e a funcionalidade. Sabemos que é nessa desarticulação que incide o sexual. A segunda questão que gostaríamos de apontar é a do desnudamento. Pinheiro, ao afirmar que “visitar o próprio corpo é assinar um atestado de morte” atesta uma prática de si que busca zonas de instabilidade de si com o intuito de vulnerabilizar-se, desamparar-se, pôr-se a nu. Lembremos que, para Grotowski o desnudamento é da ordem do excesso, do choque, em um revelar da própria intimidade “sem a mínima marca de egotismo ou de autocomplacência” (GROTOWSKI, 1968/2010, p. 106). No trabalho de Pinheiro temos algo da ordem da transgressão que leva a uma transposição de limite, o corpo sexual que deveria se ater ao privado torna-se público revelando e explorando seus buracos, subvertendo modos de relação na medida em que expõe algo que deveria ser guardado para si a “sete chaves”, na sua intimidade. De modo que a própria noção de intimidade aqui se vê deslocada de seus sulcos costumeiros. Ainda sobre o desnudamento em Grotowski, Flaszen destaca que é como se o artista “abertamente, diante dos olhos do público, se desnudasse, vomitasse, se acasalasse, matasse, violasse” (FLASZEN, 2010, p. 89) ou seja, transgredisse algumas barreiras. Tal como salienta Pinheiro, “*Hyenna* não se intimida com a sua feiura. *Hyenna* não carrega a culpa judaico/cristã! *Hyenna* é animal!” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁶³).

O artista também compartilha que durante o processo de criação do *Hyenna*, uma referência o mobilizou: “o que seria para mim o processo de autofagia, onde eu pudesse comer a mim mesmo e vomitar a mim mesmo, e fazer uso disso, desse vômito, desses restos”, destacando ainda que “*Hyenna* me fala disso, restos” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁶⁴). Acreditamos, portanto, que o desnudamento em sua relação com o abjeto perpassa por essas questões do excesso e do uso daquilo que, colocado como radicalmente excluído, é experimentado como um ato de profanação.

Hyenna coloca em evidência as nossas “prisões”, como um convite para percebê-las, para questioná-las, e assim, enxergá-las além de suas grades, para perceber, sobretudo, que a

⁶²Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁶³Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁶⁴Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

nossa fortaleza de certezas é também construída por ruínas, por buracos...

Tomemos essa imagem da fortaleza e nos permitamos imaginar que essa fortaleza é rodeada por muros construídos que a delimita. Uma vez que esses muros a demarcam, é contundente afirmar que existe também “o lado de fora” desses muros. Em seu processo de criação, parece ser essa experiência do “fora”, que Pinheiro intenta mobilizar ao reproduzir (sarcasticamente), os muros, os limites e as bordas que declaram “o que pode o corpo” e “o que pode a dança” para então profaná-las, explorar seus furos, esses furos que não deveriam ser explorados à céu aberto, mas somente de forma velada. A profanação aqui se avizinha a uma tentativa de transposição dessas bordas que acabam por definir e restringir nosso horizonte de possibilidades, restringindo igualmente os devires e as novas formas de vida que podem vir a surgir na desestabilização de algumas dessas margens.

3.2.2. As estereotípias como restos

Em uma das cenas do espetáculo, Tuca Pinheiro se divide em três figuras do gênero masculino – a bicha, o bofe e o bailarino – em que ele representa os diferentes comportamentos de cada uma dessas figuras submetidas a um mesmo comando, como por exemplo: identificar se as unhas da mão ou a sola dos pés estão sujas, ou, arremessar um objeto. Para o artista, essas três figuras se diferenciam no modo como são feitas as escolhas corporais para executar com maestria as ações que são propostas, salientando que cada uma dessas três figuras reage à tarefa conectadas, cada qual, à sua visão de mundo. Cada qual à sua maneira, diz o artista, “estão engajadas num esforço hercúleo para realizar as tarefas” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁶⁵).

Vimos que, para Pinheiro, cada corpo já traz em si uma ideia, ou seja, todo corpo é uma ideia, social, política, histórica. No que ele salienta que, todo corpo é também, em certa medida, uma estereotípia, haja vista que carrega consigo estratégias de ver, definir e resolver tudo ao seu redor. O corpo, dirá o artista, em várias de suas camadas já é estereótipo de si mesmo (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁶⁶). Pinheiro reforça ainda que a própria ideia de “si mesmo” carrega consigo uma estereotípia, na medida em que solidifica e reifica uma maneira de perceber o mundo e se perceber.

Quando perguntado sobre essas estereotípias, sobre como elas se articulam em sua

⁶⁵Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁶⁶Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

memória, Pinheiro relata que cada um daqueles três restos humanos carrega consigo mesmos, seus restos. Restos estes que estão atrelados a vivências que são da ordem da carne, “muito mais do que da ordem do corpo. São pedaços de carne que saí coletando e que se ‘carnificaram’ em mim” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁶⁷), salienta. Esses registros não operariam, em sua ótica, pela lógica do “copia e cola”, mas sim como restos que vêm à tona, “um momento onde o desnudamento se dá de forma escancarada” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁶⁸). Trata-se de um certo tipo de trabalho que busca o desdobramento do corpo em seus espaços de opacidade, em que uma alteridade é colocada em operação. Tal como salienta Carla Andrea Silva Lima (2012), modificar essa ordem de identificação é abrir espaço para que possamos pensar a alteridade em nossas práticas de si.

Figura 6 - Imagem de *Hyenna - não deforma, não tem cheiro, não solta as tiras* (2015)



Fonte: Guto Muniz⁶⁹

Seguindo o fio dessa argumentação, Pinheiro sinaliza, curiosamente, que seu trabalho sobre as estereotípias se deu com foco na organização desses restos atrelados a elas e que, vivos, são mais da ordem da carne que do corpo. Restos, “pedaços de carne” que o artista saiu

⁶⁷Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁶⁸Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁶⁹ Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/hyenna---nao-deforma--nao-tem-cheiro--nao-solta-as-tiras>

coletando e que se “carnificaram” nele. Sobre essa espécie de “organização de restos carnificados”, Pinheiro (2021, informação verbal⁷⁰) destaca que ela se deu a partir de escolhas que lhe trouxeram desconforto, como a nos alertar que, ao nos adentrarmos na dimensão destes restos, não existirá mais espaço para o gracioso. “Existe sim, a urgência de corpos que são eficientes na sua ineficiência. Na sua feiura! Corpos/carne que celebram a desgraça da estereotipia” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁷¹). Trata-se, portanto, de desnudar esses estereótipos por meio de seus restos, de sua dimensão de carne, daquilo que neles se “carnificaram” deixando-se agir por suas ressonâncias.

Podemos ainda, com Barreto (2015), pensar essas estereotipias como uma espécie de armadilha identitária. Em sua análise, Barreto propõe uma reflexão sobre as estereotipias propondo uma analogia com o animal hiena pontuando que, assim como o animal, na cena dos estereótipos, o artista se movimenta entre os restos, ri (e faz o público rir) do que não tem graça (BARRETO, 2015, p 47). Tal operação conferiria às estereotipias, tal como são mobilizadas no trabalho de Pinheiro, o estatuto de armadilhas identitárias que acabariam por mobilizar questões da nossa própria subjetividade, sendo consideradas armadilhas exatamente por tocar num ponto opaco e desconhecido de nós mesmos.

Sobre a cena em questão, o artista pontua que tudo se torna motivo de um riso fácil, independente de qual das três figuras aparece em evidência, o que denota para ele que, na realidade, estamos rindo de nós mesmos. Trata-se de um riso que, no contrapé de nosso riso, acaba, na realidade, por nos revelar. Nesse momento, salienta Pinheiro, somos todos hienas. Desvelamos, por meio desse riso, nossa faceta inumana. “Somos bichos! A plateia é o bando!” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁷²). Essa é a condição posta, a de esperar a degradação dos corpos para, então, “se apropriar desses mesmos corpos que se desnudam de forma degradante na cena. São corpos desagradáveis, comida fácil” (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁷³).

Poderíamos pensar, juntamente com Barreto, que *Hyenna* mobiliza um espaço de abertura para ver-se no espelho do outro. Para que essa abertura aconteça, a autora sinaliza que essa experiência “requer uma disponibilidade para escutar, olhar, perceber quando somos alcançados, tomados, atravessados pela passagem do que era do mundo e não era nosso, mas que pode vir a ser” (BARRETO, 2015, p. 48). O que a autora parece nos sinalizar com isso é

⁷⁰Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁷¹Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁷²Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

⁷³Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

que *Hyenna* pode, de alguma forma, nos derrubar, nos desestabilizar, fazendo-nos padecer de sua ação, ser afetados por ela - ainda que de forma incômoda, porque “precisamos dessa potência para acordar” (BARRETO, 2015, p. 48), para despertar desse sonho alienado que nos mantém numa espécie de prisão domiciliar/familiar.

O recurso ao sarcasmo, aqui, torna-se um dispositivo gerador de afetação que pode mobilizar estranhamento, podendo gerar nessa estrutura “familiar” efeitos do Infamiliar, causando embaraços em sua rede. Se para alguns, esse dispositivo gera efeitos “agradáveis” que podem funcionar de forma a solidificar o tamponamento dos restos e seus enigmas, para outros escancara essas ruínas, cujos efeitos o levam a se avizinhar de um terreno desconhecido, terreno este que parece desvelar algo daquela estrutura que não é dado de antemão pelos códigos e leituras disponíveis. Desse modo, os efeitos do Infamiliar provocariam um deslizamento no horizonte perceptivo normatizado do sujeito, a partir do momento em que a inquietude ou incômodo gerados pelo humor passam a lhe fazer questão, convocando-o a um outro olhar, ao exercício de outros modos de perceber. O que vacila com isso são as estruturas de identificação que fortificam o eu como unidade reflexiva e ordenadora da realidade. Identificações fortalecidas, muitas vezes, pelos próprios estereótipos.

A partir dessa análise podemos dizer que o trabalho que Pinheiro empreende com seu corpo revela-nos um corpo deslocado, em certa medida, da ideia de “si mesmo” associada às estruturas de identificação que fortificam o eu como unidade reflexiva e ordenadora da realidade. Em nossa leitura, o que parece ser mobilizado, em seu processo, é um trabalho sobre si para fazer do estereótipo, resto.

Pode-se dizer que, os restos deformam as estruturas e os estereótipos. O que segue deformando-se, soltando cheiro e tiras é o sujeito, esse que resta na espera inelutável do esmagamento da crueza da pedra, que resta numa certa experiência de desamparo de si, bem como no rasgo, no esgarçamento do véu que mascara nossa relação com o sexual.

Diante desse rasgo, são exatamente os princípios, os mecanismos e as gramáticas que constroem determinados padrões de reconhecimento/identificação que são colocados em convulsão juntamente com o corpo do artista. O artista ultrapassa a representação das estereotípias através das próprias estruturas dessas identificações, do mesmo jeito que o protagonista do conto *O espelho* (1962/2001), de Guimarães Rosa, descasca-se através da imagem de suas máscaras e camadas de identificações. Ou seja, é no descascar de si que um ideal de corpo craquela.

A partir dessa comparação entre o descascamento do protagonista do conto de Rosa e a

despersonalização do artista em *Hyenna*, supõe-se que é na própria estrutura que o sujeito constrói fissuras que o deslocam daquilo que a estrutura já determina. Podemos pressupor que, assim como a imagem, as estruturas identitárias também portam furos. De acordo com Carla Andrea Silva Lima (2-12, p. 86), “a imagem, quando não pretende restringir em sua moldura o visível tomando-o como legível e/ou restringindo-o ao que é visto, carrega consigo um resto, visto aqui como resíduo, objeto parcial, fragmento inacomodável”.

Carla Andrea Silva Lima (2012) nos propõe pensar o trabalho do artista da dança balizado nesses restos, tanto silenciados quanto desconhecidos nos atenta para o fato de que “o bailarino mapeia ausências... É necessário esquecer para dançar... Alimentar-se dos rastros, farejar marcas. Despertar as mais remotas regiões, uma memória de algo que se foi e que o corpo visitará como uma ausência viva” (LIMA, C., 2012, p. 63).

Em *Hyenna*, Pinheiro parece revisitar os seus próprios caminhos “refazendo trilhamentos, mapeando o esquecimento” (LIMA, C., 2012), visitando pontos de enigma e opacidade de si e do corpo, abrindo-se a seus borrões e devires. Podemos pressupor que *Hyenna* mobiliza resquícios e vestígios que vão sendo mapeados nos destroços de si. O artista se desnuda pela via do excesso, trazendo “à luz” uma estrangeiridade íntima, escancarando-se em vertigem. Por meio da exposição dos formatos que o/nos enquadram, ele evidencia nossas subjetividades engessadas para então transgredi-las, rompê-las em estilhaços, entre os risos, trazendo à tona fragmentos, vestígios, restos de corpo, memória e afeto. Tal como salienta o artista:

O que atravessa você, também me atravessou. E a partir do momento que eu passei a entender espaço e tempo como conceitos não abstratos e sim conceitos da poética do concreto, tudo muda! Se o movimento muda é porque foi aberta uma fenda, uma brecha, para que os estranhamentos fossem convidados a participar do projeto. O estranho pertence à ordem do concreto. É uma cadeia de eventos! O corpo sendo atravessado por estranhamentos. Os estranhamentos contaminando tempo e espaço. *Hyenna* é um projeto que contempla a atemporalidade, pois não se prende a narrativa de fatos e/ou experiências que enxergam e legitimam o belo através de uma ótica e perspectivas ainda eurocêntricas. *Hyenna* não se intimida com a sua feiura. *Hyenna* não carrega a culpa judaico/cristã! *Hyenna* é animal! Muito antes de entender *Hyenna* como um projeto artístico, no caso específico configurado no corpo, na procura de outras lógicas, entendi *Hyenna* como possibilidade de me entender como um mediador de ideias. *Hyenna* me apontou caminhos possíveis de serem percorridos. Nem sempre fáceis. Mas possíveis. **HYENNA É CORPO!** (PINHEIRO, 2021, informação verbal⁷⁴)

⁷⁴ Entrevista cedida à pesquisadora no dia 17/09//2021

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Defronte a algo que lembra a loucura é preciso manter todo o nosso bom senso. Só uma loucura lúcida pode nos conduzir à plenitude. Uma loucura lúcida. O bom senso exige aquilo que é tangível, concreto, que – de maneira simples – permite distinguir o real do irreal. Este campo tangível é a nossa vida. Se dizemos: a nossa vida – é ainda uma abstração; mas existe um âmbito que é a nossa vida de modo nada abstrato: este é o âmbito do corpo.

(Jerzy Grotowski)

A presente pesquisa nos permitiu nos aventurarmos no território infundável da dança contemporânea. Território este que é tramado pela sua (in)definição. Nesse terreno alargado, nos esbarramos com determinadas fronteiras que Thereza Rocha nos convidou a ultrapassar referentes à tendência de categorização e captura da dança contemporânea num conceito totalizante. Nesse atravessamento, pudemos compreender que a dança contemporânea carrega como traço que a inaugura, a alteridade de seus processos, impossibilitando que a enquadremos em uma única definição.

Explorando esse território (in)definido, nos esbarramos com alguns limites que ainda insistem como fronteiras enrijecidas. Podemos destacar aqui os processos formativos da dança contemporânea quando estes são operados pela via investigativa de um aperfeiçoamento técnico. Em nosso percurso, nos preocupamos em cultivar um olhar crítico, mas também cuidadoso, sobre essas abordagens com o intuito de não as deslegitimar ou desmerecê-las em detrimento de outros modos de fazer dança. A fronteira a ser vencida aqui não condiz aos processos investigativos já consolidados e legitimados na dança contemporânea, mas diz respeito à maneira como o dançarino os toma em seu treinamento. Sob o nosso ponto de vista, nosso foco de problematização foi sobre o modo como a ideia de treinamento vem sendo sustentada em nossa práxis como artistas da dança, como meio para estabilizar informações motoras que sustentam a busca por uma idealidade estética que acaba por nos capturar imaginariamente num ideal de corpo e movimento. Ao problematizarmos como operamos essa ideia de treinamento nos processos criativos em dança tendo em nosso horizonte os

desenquadramentos que a dança contemporânea mobiliza percebemos que a criação em dança não predispõe de uma linguagem específica de movimento, visto que é o próprio processo criativo do artista que articula os meios e os modos de se colocar o corpo em movimento.

Devemos, entretanto, nos ater ao fato de que a dança contemporânea não se mobiliza fora de uma estrutura investigativa. Ela constrói fissuras nestas estruturas para que os devires, ou ainda, as singularidades do corpo possam operar nos processos.

Nesse território inacabado da dança contemporânea nos debruçamos ainda sobre os modos de fazer do artista da dança em seu processo criativo, problematizando aí o estatuto do corpo tornado próprio e o do sujeito. Ao direcionarmos o nosso olhar para o trabalho do dançarino – quando ele “põe a si (mesmo) em ação e em estado de investigação” (ROCHA, 2016, p. 101) –, vimos que o corpo que se investiga no processo criativo tem também suas fronteiras desestabilizadas. Constatamos, em nosso percurso investigativo, que o corpo, ao não se fixar em dinâmicas que o compreendem como instrumento, é desdobrado no processo investigativo/criativo como espaço de potência e refazimento.

Nesse atravessamento, buscamos articular o trabalho do dançarino articulando-o à perspectiva do trabalho sobre si situando-o às margens do discurso dominante, como aquilo que causa a desestabilização dos modos de ordenação e percepção do sujeito colocando em conflito esse imaginário de corpo habilitado, autocentrado e controlado como pré-requisito para dançar. Sobre essa questão pode-se concluir que as fronteiras a serem transfiguradas, no trabalho do dançarino, são referentes à própria percepção de um “si mesmo”.

Por meio da articulação entre as elaborações de Grotowski e de Quilici sobre o conceito de “trabalho sobre si” foi-nos possível aventar que o trabalho sobre si, ao implicar uma transformação radical do sujeito inclui, nessa artesanaria, a insurgência de uma alteridade de si. Foi-nos possível compreender, sobretudo, que o trabalho sobre si opera criando rasuras nas estruturas simbólica e imaginárias do sujeito, desvelando no corpo, sua parcela de opacidade.

Propusemos, tendo como base essa opacidade que resiste aos processos de reificação, que o corpo, assim como a dança, é também território inacabado, não se circunscrevendo, portanto, numa espacialidade esférica, de fechamento sobre si mesmo, mas preenchido de ruídos e incertezas.

Por meio das discussões de Freud sobre o *Unheimlich*, vimos que essa entidade estável e autocentrada que reconhecemos como “Eu” é projetada, pela ação do duplo, como garantia narcísica do sujeito e ao mesmo tempo portadora de uma estranheiridade íntima que ameaça, sob efeito do Infamiliar, a sua desestruturação. Essa condição limiar que transita entre garantia

e ameaça também foi analisada, em nosso percurso investigativo, pela perspectiva do estágio do espelho, de Lacan, onde pudemos constatar que a ideia de “si mesmo” é portadora de um furo, sendo esse furo aquilo que resta sempre intraduzível. Nesse sentido fez-se compreender que o estágio do espelho, ao definir um contorno, pressupõe também um “fora-contorno”, o resto, ou excesso, daquilo que não entrou na imagem.

Desenvolvemos ao longo do trabalho reflexões acerca desse “outro” que nos habita como estrangeiridade íntima. Circunscrevemos o Infamiliar agindo então como devir irrepresentável, inominável, incognoscível, atravessando a experiência do sujeito e desalojando-o da ideia de “si mesmo”. Acreditamos que o sujeito tropeça nisso que, *Unheimlich*, o convoca a embaralhar as referências com as quais ele se identificava, destituindo-o da segurança e do aconchego do lar.

Ao articular tais questões de trabalho sobre si e *Unheimlich* ao processo de criação em dança contemporânea a partir de uma análise interpretativa de *Vestígios*, de Marta Soares, e de *Hyenna*, de Tuca Pinheiro, vimos que a artesanania desses dois artistas mobiliza esse território desconhecido do corpo a revelar-se como estrangeiridade íntima. Dos vestígios e restos, pode-se concluir que o trabalho sobre si, ao descentralizar uma perspectiva normativa do corpo e do sujeito, mobiliza uma experiência limiar entre a forma e o informe, de modo que corpo e a dança age nessa intersecção que é furo e desdobramento, que inclui, nessa artesanania, a insurreição de um outro corpo, uma estrangeiridade íntima.

Voltemos então ao sujeito e às camadas identitárias que lhe revestem – camadas construídas em seu entorno, desde o dia em que, pelo olhar do Outro, apropriou-se de uma imagem de si. Essa enigmática imagem de si, a mesma imagem em que se vê refletida no espelho. Imagem acolhedora que organiza, em simetria, sua fragmentação de origem.

Se pensarmos, metafóricamente, nessas camadas construídas em seu entorno, podemos visualizar um centro vazio, ou ainda, uma estrutura oca. De modo que, ao descascar determinadas camadas o que se revela é esse intraduzível do corpo. Pensemos nesse corpo que não sustenta mais a si próprio, a perder sua ancoragem de identificações, de suporte e de amparo.

Voltemos, mais uma vez, a esse corpo desamparado, a perder quase tudo, inclusive um certo “si mesmo” e perguntemo-nos o que resta? Se tomarmos a experiência de Sigmund Freud, na cabine de trem, podemos supor que o que resta vem à tona disfarçado pela inquietante estranheza. Se, por uma outra via pensarmos na experiência do protagonista do conto de Guimarães Rosa, *O espelho*, e nos balizarmos na experiência do protagonista que, após meses

descascando seu esquema perceptivo, mira no espelho e nada vê, poderíamos, talvez, concordar Lima que o que resta, nesse processo de descascamento, é uma experiência de perda de si, de um vazio.

Tendo como base o percurso que empreendemos nesta escrita, talvez o que esteja em jogo aqui envolve a coragem de percebermos que, quando nos interrogamos sobre o que resta, estamos de fato nos perguntando sobre o que nos constitui e nos interpela como estrangeiridade íntima e que, contudo, inelutavelmente nos escapa. Tratando-se do incognoscível, sabemos que a resposta não está no campo da exatidão. Talvez esteja em lugar nenhum, nisso do corpo que não se determina, domina ou detém. Nisso que faz mover. Nisso que nos convoca a dançar.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanação*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. (Trabalho original publicado em 1942).
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta em Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. (Trabalho original publicado em 1942).
- AGUIAR, Daniella de. Dança contemporânea: o dançarino pode ser apto para tudo? In: *Anais IV da Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Campinas: ABRACE, 2007, p. 1-4. Disponível em: <<http://portalabrace.org/ivreuniao/GTs/DancaTecnologia/Danca%20contemporanea%20-%20o%20dancarino%20pode%20ser%20apto%20para%20tudo.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2021
- BARRETO, Ivana Menna. A potência da presença. In: RUIZ, Giselle (Org.). *Articulações: ensaios sobre corpo e performance*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015. p. 39-49
- BENDAZZOLI, Cintia. *O processo de formação dos sambaquis: uma leitura estratigráfica do sítio Jabuticabeira II, SC*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017. (Trabalho original publicado em 1953).
- FERNANDES, Ciane. *Pausa, presença, público: da dança-teatro à performance-oficina*. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, v.1, n.1, p. 77-106, 2011.
- FLASZEN, Ludwik. A arte do ator. In: FLASZEN, Ludwik; POLASTRELLI, Carla (Org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2010.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar / Das Unheimliche*. Tradução de Ernani Chaves, Pedro H. Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Trabalho original publicado em 1919).
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Trabalho original publicado em 1920).
- GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLASTRELLI, Carla (Org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2010, p. 163-180. (Trabalho original publicado em 1969).
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. In: FLASZEN, Ludwik; POLASTRELLI, Carla (Org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2010, p. 106-112. (Trabalho original publicado em 1968).

GROTOWSKI, Jerzy. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLASTRELLI, Carla (Org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2010, p. 199-211. (Trabalho original publicado em 1972).

HERCOLES, Rosa. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e o Infamiliar. In: IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro (Orgs.) *O Infamiliar [Das Unheimliche]*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. (Texto original publicado em 1949).

LAUNAY, Isabelle. O dom do gesto. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Orgs.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2010.

LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. São Paulo: Annablume, 2017.

LIMA, Carla Andrea Silva. *Corpo, pulsão e vazío: uma poética da corporeidade*. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

LIMA, Tatiana Motta. Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo. *Revista Subtexto*, ano VI, n. 6, 2009.

LIMA, Tatiana Motta. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012a.

LIMA, Tatiana Motta. A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. *Revista do LUME*, n. 2, 2012b.

MASSENO, André. Dança e animalidade: entre práticas e discursos. *Revista Performatus*, ano 6, n. 19, 2018. Disponível em: <<https://performatus.com.br/estudos/tuca-pinheiro/>>. Acesso em: 20 out. 2021.

NUNES, Sandra Meyer. O criador-intérprete na dança contemporânea. *Revista Nupeart*, v. 1, n. 1, p. 83-96, 2002.

OTTE, Georg. "Prefácio". In: PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PAES, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. *Dança e dramaturgias (s)*. Tradução de Natália Melo, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Drout. Fortaleza. São Paulo: Nexus, 2016. p. 27-57.

POLTRONIERI, Paula; LIMA, Carla Andrea. O processo criativo em dança como território de refazimento: um olhar acerca do trabalho sobre si. In: SANTOS, Bárbara; BASTOS, Helena; TOURINHO, Lígia Losada; ROCHA, Lucas Valentim. (Orgs.). *Carnes vivas: dança, corpo e política*. Coleção: Quais danças estarão porvir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 2020.

POLTRONIERI, Paula; LIMA, Carla Andrea. Corpo, Unheimliche e Autoria: breves reflexões sobre a dança tornada “própria”. In: BATISTA, Fabiano Eloy Atilio. *Arte: multiculturalismo e diversidade cultural*. Ponta Grossa: ATENA, 2021. p. 1-11

PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte. Autêntica, 2006.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

ROCHA, Guilherme Massara; IANNINI, Gilson. O infamiliar, mais além do sublime. In: IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro (Orgs.) *O Infamiliar [Das Unheimliche]*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea?: Uma aprendizagem e um livro dos prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROSA, Guimarães. O espelho. In: ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. 50. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. (Texto original publicado em 1962).

SAFATLE, Vladimir. *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SAFATLE, Vladimir. Do direito inalienável de derrubar estátuas. *Jornal El País*, São Paulo, 26/07/2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/opiniao/2021-07-26/do-direito-inalienavel-de-derrubar-estatuas.html>>. Acesso em: 15 set. 2021.

SANTANA, Eduardo Augusto Rosa. De escavatório a pausa: um corpo-sambaqui nos vestígios de Marta Soares. *Repertório*, n. 18, p.222-227, 2012.

SOARES, Marta. São Paulo, Brasil: 6ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, 2019. Entrevista cedida a Julia Guimarães, Luciana Romagnolli e Ivana Menna Barreto. Disponível em: <<https://mitsp.org/2019/entrevista-com-marta-soares/>>. Acesso em: 20 out. 2021.

ANEXO I: ROTEIRO DE ENTREVISTAS

Roteiro de entrevistas semiestruturadas realizadas com Marta Soares e Tuca Pinheiro:

- 1) Como ocorreu o processo de criação do espetáculo?
- 2) Como o artista vê a perspectiva do trabalho sobre si articulada a esse processo?
- 3) Como é que o artista entende essa artesanaria, esse trabalho verticalizado de uma prática de si articulada a uma investigação sobre o corpo no seu processo de criação?
- 4) Como o artista pensa o trabalho sobre si a partir da relação entre corpo e espaço?
- 5) Qual a relação estabelecida com os micromovimentos? Há movimentos num corpo visivelmente parado?
- 6) Como a questão da alteridade atravessa o processo de criação do artista? Como isso se articula com a própria alteridade?
- 7) Como o artista trabalha a questão da temporalidade e das intensidades? Como essa perspectiva surgiu no trabalho?
- 8) No processo de criação há um olhar para o estranhamento? Há algo do estranho, do inquietante, ou, de uma estrangeiridade íntima que atravessa o processo criativo do artista? Houve no processo de criação algum momento em que o corpo, ou a ideia de corpo, entrou em colapso?
- 9) Qual a diferença entre trabalhar sozinho e trabalhar a partir, ou, através do olhar do outro?
- 10) Como o artista pensa o trabalho sobre si a partir da perspectiva da ação?
- 11) Como as estereotípias apresentadas no espetáculo se articulam com a memória do artista? Como foi voltar para isso e trabalha-las no processo de criação?
- 12) Como o artista pensa a ineficiência na dança?
- 13) Como a questão do abjeto surgiu no trabalho?
- 14) O que restou de Auschwitz?

ANEXO II: TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

1. Entrevista de Marta Soares sobre o processo de criação da instalação coreográfica *Vestígios*, cedida à Paula Poltronieri Silva, no dia 30/08/2021, por meio digital.

P. Marta, você poderia falar um pouco sobre como ocorreu o processo de criação do *Vestígios*? Como você vê a perspectiva do trabalho sobre si articulada a esse processo? Como é que você entende essa artesanaria, esse trabalho verticalizado de uma prática de si articulada a uma investigação sobre o corpo no processo de criação do *Vestígios*?

R. O processo de criação de *Vestígios* se deu da seguinte maneira: Eu assisti à uma palestra do professor Paulo de Blasis do Museu de Arqueologia da USP sobre os sambaquis no Moitará, que é um encontro bienal de psicanalistas junguianos cujo tema naquele ano foi arqueologia brasileira. Ao assisti-la, fui atravessada pelas imagens que ele projetou das escavações nos sambaquis na área de Laguna, Santa Catarina, que são cemitérios pré-históricos. Nelas pude ver as covas com os esqueletos enterrados fletidos em posição fetal. Como também as camadas estratigráficas que compõem os sambaquis como: cinzas das fogueiras dos rituais de sepultamento, conchas, restos faunísticos etc. Ele também descreveu como seria a vida dos homens sambaquieiros integradas àquela geografia de mangues e achei aquilo tudo muito incrível. Mas, o que me tocou de fato, foram os esqueletos fletidos em posição fetal. Os quais remeteram ao espetáculo “O Banho”, de minha autoria, no qual me encontro, entre outras, na mesma posição dentro de uma banheira. E, portanto, a dualidade nascimento e morte à qual um esqueleto em posição fetal remete. Condição que também explorei no espetáculo *O Banho* que tem como ponto de partida a vida da D.Yayá, uma mulher da elite paulistana, que ao ser diagnosticada doente mental foi trancafiada na sua casa, transformada em hospital psiquiátrico, e nela permaneceu por quarenta anos, até a sua morte. Eu chamo a banheira na qual performo *O Banho* de banheira-útero-casa e creio que vi essa relação também nas covas com os esqueletos fletidos nos sambaquis. Ou seja, as vi como covas-úteros-casas. Quando encontrei o livro sobre a vida da D.Yayá e da sua casa eu me senti tocada e atravessada por ela. Pois, reconheci partes da minha história de vida na história dela e, isso gerou o desejo e a necessidade de mergulhar no processo de criação do espetáculo *O Banho*. Portanto, através dessa investigação pude experienciar um processo de autoconhecimento a partir do conhecimento da vida dela, como um espelhamento. E, as camadas de sentidos (estratigráficas) da obra foram

sendo elaboradas durante e após o processo de criação do mesmo. O mesmo ocorreu com *Vestígios* pois, como dito anteriormente, me senti atravessada e tocada pela história dos sambaquis e dos seus homens. E, portanto, também houve uma identificação minha com as imagens dos sepultamentos nas escavações dos mesmos. E, tanto os sambaquis quanto a casa da D. Yayá, são espaços capsulares, que ficaram relativamente preservados no tempo, e, que contém histórias com as quais me identifiquei. A partir das quais um tema que acompanha a minha pesquisa artística influenciada pelos aspectos filosóficos da dança butô segundo Kazuo Ohno, com quem estudei, e Tatsumi Hijikata, ambos originadores da mesma.

P. Sabemos que você fez uma imersão nos sambaquis. Como essa experiência se articula à presença da ausência? Há uma relação do corpo com as potencialidades, as intensidades e os estranhamentos que ficam nesses sambaquis? Como foi para você pensar no trabalho do bailarino trabalhando a si mesmo a partir dessa relação entre corpo e espaço?

R. Eu fiz algumas imersões nos Sambaquis para reconhecimento do espaço. Na primeira visitei uma escavação que estava sendo realizada pelo professor Paulo de Blasis, da USP, juntamente com os seus alunos em um sambaqui próximo à uma praia na região do Farol de Sta. Marta, Sta. Catarina. Na segunda visitei os sambaquis Jabuticabeira I e II, também juntamente com o professor Paulo de Blasis e sua equipe, localizados na região de Laguna, Sta. Catarina, os quais são pesquisados desde os anos 80. Esses são sambaquis que foram explorados pela mineração de cal. Portanto, é possível observar nas suas paredes cortadas verticalmente para esse fim, as camadas de estratificação que constituem os sambaquis compostas por cinzas de fogueira, conchas, areia, terra, restos faunísticos, sepultamentos humanos e animais, etc. que formam uma espécie de concreto. Como, também, é possível observar nos cortes horizontais realizados pelos pesquisadores nos mesmos as covas de sepultamentos, os esqueletos, as fossas ou painéis onde cozinhavam os alimentos durante os rituais, as marcas de estacas e esteiras que protegem essas ações etc. Na terceira vez visitei, juntamente com um nativo que dá apoio à equipe da USP nas escavações, vários sambaquis intactos que compõem a paisagem na região de Laguna na zona rural e na praia. Já a quarta visita se deu para a primeira fase de captação de imagens em vídeo. Para isso permaneci com um assistente, Fernando Mastrocolla de Almeida, por cerca de 20 dias na região dos sambaquis na praia do Camacho, onde eles encontram-se intactos e, portanto, estáveis. Durante esse período captamos imagens dos sambaquis e do meu corpo em contato direto com os mesmos. E, foi quando pude sentir e corporificar as cores, texturas, sons, cheiros e temporalidade suspensa daquela paisagem. A quinta e última visita aos sambaquis foi

para a captação final das imagens de vídeo que compõem a instalação coreográfica *Vestígios*. A partir da imersão anterior e, juntamente com o *videomaker* que realizou a edição e finalização das mesmas, Leandro Lima, decidimos que o importante de captar naquela paisagem dos sambaquis da praia do Camacho seria a sensação de suspensão temporal contida na mesma. E, para isso, foram realizadas, pelo fotógrafo Ding Musa, fotografias dos sambaquis em *time lapse*, por longos períodos, as quais foram posteriormente editadas em vídeo contendo a passagem do tempo nos mesmos. Durante os períodos de imersões e, entre eles, eu ficava, de uma maneira angustiada, imaginado como seria a performance final *Vestígios*. Eu, antes mesmo de visitar os sambaquis, já havia visualizado a seguinte imagem poética: o vento retirando a areia de um sambaqui para revelar um esqueleto sepultado no mesmo. Pois, naquela região sul os ventos são muito fortes. Obviamente isso de fato não ocorre nos sambaquis, pois como mencionei anteriormente, eles são construídos com um material próximo a um concreto. Mas essa foi a imagem que ruminei dentro de mim durante o processo de criação de *Vestígios*. Imagem que revela a dualidade presença e ausência que constitui os sambaquis. Pois, os sepultamentos e as camadas de rituais que os compõem não são visíveis e, portanto, são ausentes aos olhos. Mas, estão e sempre estiveram presentes na imaginação das pessoas conscientes de que eles são cemitérios. Inclusive, segundo o arqueólogo Paulo de Blasis, os sambaquis eram marcos na paisagem, monumentos sagrados e simbólicos que emitiam sinais aos moradores dos seus entornos sobre as suas ancestralidades. E, como dito anteriormente, foi esse aspecto dual entre presença e ausência e, vida e morte que me instigou a pesquisá-los.

P. Há em *Vestígios* um olhar para os micromovimentos. Você vê esses micromovimentos acontecerem além do movimento da areia? Para você quais seriam esses movimentos? Há movimento num corpo visivelmente parado? Eles estariam articulados a um certo trabalho sobre si?

R. No início das apresentações eu não me movia muito. Mas, fui percebendo que, para sobreviver à imobilidade seria importante realizar micromovimentos. Como, também, para ajudar a areia a descobrir o meu corpo. Então, com o tempo, criei uma partitura de micromovimentos, que ocorrem em determinados momentos da trilha sonora. Entre eles: encolher a barriga, empurrar os ombros para trás, levantar as mãos e a cabeça. Os quais tem como objetivo que a areia penetre os espaços vazios deixados por eles removendo-se de cima de mim. Eu chamo esses micromovimentos de movimentos geológicos, ou seja, a sensação que busco com eles é a de que meu corpo está sendo movido pela areia em vez de movimentando-

se por si (como um sepultamento é geologicamente movido dentro de um sambaqui através do tempo).

P. A partir da sua experiência nos sambaquis, como essa questão da alteridade atravessa o processo do *Vestígios*, esse “outro” mobilizado como presença de uma ausência? Como isso se articula com a própria alteridade?

R. Eu nunca pensei em me tornar uma mulher ou homem dos sambaquis nessa performance. Aliás, esse foi o meu grande desespero durante todo o processo de criação da obra: como realizar algo sobre esse tema sem ser representacional ou narrativo? Confesso que em muitos momentos não sabia se conseguiria, me senti perdida etc. Mas, confiei, talvez por falta de opção, na imagem que havia visualizado de um sepultamento sendo descoberto pelo vento e deu certo. De novo, o trabalho é mais sobre como vejo algo de mim no “outro” do que me tornar “outro” imitando-o ou representando-o. E talvez, nesse espelhamento torna-se possível “sê-lo” através de devires mobilizados durante a pesquisa, imersões etc.

P. *Vestígios* nos provoca de várias maneiras diferentes, principalmente pela questão do tempo dilatado. Nós que estamos inseridos em uma sociedade imediatizada em que é possível acelerar até mesmo os áudios do *WhatsApp* para otimizar o tempo, quando nos deparamos com trabalhos como *Vestígios* temos de imediato a sensação de suspensão dessa temporalidade, um corte, uma ruptura nessa aceleração e que, de certa forma, altera a nossa percepção, em que movimentos podem ser considerados intensidades. Gostaria de saber como você trabalha essa questão das intensidades? Como essa perspectiva surgiu no trabalho? Foi a partir dessas questões ou você vê isso de outra forma?

R. Como colocado acima, a questão da dilatação do tempo foi algo que apreendi ao permanecer 20 dias nos Sambaquis da região do Camacho e, também é algo que está dada na imagem síntese do trabalho: um corpo sendo desvelado no tempo pelo vento e, nas imagens de vídeo em *time lapse*. Quanto à intensidade: um corpo vivo que se coloca como morto ou na iminência de morrer naturalmente a carga em si. Pois, mesmo eu tendo um buraco para respirar na plataforma, nunca sei se sairei viva da experiência, se conseguirei ir até o final etc. Essa situação de soterramento, pelo que me relatam, gera também uma tensão no espectador. Mas essa intensidade e tensão não foi algo planejado, que busquei conscientemente, mas são uma consequência da condição da performance em si.

P. O corpo sob areia é desvelado em parte pela ação do vento. Aos poucos são revelados pedaços desse corpo, nos remetendo ao estranhamento de um corpo fragmentado. No processo de criação do Vestígios há um olhar para esse estranhamento? Como foi que se deu essa concepção? Você considera que há algo do estranho, do inquietante ou, de uma estranheira íntima e desconhecida que atravessou o processo de criação do Vestígios? Ou seja, no processo de criação, você deu de cara com um lugar da ordem do desconhecido, ou ainda com alguma opacidade e estranheira em seu corpo? Se não houve nada disso, gostaria de saber se houve, no processo, algum momento em que o seu corpo, ou ideia de corpo, entrou em colapso.

R. Ao me colocar em baixo da areia durante os ensaios me deparei com a morte. E, com a ajuda das aulas de yoga, respiração etc., consegui redirecionar essa sensação para outros aspectos além do medo dela. E, ao apresentar o trabalho em público comecei a receber *feedbacks* de imagens que as pessoas haviam visualizado como por exemplo: o corpo como concha, o corpo como um sambaqui, o cabelo como planta ao vento igual à dos vídeos, uma mulher ancestral etc. as quais ajudaram a povoar a minha imaginação. A trilha sonora, constituída de sons de vento, pássaros etc. colhidos nos sambaquis, também me oferece um grande suporte imagético e coloca o meu corpo naquela paisagem possibilitando-o ser atravessado pelos devires citados acima. Também durante as apresentações me dei conta de que *Vestígios* de fato é um ritual de exumação que coloca os espectadores no início de um ritual de sepultamento como eram os rituais nos sambaquis. E, portanto, é uma inversão temporal de um ritual. Mas, confesso que, embaixo da areia, com o ventilador soprando nas minhas costas, imobilizada, essas imagens vão e vem entremeadas por sensações de dor, amortecimento e frio que tento amenizar respirando e através dos micromovimentos descrito acima. Quanto ao colapso, o corpo entrou em colapso. E creio que ainda permaneça nele. Não pelo material da obra em si, mas pelas dificuldades extremas que enfrentei para criar um trabalho dessa natureza sensível no Brasil, praticamente sozinha, com uma produção precária e pouco dinheiro.

2. Entrevista de Tuca Pinheiro, sobre o processo de criação do espetáculo *Hyenna - não deforma, não tem cheiro, não solta tiras*, cedida à Paula Poltronieri Silva, no dia 17/09/2021, por meio digital.

P. Tuca, você poderia falar um pouco sobre como ocorreu o processo de criação do *Hyenna*? Como você vê a perspectiva do trabalho sobre si articulada a esse processo? Como é que você entende essa artesanaria, esse trabalho verticalizado de uma prática de si articulada a uma investigação sobre o corpo no processo de criação de *Hyenna*?

R. *Hyenna* foi pensado numa perspectiva de um trabalho para “não dar certo”. É como uma imagem de alguém que passa a vida inteira sentada, numa varanda, olhando para uma grande pedra, no alto de uma colina, prestes a cair sobre si e não sai do lugar. Não é o cair da pedra que se converte no “grande evento”, é a própria condição de esperar por algo, inevitável, mas não estabelecido pelo tempo. A morte se dá na espera. O que seria, ou como seria o desfecho dessa tragédia já anunciada? O sujeito da ação não está na tragédia da pedra que fatalmente vai rolar morro abaixo e transformar numa massa disforme essa pessoa que está ali sentada. O sujeito da ação é a própria ação da “espera”. Essa espera pelo esmagamento é muito mais cruel do que o esmagamento em si! A pessoa em questão já consentiu a própria morte. Só resta a espera silenciosa. A pedra cai em gotas homeopáticas. Deixar de ser corpo para ser “desfiguração”. *Hyenna* é um ritual constante de desfiguração. É a celebração do direito de ser esmagado, triturado, moído, silenciado, invisibilizado. É a crueldade de reconhecer uma coisa que anteriormente pertencia a uma classificação de homo sapiens. É o resto. São os restos: o manjar das hienas. Não são corpos preenchidos de reflexão. É uma apologia fétida, e poética aos odores que entram pelas narinas. É uma ode a tudo que dissolve o corpo e os sentidos enganosos dos sentidos. *Hyenna* é um corpo inativo marcado e em concordância com as forças das circunstâncias. Nada é tão simples entre nós; mas não quer dizer que seja impossível. *Hyenna* é a construção de um estado de morte perene. É o Prometeu acorrentado a uma rocha, onde seu fígado é devorado cotidianamente por uma águia, apenas para vê-lo regenerar-se durante a noite. E retomar a mesma ação no dia seguinte. *Hyenna* é a metáfora concreta e paradoxalmente de um corpo que deixa de ser corpo e se transmuta num protótipo de corpo.

P. Sabemos que você trabalhou com Rosa Hércules em um determinado momento e que o espetáculo *Hyenna* se transformou a partir desse olhar “estrangeiro”. Qual a diferença entre trabalhar sozinho e trabalhar a partir, ou, através do olhar do outro? Como foi para você pensar no trabalho do bailarino trabalhando a si mesmo a partir da perspectiva da ação?

R. Certa vez, durante uma das edições do FID, eu participei de um debate maravilhoso com o Prof. José Marcio. A discussão girava em torno de trabalhos solos em dança contemporânea.

Ele foi magnífico quando disse: “Ninguém nunca está sozinho na cena”. Eu fiquei perplexo e começou ali essa minha inquietação. E entendi que meu corpo é povoado de vários outros corpos. O próprio processo de *Hyenna*, sobretudo quando estive em Auschwitz, me senti atravessado por toda aquela informação visual, sonora. Pessoas que eu nunca tive contato com elas foram comigo para a cena. No caso específico do trabalho com Rosa Hercoles, o convite veio através de Adriana Banana. Adriana conversou comigo e disse que o projeto *Hyenna* tinha uma potência violenta e me falou sobre Rosa Hercoles. Foi um encontro que me trouxe reflexões, angústias e desafios. Ali eu comecei a me abrir para a escuta da dramaturgia. Não uma dramaturgia verticalizada e que apresentava soluções para os problemas que a obra trazia enquanto organização. Era uma dramaturgia de provocações, de aguçamento dos sentidos, de entender a necessidade dos materiais. Foi através desse encontro que eu entendi que o sujeito da ação é a própria ação. Não cabia naquela obra qualquer instrumentalização ou dispositivos que “grifavam” o que já estava sendo dito. Foi uma paulada. Foi necessário o exercício árduo de dar espaço à obra. Não era um projeto egóico que, de certa forma, pudesse legitimar minhas capacidades enquanto intérprete. Eu me virei ao avesso, para ceder espaço ao que eu não sabia. E entender que cada processo é responsável pela construção de sua própria lógica. Não existe uma única lógica que seja capaz de sustentar tudo. Me virei ao avesso para entender que a arte não pertence ao campo da exatidão. A arte é errática. Ela mesma se permite ao erro. Ela não é assertiva.

Sobre a relação com a Rosa, durante todo esse período foram feitos vários exercícios. A Rosa propôs várias provocações e lembro que uma delas pra mim foi muito importante, foi quando apresentei o esboço do trabalho que já estava bem adiantado, ela me fez a seguinte pergunta, ela falou assim: “o que te fez escolher a ordem dos materiais serem colocados na ordem que eles estão colocados na cena? Se a gente está pensando que a arte é um processo onde o erro é permitido, porque você não muda esses materiais de lugar? Então todo trabalho, ele foi fantástico nesse sentido, porque a cada dia, a cada encontro com a Rosa eu começava o trabalho de lugares diferentes, e olha que interessante, a Rosa me ensinou uma coisa que ficou entranhada em mim, existem determinados trabalhos e eu gosto muito de falar trabalhos, que você não ensaia, entende, você trabalha. E eu achei isso tão interessante porque ela falava comigo, “Tuca você está ensaiando e eu não quero assistir um ensaio, eu quero ver você trabalhando”, entende a diferença? Então isso é de uma ordem tão nova e contundente para mim, porque a gente vem acostumado à através dos nossos processos de formação a uma construção de hierarquias que são muito verticalizadas, em que existe uma fórmula para tudo.

Então quando ela diz para mim isso, “Tuca estou vendo você ensaiar, quero ver você trabalhar” isso pra mim foi chocante, assim, e eu fiquei muito desorientado sabe, mas ao mesmo tempo essa e várias outras contribuições dessa relação de entender e discutir processo de dramaturgia em dança elas foram fundamentais. Uma outra que eu acho que é muito importante citar aqui nesse momento, falando especificamente desse encontro com a Rosa, que ela falava comigo o seguinte: qual é o corpo dessa obra? Que corporalidade é essa que você vai imprimir nesse projeto? E ela comentava “porque senão você vê como uma série de objetos, muda o cenário, muda a luz, muda o figurino, muda a trilha, mas e o seu corpo?”. Qual é o corpo que essa obra pede nesse momento? E isso também é dramaturgia. Então isso de tentar entender essa versão de corpos específicos, sabe, para cada trabalho e cada projeto, está muito conectado com o que falei lá em cima, com essa questão da lógica, cada projeto constrói sua própria lógica, não existe uma única lógica que sustenta tudo, da mesma forma que não existe uma lógica que é capaz de sustentar todo e qualquer processo, não existe um único tipo de formação física, entende, ou de organização física que dá conta de tudo, sabe, isso é um erro, né, porque você vê que é isso mesmo, um erro, mas não um erro que quando eu falo erro, a questão é que quando eu coloco que a arte tem direito ao erro. É um erro na forma de se pensar, sabe, essas construções hierárquicas que promovem e sustentam desde que estimula esse tipo de pensamento, entende. Me lembro uma vez que eu assisti uma palestra do Forsythe em São Paulo, que ele falava muito isso, que todo e qualquer tipo de trabalho corporal que você faz ele está servindo com uma organização corporal. Para você organizar aquele corpo, o que você tem que entender e não pode esquecer é que esse corpo abriga uma potência, que se chama pensamento, olha que lindo isso, sabe, foi a partir disso que eu entendi, não é a obra em si. Não é, falando especificamente do *Hyenna*, não é o *Hyenna* em si que é o mais importante, mas é a potência que está remetida nele, entende? E essa potência ela está nesses lugares, dessa generosidade de você abrir mão de uma série de informações que você já trazia consigo, e quando eu falo das hierarquias, existe também em nós, um processo muito serviu, de aceitar essa hierarquia, às vezes de formas muito quieto, muito calados, somos silenciados as vezes, em função dessas organizações hierárquicas. Falando especificamente também, voltando à questão do projeto *Hyenna*, como o *Hyenna* está dentro, ele faz parte de uma trilogia onde o que me proponho a discutir e levar para ser *Hyenna* a, não é contar histórias e propor discussões. A minha discussão é justamente essa, falar de mecanismos de poder. Então quando eu começo falando da carta do Pero Vaz de Caminha, ali você já vê os primeiros indícios disso, desses processos de colonização.

Durante o projeto, o trabalho com a Rosa Hercules, eu comecei a entender que no meu corpo havia um processo terrível de autocolonização. Eu mesmo colonizando a partir das referências que eu tinha, enquanto dança contemporânea. Eu falava muito, não é a dança que é contemporânea, o pensamento que faz essa dança e como que ele está alinhado com essas questões, e as discussões que você está propondo para esse projeto específico, entende? Então acho que foi basicamente isso, esse encontro com a Rosa ele foi antes de tudo uma troca, sabe, foi uma aula, foi um aprendizado, foi um intensivo, né, e que a gente chegou onde nós chegamos, porque acho que nós tivemos essa coragem, sabe, de chegar a essa construção de uma obra, que eu falo muito isso, que foi projetada para dar errado. Ela é um *stand-up*, não é um *stand-up*, a gente está falando de restos, ela falava muito comigo isso, ela falou assim: “onde estão os restos do seu movimento, aonde estão os restos dos seus pensamentos?”, então tudo foi trabalhado de uma forma muito coerente. Imagina o que que é pensar o resto de um movimento, o resto de um pensamento, o resto de uma dignidade humana, o resto do resto, a gente falava muito isso, então esse olhar que você fala sobre isso, na verdade, ele não é construído de uma forma verticalizada, é uma construção de mão dupla, porque à medida que ela propunha as provações, devolvia, vinha com outro, devolvia, então era o tempo todo, esse exercício de generosidade, recíprocas.

Me veio uma referência que foi muito importante para mim durante o projeto, durante o processo, que lógico, querendo ou não você começa a buscar referência na Semana de 22, a questão do manifesto antropofágico, tudo isso, e eu comecei a pensar uma coisa, o que que seria para mim o processo de autofagia, onde eu pudesse comer a mim mesmo e vomitar a mim mesmo, e fazer uso disso, desse vômito, desses restos, porque é basicamente isso, acho que eu coloquei de uma forma, acho que até bem clara isso, quando ela fala o que é um resto de um movimento, o que é o resto de um pensamento, o que é o resto de uma percepção, o que é resto, e o *Hyenna* me fala disso, restos.

Não sei se você chegou a ler o livro do primo Levi, mas tem uma frase que um deles fala que para mim assim, ela é terrível, mas ela é muito, como se diz os outros, ela traz um diagnóstico que assim... Tem um momento que um dos judeus, que estava lá no campo de extermínio, e que é bom também frisar a diferença entre campo de extermínio e campo de concentração, Auschwitz e Birkenau eram campos de extermínio, as pessoas iam para serem mortas. Em um determinado momento um desses judeus fala que “quando nós chegamos aqui nós deixamos de ter nomes e nos transformamos em números”. Olha só isso, olha a potência disso, é muito louco,

entende? E você reconhecer os restos mesmo que seja só restos você sabe que alguma coisa teve um contato anterior com aquilo. Eu lembro muito disso quando eu vi dos barracões de Auschwitz, roupas, óculos, roupas de crianças, malas, sapatos, eram os restos, o que o Agamben fala, “o que resta de Auschwitz, são objetos”, sim são objetos, mas eles trazem uma memória que é muito forte, muito potente, e da mesma forma que eu falo, dessa capacidade de o espaço armazenar memórias, um espaço ele traz memórias, ele carrega memórias, assim como o tempo.

Talvez isso vou responder mais tarde também, mas acho que já é uma informação interessante para você e que existe dentro de todo o processo do *Hyenna*, essa desconstrução sabe, dessa dignidade humana que vai se transformando em resto. Então, você se entender enquanto resto de alguma coisa, isso é importante de pensar também, dramaturgicamente falando, corporalmente falando, essa construção dessa lógica, de entender o que é um resto.

E uma coisa que eu fico intrigado é com relação às pessoas que compartilham comigo do trabalho que não gostam de falar para assistir o trabalho, mas o que resta enquanto imagem dessas pessoas, ou nessas pessoas. Porque eu acho que nós estamos vivendo uma civilização que cada vez mais ela olha para aquilo que é inteiro, para aquilo que é entendido de uma forma muito imediatista. Então entendo que aquilo, pela forma que aquilo se apresenta a mim, é algo que eu reconheço e sou capaz de nomear, de dar nome àquilo que eu reconheço. E aquilo que eu não reconheço, é um resto, porque não tem nome. É igual ao outro fala, “deixamos de ter nomes para sermos números”, é o que a gente está vivendo hoje, todo dia que você vê esses informativos falando da Covid-19, a gente está vendo que o ser humano está virando dados estatísticos, e é um resto, porque essas pessoas viraram restos, elas deixaram nomes, deixaram de ser seres e viram números. Hoje, elas viram dados diagnósticos, estatísticos, e pior ainda, eu acho que elas viram plataformas de programas eleitorais da pior espécie possível, isso é um mecanismo de poder, e é terrível, é o que falei anteriormente, essa é a eficiência da morte.

P. Há no espetáculo o momento o qual você representa as figuras do bailarino, da bicha e do bofe de um lugar simbólico e por vezes estereotipados pela sociedade. Você trabalha essas figuras de forma crítica, provocando estranhamentos, risos dessas estereotipias. Como essas figuras se articulam com a sua memória? Como foi voltar para isso e trabalhá-las no processo de criação?

R. Entendo a palavra estereótipo como estratégia para nomear algo que se apresenta a nós e num imediatismo desenfreado já decodificamos imagens sem um olhar mais aprofundado sobre

essas mesmas imagens. Ou seja, vemos o bailarino como bailarino, a bicha como bicha e o bofe como bofe! Somos treinados a ver o mundo como ele se apresenta na sua camada mais superficial. Essas 3 figuras, para mim, se diferenciam nas escolhas corporais para executar com maestria as ações que são propostas. E cada uma delas reage às tarefas conectadas à visão de mundo de cada um deles. É um momento de *poiesis* às avessas. Cada um deles reage em consonância a sua visão de estar, se perceber e dialogar no mundo e com o mundo. Mas se colocamos uma lupa sobre esse momento em questão conseguimos perceber que a cena propõe questões levantadas em outros momentos, dentro de uma perspectiva onde o desastre vai se potencializando. Todas essas figuras estão engajadas num esforço hercúleo para realizar as tarefas. Para tal, é necessário esse corpo estereotipado por si mesmo. Cada corpo já traz em si uma ideia. Todo corpo é uma ideia, social, política, histórica, e também estereotipada. Digo isso considerando nossas estratégias de ver, definir, e tudo já está resolvido. O corpo, em várias camadas, já é estereótipo de si mesmo. Na cena em questão, tudo se torna motivo de um riso fácil. Independente de qual dessas 3 figuras está em questão. É um riso que revela o espectador. Existe uma proposta que está sendo apresentada e que se torna alvo fácil de chacotas. Na verdade, estamos rindo de nós mesmos. Nesse momento todos somos hienas. E construímos, através desse riso, que nos revela, seres inumanos. Somos bichos! A plateia é o bando! Esperando a degradação dos corpos para se apropriar desses mesmos corpos que se desnudam de forma degradante na cena. São corpos degradáveis, comida fácil. Nesse momento, somos todos um corpo social que faz uso desavergonhado dessa noção de empoderamento que nos permite ter esse comportamento coletivo. O estereótipo é uma construção do coletivo. Nas minhas discussões coreográficas (adoro fazer esse câmbio, já que não estabeleço a construção a priori de coreografias), quase sempre percebo onde estão os espaços para inserir as peripécias. Esses espaços acontecem quando você se debruça sobre a obra e num ato de extrema generosidade você vai sofisticando sua escuta sobre a obra. A construção da memória transcende a noção de algo que habita um corpo. Tempo e espaço coabitam e armazenam memórias. Sendo assim, cada um daqueles 3 restos humanos, carregam consigo mesmos, seus restos. É lógico que a construção daqueles corpos está atrelada a uma vivência que é da ordem da carne. Muito mais que da ordem do corpo. São pedaços de carne que saí coletando e que se carnificaram em mim. Não é um pastiche. Não é da ordem do “copia e cola”. É um momento onde o desnudamento se dá de forma escancarada. Especificamente, na organização desses materiais, para a cena em questão, eu propus para mim mesmo escolher materiais que me trouxessem desconforto. Não existe espaço para o gracioso. Existe sim, a urgência de corpos

que são eficientes na sua ineficiência. Na sua feiura! Corpos/carne que celebram a desgraça da estereotipia. É a banalização do corpo! Criar estereótipos sem entender ou olhar para os espaços geográficos, sociais, políticos, etc., é levantar uma questão que não se aprofunda. Nessa cena eu trabalho a noção de memória acoplada aos espaços sociais de onde surgiram esses corpos. É uma celebração mórbida. Assim como o som emitido pelas hienas. Um riso fácil, desconfortável. Estamos rindo de nós mesmos e de nossa crença distorcida de humanidade.

P. Aproveito para perguntar sobre a figura do início e as figuras do final. Como você pensa essas figuras que dançam essa dança ineficiente, essa ineficiência? Como essa questão da alteridade atravessa o processo do *Hyenna*, esse “outro” não só mobilizado pela visão dramatúrgica, mas também o outro indígena, o outro hiena (animal)? Como isso se articula com a própria alteridade?

R. As duas "figuras/corpos" transitam por espaços distintos e ao mesmo tempo semelhante. É uma ideia de corpo paradoxo. Um corpo que, depois de ser afetado por informações, se transforma em restos. Em pedaços. A partir daí é uma construção de uma poética de um corpo alucinado que quer se autoconstruir. Esse mesmo corpo está em estado de indagação e consequentemente o movimento que surge tem a mesma tônica. Quando eu comecei o processo de pesquisa, fui para Suíça para trabalhar com um bailarino chamado André Masseno num projeto chamado *O Confete da Índia*. E durante o tempo que fiquei lá eu fiquei desconfortável com a limpeza e eficiência da cidade e das pessoas. Tudo perfeito. Tudo nos seus devidos lugares. Os corpos afetados por uma assepsia vergonhosa. Não havia espaço para o feio, o sujo, o imperfeito, o ineficiente. Dias depois eu estava em Berlim para continuar meu projeto de pesquisa para o *Hyenna A*. Fiquei sabendo que na antiga Berlim oriental havia um zoológico onde havia três tipos de hiena. Era verão. Um calor insuportável. E eu lá no zoo fazendo pesquisa de campo. O objetivo era estudar os corpos e os movimentos das hienas. Para minha surpresa, as hienas estavam completamente apáticas devido ao calor. Ou seja, elas ficaram deitadas. Imóveis! Havia algo naquele espaço/tempo que as impedia de se moverem. De repente eu me deparei com uma cena surreal! Uma família inteira se aproximou da jaula das hienas, que estavam apáticas e começaram a mexer com os animais. Uma das mães com um galho comprido ficou cutucando durante vários minutos a orelha de uma das hienas. E a hiena não tem forças para reagir. Eu fiquei chocada. Quem eram de fato os selvagens? Como reagir diante de uma situação de risco com um corpo que não sustentava a si próprio? E essa pergunta dialogava com várias outras questões da proposta do meu projeto: um corpo sem forças para reagir ao perigo,

ao inevitável desastre. E dias depois eu vivi essa mesma ação/situação em Auschwitz. Eu levei nessa viagem alguns materiais previamente selecionados. Um deles era a carta de Pero Vaz de Caminha. Eu começava a construir um quebra-cabeça: como colocar vários elementos tão distintos, lado a lado, e dar uma composição onde os materiais, por mais diversos e paradoxais, dialogavam entre si. Por isso, eu entendo que todas as figuras/ corpos da obra carregam as mesmas perguntas. E quase sempre não encontram respostas.

P. Em um outro momento do espetáculo você visita espaços no corpo considerados abjetos, partes do corpo consideradas proibidas, imbuídas de um certo pudor. Você os considera lugares pouco visitados na dança? Como essa perspectiva surgiu no trabalho? Foi a partir dessas questões ou você vê isso de outra forma?

R. Visitar o próprio corpo é assinar um atestado de morte. Sempre foi assim. Hoje mais do que nunca. Existe um entendimento cartesiano sobre o corpo enquanto partes destinadas a executar funções específicas. Quando você faz uso de uma rebeldia e dá autonomia para que as partes se transformem em um manifesto de transgressão, tudo se configura em um outro sentido. Ou mesmo quando visita esses espaços abjetos no privado e depois compartilha o que foi construído no privado no espaço público já é uma transgressão. O mesmo ocorre com o movimento. O movimento não é desassociado, separado do corpo. Mas você pode transgredir essa ideia pensando num corpo/movimento amputado. Isso é abjeto: algo que não pode e não devia estar ali, o corpo privado que se torna público.

P. *Hyenna* nos provoca de várias maneiras diferentes, nos atravessa e nos inquieta em diferentes proporções e em inúmeros lugares. A questão do desconforto, da estranheza particularmente me interessa. Você considera que há algo do estranho, do inquietante ou, de uma estrangeiridade íntima e desconhecida que atravessou o processo de criação do *Hyenna*? Ou seja, no processo de criação, você deu de cara com um lugar da ordem do desconhecido, ou ainda com alguma opacidade e estranheza em seu corpo? Se não houve nada disso, gostaria de saber se houve, no processo, algum momento em que o seu corpo, ou ideia de corpo, entrou em colapso.

R. Para mim todo corpo já carrega e traz em si um agrupamento de ideias. Toda e qualquer informação que nos atravessa se transforma em corpo (é a Teoria do Corpomídia de Helena Katz). Quando essas informações não fazem parte do meu arquivo cognitivo, elas automaticamente me causam estranhamento. Tudo que não é familiar ao meu entendimento de

ver e estar no mundo me incomoda. Sobretudo se meu corpopsentimento não é uma zona aberta a outras possíveis lógicas de pensar e fazer dança! Esse estranhamento que o trabalho provoca está no meu corpo. Esse estranhamento não foi pensado a priori. Sem dúvida alguma eu escutava de forma generosa o que a obra pedia. E, no caso do *Hyenna*, o trabalho foi me jogar nessa proposta da escuridão que Agamben fala. E Rosa Hercoles me provocava muito, sugerindo que eu dialogasse com corpo de forma errática. Despretensiosa, mas criteriosa! O que atravessa você, também me atravessou. E a partir do momento que eu passei a entender espaço e tempo como conceitos não abstratos e sim conceitos da poética do concreto, tudo muda! Se o movimento muda é porque foi aberta uma fenda, uma brecha, para que os estranhamentos fossem convidados a participar do projeto. O estranho pertence à ordem do concreto. É uma cadeia de eventos! O corpo sendo atravessado por estranhamentos. Os estranhamentos contaminando tempo e espaço. *Hyenna* é um projeto que contempla a atemporalidade, pois não se prende a narrativa de fatos e/ou experiências que enxergam e legitimam o belo através de uma ótica e perspectivas ainda eurocêntricas. *Hyenna* não se intimida com a sua feiura. *Hyenna* não carrega a culpa judaico/ cristã! *Hyenna* é animal! Muito antes de entender *Hyenna* como um projeto artístico, no caso específico configurado no corpo, na procura de outras lógicas, entendi *Hyenna* como possibilidade de me entender como um mediador de ideias. *Hyenna* me apontou caminhos possíveis de serem percorridos. Nem sempre fáceis. Mas possíveis. **HYENNA É CORPO!**

P. O que restou de Auschwitz?

R. Minha pesquisa coreográfica, meu interesse específico é discutir e levar para a cena as questões relacionadas a mecanismos de poder que atuam no corpo e sobre o corpo. Essa mesma inquietação se faz presente em obras onde sou convidado a trabalhar com diretor/provocador coreográfico. Por isso vou compartilhar com você algo que chegou até mim recentemente, mas dialoga com o *Hyenna*. É uma resposta/provocação que a própria *Hyenna* traz para o cotidiano. Quero falar do corpo impermanente. Do movimento impermanente. Daquilo que já foi algo um dia num determinado espaço/tempo e já não é mais. Toda e qualquer narrativa sobre determinado fato não tem e nunca terá a mesma potência do fato em si! A arte nunca estará à altura da catástrofe. Mas pode ressignificar os fatos não querendo traduzi-los de forma didática. Mas transgredindo os fatos. Abrindo espaços para o diálogo entre diferentes materiais. É como quebrar uma xícara e depois colar as partes como você entende. Você não vê mais uma xícara. Mas reconhece que ela está ali. Existe um indicativo: os restos! Não é mais Auschwitz! São

os restos que povoam aquele espaço. São corpos que não mais existem na sua materialidade. Mas a potência dos corpos e dos fatos estará sempre presente.