

ANDA: 10 anos de pesquisas em Dança

Anda associação nacional de
pesquisadores em dança

Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA

Diretoria:

Ana Teixeira (PUCSP)
Eleonora Santos (UFPEL)
Giancarlo Martins (UNESPAR)
Iara Cerqueira (UESB)
Marcia Mignac (UFBA)
Rafael Guarato (UFG)
Rosa Hercoles (PUCSP)
Rousejanny Ferreira (IFG)

Conselheiros:

Alexandre Molina (UFU)
Andreia Vieira Abdelnur Camargo (USP)
Elke Siedler (UDESC)
Gilsamara Moura (UFBA)
Helena Katz (PUCSP)
Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA)

Ana Teixeira
Eleonora Santos
Rosa Hercoles
(Organizadores)

ANDA: 10 anos de pesquisas em Dança

ANDA
Kelps, 2018

Copyright © 2018 by Ana Teixeira, Eleonora Santos, Rosa Hercoles (orgs.).

ANDA

Projeto gráfico e capa: Alcides Pessoni

Tradução: Marcelo Kuna

Revisão: Fernanda Perniciotti

ANDA: 10 anos de pesquisas em dança - Ana Teixeira,
Eleonora Santos, Rosa Hercoles (orgs.) - Salvador / ANDA, 2018

234 p.

ISBN: 978-85-400-2449-6

DIREITOS RESERVADOS

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610 de 19/02/1998, artigo 29 e seus incisos. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito dos autores, poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográfico, gravação ou quaisquer outros.

Agradecimentos

Aos autores pelo envio dos artigos.

À Dulce Aquino por prontamente nos enviar o Prefácio.

À Christine Greiner, Helena Katz, Lenira Rengel, Silvia Wolff, Kathya Godoy e Marcos Bragato por fornecerem contatos e contribuírem com a coleta de dados.

Sumário

Prefácio	8
<i>Dulce Aquino</i>	
Introdução	12
<i>Rosa Hercoles</i>	
Ementário	17
<i>Ana Teixeira, Eleonora Santos, Rosa Hercoles</i>	
Repetir, repetir, até ficar diferente (Manoel de Barros, 2008): livrando a dança do (pré)fixo	24
<i>Helena Katz</i>	
Microativismo e Alteridade	37
<i>Christine Greiner</i>	
‘Fazendo Presença’: Regina José Galindo, <i>Earth</i> (2013)	49
<i>Diana Taylor</i>	
Serge Lifar e a Questão da Colaboração com as Autoridades Alemãs na Ocupação de Paris (1940-1949)	84
<i>Mark Franko</i>	

Dança e o Cenário Global	119
<i>Susan Leigh Foster</i>	
Improvisação em Dança como Pesquisa: processos de saber líquidos e devir à linguagem	137
<i>Vida L Midgelow</i>	
Estudos de Dança, Estudos da Performance e Dança Europeia no Século XXI	158
<i>Ramsay Burt</i>	
Educação, Dança e Emancipação Humana.....	174
<i>Sandra Soares Della Fonte</i>	
Performar a Cidade Comum no Cruzamento entre Arte, Política e Vida Pública	200
<i>Pascal Gielen</i>	
ANDA 10 anos – Gestões anteriores	233

Prefácio

Dulce Aquino

É um júbilo comemorar 10 anos de uma instituição que reúne pesquisadores de uma linguagem que tem a centralidade naquilo que nos faz ser e estar no mundo, o corpo. E, no nosso caso, o corpo que dança.

Foi com alegria que recebi e aceitei o convite da diretoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) para escrever o prefácio dessa publicação. Esse chamado se torna um privilégio considerando a importância da ANDA para a consolidação da Dança no âmbito acadêmico enquanto campo de conhecimento que se reconhece como parte da sociedade.

Dez anos da ANDA não é apenas uma medida temporal, mas um tempo denso de permanência de uma conquista e construção de um conjunto de pessoas da dança, ao longo de muitos mais anos! A ANDA tem uma trajetória que emergiu de uma dinâmica de relações entre universidades, comunidades da dança, artistas, organizações institucionais. Relações mobilizadas por utopias geradoras de *eutopias*.

O I Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança, realizado na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, que resultou na fundação da ANDA, em 4 de julho de 2008, foi aberto com a palestra, específica e relevante para esse momento inaugural da Associação: “A Importância das Associações de Pesquisadores para Consolidação de um Campo do Conhecimento”, proferida pela Profa. Dra. Tânia Fischer. Com expressiva presença de profissionais da dança, de diversas regiões do país, esse evento foi um marco para o ambiente aca-

dêmico da área das artes. Por um lado, os participantes eram todos ligados à universidade, seja como professores ou profissionais graduados, uns com cursos de especialização *lato sensu* e outros já com título de mestres e doutores *stricto sensu*, ou, ainda, estudantes de cursos superiores de graduação em dança. Por outro, a fundação de uma associação de pesquisadores demonstrava, naquele momento, a robustez acadêmica da dança no Brasil.

Historicamente, não foi, e ainda não é, no contexto universitário que a Dança encontra fácil aderência. As artes de um modo geral, com exceção das Artes Plásticas ou Visuais e Música, não têm presença consistente no sistema de ensino superior. No Brasil, o aumento significativo de cursos superiores em Dança, e nas outras linguagens, se deu a partir da implantação do amplo Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI, em 2007, no Governo do Presidente Lula, com o Prof. Dr. Fernando Hadad como ministro da Educação. O Reuni se transformou no mais importante programa de investimento nas universidades públicas federais, não só pelo sistema de cotas, interiorização do ensino superior com a criação de novas universidades e *campi*, mas também, especificamente, para a área das artes (dados relevantes sobre essas políticas são encontrados em estudos específicos disponibilizados em rede, como, por exemplo, no ObservARTE).¹

Nessa dinâmica de relações, na primeira década do séc. XXI, não se pode descolar a universidade do movimento da classe de dança com suas conquistas e organizações, como o Fórum Nacional de Dança - FND. O FND, com sindicatos, cooperativas e outras organizações de classe, foi determinante para a configuração da autonomia da dança. Não só como

¹ Disponível em: <www.observarte.ufba.br>. Acesso em: 01 de abril de 2018.

enfrentamento ao controle desta, por conselhos de profissionais externos a ela, como também no conceito generalizador de “Artes Cênicas”. Ainda, importante destacar, a conquista que foi a criação e atuação da Câmara Setorial de Dança, mais tarde transformada em Colegiado Setorial. A existência do Colegiado Setorial de Dança permitiu um assento específico para a área no Conselho Nacional de Políticas Culturais.

A presença da Dança, principalmente no âmbito da Pós-Graduação *stricto sensu* na universidade, no Brasil, tem o protagonismo de duas instituições: a Universidade Federal da Bahia, por meio da Escola de Dança, e a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, através do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. A primeira pelo pioneirismo e permanência com o ensino superior de Dança e a segunda como núcleo formador de mestres e doutores com pesquisas voltadas às questões da área. Essa parceria, firmada institucionalmente em 2003, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, por meio do Programa de Qualificação Interinstitucional - PQI, com o objetivo de missões de trabalhos e de estudos, com a formação de doutores, fomentou a criação do primeiro Programa de Pós-Graduação em Dança do Brasil, o PPGDança/UFBA, implantado em 2006.

Nessa continuidade dinâmica, vale frisar que é da natureza dos programas de Pós-Graduação, nos diversos campos do conhecimento, a necessidade de existência de estruturas aglutinadoras de pesquisadores da mesma área para validar, questionar e/ou qualificar os trabalhos. Essas estruturas e/ou organizações e/ou associações acadêmicas de artistas, cientistas, professores, intelectuais são também uma demonstração de amadurecimento das áreas do conhecimento; pois, ao mesmo tempo em que se exercita a visão crítica diante de um determi-

nado questionamento apresentado entre pares, também lhe é próprio a construção de formas solidárias para a produção de conhecimento que visam, sobretudo, a interação com a sociedade. Assim, permeava o sentimento nos acadêmicos responsáveis pela criação do PPGDança da necessidade da existência de um espaço com essas características.

A ANDA se fez necessária!

E a sua fundação, por ocasião do I Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança, foi o resultado de parcerias com professores pesquisadores da PUC-SP, UFBA, UNESP e USP. Atualmente, as parcerias iniciais se mantêm e muitas outras têm trazido novas configurações à ANDA.²

Nesses 10 anos, a ANDA, com regularidade, tem cumprido seu papel de território fértil para pesquisadores em Dança como arena de divergências, convergências, trocas e complementaridades de informações para estudantes, professores e artistas.

Viva a ANDA!

² Ver 'Histórico'. Disponível em: <www.portalanda.org.br>. Acesso em: 01 de abril de 2018.

Introdução

Rosa Hercoles

Nós, da atual Diretoria (2016/2018), não poderíamos deixar passar em branco uma data tão cara a todos quanto o aniversário de 10 anos da ANDA. Graças ao trabalho e à dedicação de todas as gestões que assumiram a ANDA, ao longo desse período, e à fidelidade de seus associados, hoje, nos encontramos a uma boa distância daquele tímido 1º Encontro ocorrido em Salvador, no ano de 2008.

Necessitávamos articular uma ação à altura da ocasião; então, após algumas considerações, decidimos que seria profícuo reunir em uma única publicação as temáticas propostas e as discussões promovidas durante a realização dos nossos Encontros e Congressos. Não só para formar um panorama daquilo que foi programado nesses 10 anos, mas, sobretudo, para favorecer o estabelecimento da reflexão crítica acerca das discussões que foram pautadas, no sentido de olhar para o quanto contribuem com a complexificação dos contextos em que se inserem as pesquisas da produção nacional.

Para tanto, os pesquisadores responsáveis por proferir conferências, na ANDA, foram contatados e convidados a participar deste projeto. Sugerimos que suas falas fossem transformadas em textos escritos, obviamente, dando-lhes a liberdade de atualizá-las para que não corressem o risco de soarem anacrônicas.

Além da disponibilização de parte das reflexões produzidas em nossos eventos, por meio da publicação dos trabalhos apresentados em nossos anais, com essa iniciativa pretende-

mos dar existência a um registro histórico que possa promover e garantir a continuidade dos propósitos da ANDA. Ou seja, reunir todos os pesquisadores em Dança do país e ampliar nosso campo de debates, de modo a fortalecer e consolidar a Dança enquanto área de produção de conhecimento.

Esse princípio agregador encontra-se na gênese da Associação. Ao tratarmos de nosso surgimento e evolução, é importante registrar o fato de que sua idealização se deu paralelamente à implementação do 1º Programa de Pós-Graduação em Dança, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ocasão em que se evidenciou a necessidade de agrupar, em torno de uma Associação, especificamente da Dança, as pesquisas acadêmicas realizadas por estudiosos da área, até então, desenvolvidas em diferentes universidades e, não raramente, em outros campos do saber.

Essa proposição começou a ganhar corpo através de uma reunião realizada no Instituto das Artes (UNESP), em 2008. Alguns professores da UFBA (Profas. Dras. Dulce Aquino, Jussara Setenta, Adriana Bittencourt, Fabiana Dultra Brito e Prof. Dr. Fernando Passos), em parceria com pesquisadores de outras instituições (Profas. Dras. Helena Bastos/USP, Kathya Godoy/UNESP, Helena Katz/PUCSP e Prof. Dr. Euzébio Lobo/UNICAMP), deram início à organização do I Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, ocorrido no mesmo ano e na mesma Escola/Programa que percebeu a necessidade da criação de uma Associação específica para a área.

O I Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança organizou-se em torno de quatro eixos temáticos que contemplariam discussões relativas à educação, política, estética e ao corpo. Eixos entendidos por seus organizadores como capazes de reunir as reflexões em curso pela área da Dança, à ocasião. Assim, constituem-se os Comitês Temáticos: Dança em Me-

dições Educacionais, Aspectos Sócio-Políticos da(s) Dança(s), Dança em Configurações Estéticas e Dança e Estados Funcionais do Corpo. Embora sutil, a diferenciação entre Comitês Temáticos e os tradicionais Grupos de Trabalho pede por destaque. A ANDA, desde sua criação, busca estabelecer outras formas de organização e funcionalidade, tanto epistemológicas quanto administrativas, a exemplo de sua Diretoria Colegiada.

O I Encontro desempenhou um papel importante na constituição da ANDA, não só ao dar existência à possibilidade da convergência de pesquisadores da Dança num mesmo ambiente. Mas, também, ao fomentar a construção de entendimentos relativos ao papel político das Associações Acadêmicas, como instâncias imprescindíveis à consolidação dos campos do saber especializado. Assim, através de sua conferência, duplamente inaugural, colocou tais questões em discussão. *A Importância das Associações de Pesquisadores para Consolidação de um Campo do Conhecimento* foi uma palestra proferida pela Profa. Dra. Tânia Fischer, líder do NEPOL - Núcleo de Estudos sobre Poder e Organizações Locais - e coordenadora do CIAGS - Centro Interdisciplinar em Desenvolvimento e Gestão Social, ambos da Escola de Administração/UFBA.

Nesse mesmo Encontro, em reunião deliberativa, a proposta inicial dos Comitês Temáticos foi alterada e, a partir de então, passaram a ser: 1) Dança em Mediações Educacionais; 2) Dança e(m) Política; 3) Dança em Configurações Estéticas; 4) Interfaces da Dança e Estados do Corpo; 5) Memória e Devires em Linguagem de Dança; 6) Produção de Discurso Crítico sobre Dança. Vale dizer que esse modelo de Comitês determinados *a priori*, a partir de 2019, será alterado. Com a aprovação do atual Estatuto, em Assembleia Geral (2017), os Comitês e suas Temáticas passarão a ser propostos pelos Associados, obviamente respeitando-se o objetivo da ANDA de

promover e fomentar discussões epistemológicas relativas ao campo da dança.

O I Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança, também ocorrido em Salvador, deu continuidade às proposições iniciais dos idealizadores ao promover a continuidade das reflexões acerca da natureza e do papel das Associações Acadêmicas. A Profa. Dra. Martha Tupinambá, à ocasião, coordenadora de área da Capes/Artes/Música, foi convidada como conferencista e falou sobre *A organização de pesquisadores em Associação: desdobramentos/impactos e perspectivas*.

A partir do II Encontro Nacional dos Pesquisadores em Dança, discussões temáticas mais específicas, relativas aos assuntos que dizem respeito ou interessam à construção do conhecimento em Dança, passam a ser contempladas pelas conferências proferidas; e a maior parte dos textos produzidos pelos pesquisadores convidados, desde então, compõem essa edição.

Em 2018, ao comemorarmos nosso 10º aniversário, o tema: *A Dança e a crescente “economização” das formas de vida* será abordado, para tanto, programamos 03 conferências com os pesquisadores: Profa Dra. Christine Greiner: *Microativismos e o desapego às políticas identitárias*; Prof. Dr. Vladimir Safatle: *A gestão dos afetos como base para as formas de dominação social*¹; e Prof Dr. Christian Dunker: *Lógica do Condomínio e Perda de Intimidade na Gestão Neoliberal do Sofrimento*. Entendemos que essas conferências contribuirão para a constituição do entendimento de matérias que atualmente constroem as condições de produção dos saberes em Dança, tanto em contextos artísticos quanto educacionais. E, principalmente, atenderá às prerrogativas da atual gestão de favorecer as *Epistemologias do Sul* (BOAVENTURA, 2010)², em sua programação.

¹ Por motivos de força maior o palestrante não compareceu no evento.

² SANTOS, Boaventura de Sousa & MENEZES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

Aquilo que se iniciou timidamente, em 2008, como um censo epistêmico e um convite aos pesquisadores espalhados em Programas e Departamentos por todo o território nacional, reunindo apenas 169 pesquisadores, hoje, tem uma visibilidade e um papel de extrema importância para a produção acadêmica no país. A publicação – *ANDA: 10 Anos de Pesquisas em Dança* - inaugura o braço editorial da ANDA e esperamos que esta iniciativa, a exemplo do ocorrido com nossa Associação, conquiste continuidade e permanência.

Ementário

Ana Teixeira
Eleonora Santos
Rosa Hercoles

Abaixo, encontram-se elencados os Encontros e Congressos realizados pela Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA, no período de 2008 a 2018, bem como, os eixos temáticos adotados com suas ementas e os pesquisadores convidados para realizarem conferências, seminários, minicursos e mesas redondas.

I Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança – Salvador/2008

No I Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, constituiu-se uma Diretoria Provisória com a tarefa de organizar e realizar o I Congresso Nacional.

Conferência:

- “A Importância das Associações de Pesquisadores para Consolidação de um Campo do Conhecimento”

Profa. Dra. Tânia Fischer (UFBA)

I Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – Salvador/2010

O I Congresso destinou-se a formalização da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança enquanto organização institucional, com eleições democráticas para sua Diretoria.

Conferência:

- “A organização de pesquisadores em Associação: desdobramentos/impactos e perspectivas”

Profa. Dra. Martha Tupinambá (Capes-Artes/Música)

II Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança – Porto Alegre/2011

Eixo Temático: Contrações Epistêmicas

Ementa – O eixo temático *Contrações Epistêmicas* refere-se a tópicos englobados no tipo de fecundação gerada na dança por outros saberes, que podem promover a ampliação do conhecimento. A temática norteará os seis Comitês Temáticos designados como: 1) Produção de Discurso Crítico; 2) Dança e Mediações Educacionais; 3) Dança e (em) Política; 4) Dança em Configurações Estéticas; 5) Interfaces de Dança e Estados do Corpo; 6) Memória e Devires em Linguagem de Dança.

Conferência:

- “Repetir, repetir, até ficar diferente (Manoel de Barros, 2008):
livrando a dança do (pré)fixo”

Profa. Dra. Helena Katz (PUCSP)

II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – São Paulo/2012

Eixo Temático: Teorias do CorpoDança: ensino, pesquisa e cena

Ementa – O eixo temático *Teorias do CorpoDança: ensino, pesquisa e cena* quer lançar luz à importância das teorias na produção do conhecimento. O objetivo do evento é potencializar, agregar e fomentar a produção do conhecimento em dança. A realização desse congresso representa o fortalecimento da ANDA enquanto uma entidade que vem aglutinando pesquisadores comprometidos com a pesquisa em dança no Brasil.

Conferências:

- “Reverberações anti-históricas para uma percepção topológica da dança - um ensaio sobre formações não-discursivas e ambientalidades”

Profa. Dra. Christine Greiner (PUCSP)

- “Performance, Re-Performance, Re-Membering”

Profa. Dra. Diana Taylor (NYU/USA)

III Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança – Salvador/2013

Eixo Temático: Pesquisa em Dança na Universidade

Ementa – O eixo temático *Pesquisa em Dança na Universidade* quer motivar o conhecimento do estado da arte, da produção teórica e teórico-prática em dança, e como ela se apresenta no ambiente acadêmico. A orientação, agora proposta, tem também como alvo promover a reflexão de temas candentes que perpassam os modelos de pesquisa vigentes e possíveis novos modelos transversais, tendo em vista a potencialização, agregação e fomento da produção do conhecimento em dança.

Conferência:

- “Serge Lifar e a Questão da Colaboração com as Autoridades Alemãs na Ocupação de Paris (1940-1949)”

Prof. Dr. Mark Franko (UCLA/USA)

Seminário:

“Epílogo para um epílogo em Reencenação - *A Mary Wigman dance evening*” (Fábian Barba)

Debatedores – Prof. Dr. Mark Franko (UCLA/USA) e Fábian Barba (Artista da Dança/Equador)

Minicursos:

- “Pesquisa e Produção de Conhecimento em Dança”

Profa. Dra. Helena Katz (PUCSP)

- “A Revanche do Corpo: filosofia da mente apreensão do mundo”

Prof. Dr. André Abath (UFMG)

III Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – Salvador/2014

Eixo Temático: O Corpo que Dança: a criação de espaços na atuação acadêmica e artística

Ementa – *O Corpo que Dança* vive em um mundo acelerado, conectado, vivenciando formas diversas de comunicação. A relação espaço-tempo se transformou. Experiências artísticas e pedagógicas abrem espaços significativos de interlocução no país, em um movimento sempre instável, e sobrevivem pela insistência de suas ações. Algumas questões se evidenciam: o

que está em jogo no corpo que dança no trânsito dentro e fora da universidade? Como são criados novos espaços de atuação artística e acadêmica? Que ações estão sendo geradas no âmbito da universidade para dialogar com tais experiências, que se constituem no próprio objeto da formação acadêmica? Sendo uma entidade que aglutina pesquisadores comprometidos com o avanço nas investigações sobre dança, a ANDA realiza o III Congresso buscando fortalecer as reflexões sobre os ambientes e protocolos implicados na diversidade dos movimentos que vinculam Dança e Sociedade, promovendo, assim, outras possibilidades de atuação artística e acadêmica.

Conferências:

- “Ensinando a Dançar”

Profa. Dra. Susan Leigh Foster (UCLA/USA)

- “Processos de conhecimento líquido e o fazer linguagens”

Profa. Dra. Vida Midgelow (Middlesex/UK)

IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança – Santa Maria/2015

Eixo Temático: Formação em Dança

Ementa – Refletir sobre *Formação em Dança* implica abranger as diferentes áreas e ambientes onde atuam os profissionais da dança, seja como performers, ensaiadores, coreógrafos, dramaturgistas, educadores, críticos, curadores, pesquisadores, entre outras possibilidades. Tratando-se, portanto, da problematização e do questionamento das correlações fazeres/saberes que adotam o corpo que dança e a cena como objetos de estudo. Para tanto, torna-se imperioso pensá-las nas suas dimensões históricas, estéticas, educacionais, midiáticas, políticas, discursivas e poéticas. Os desdobramentos que o ato de dançar promove e suas consequentes proposições, formulações, metodologias e entendimentos são matéria a ser investigada.

Conferências:

- “Estudos de Dança, Estudos da Performance e Dança Europeia no Século XXI”

Prof. Dr. Ramsay Burt (Leicester/UK)

- “Os Sentidos do Corpo”

Prof. Dr. João Francisco Duarte Júnior (UNICAMP)

Fórum de Debates:

Parcerias da UFSM com Grupos e Cias de Dança de Santa Maria

Moderador – Prof. Dr. João Francisco Duarte Júnior (UNICAMP)

IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – Goiânia/2016

Eixo Temático – Formação em Dança: estratégias de emancipação

Ementa – Em continuidade à temática abordada na IV Reunião Científica da ANDA, a *Formação em Dança* norteia a realização do IV Congresso Nacional da ANDA. Para o aprofundamento das reflexões acerca da atuação pedagógica de profissionais vinculados à dança, o conceito de emancipação veio à tona. A proposta de tal corrente de pensamento se alicerça na urgência em problematizar procedimentos pedagógicos correntes, com intuito de fomentar debates e reflexões entre os associados.

Conferências:

- “Educação, dança e emancipação humana”

Profa. Dra. Sandra Soares Della Fonte (UFES)

- “Performar a Cidade Comum: no cruzamento entre arte, política e vida pública”

Prof. Dr. Pascal Gielen (Antuérpia/Bélgica)

Mesa Redonda:

“Debate sobre o filme *Dançar*”

Integrantes – Profa. Dra. Helena Katz (PUCSP), Profs. Drs. Andre Meyer (UFRJ) e Alexandre Molina (UFU)

Mediação – Profa. Dra. Rosa Hercoles (PUCSP)

V Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança – Natal/2017

Eixo Temático – *Do homo politicus ao homo oeconomicus*: a dança no Brasil de hoje.

Ementa – Na cena que está posta e atuante, o *homo oeconomicus* tenta se sobrepôr ao *homo politicus* (Brown, 2015). Tal situação busca assegurar que o mundo se reduz a um conjunto de regulações que passam a operar como uma racionalidade normativa do viver (Dardot e Laval, 2015). Na dança, esse ambiente vem sendo consolidado por um roteiro implantado no país, há 30 anos, pelas Leis de Incentivo à Cultura. O fazer artístico da dança passou a ser coreografado por uma crescente economização das formas de vida. É tempo de nos darmos conta desse tipo de regulação jurídico-cultural e das dificuldades que ameacem a continuidade e a autonomia, que administram desejos e crises, sobretudo na educação e na criação em dança. A urgência de produção de um pensamento crítico sobre estes fazeres se impõe.

Conferência:

- “Maquinismo e expressão em Anne Teresa de Keersmaeker”
Prof. Dr. Vladimir Safatle (USP)

Mesa Redonda:

“Panorama das Pesquisas em Dança”

Integrantes – Profas. Dras. Adriana Gehres (UFPE), Christine Greiner (PUCSP), Ivana Barreto (UFRJ), Sandra Meyer (UDESC) e Thereza Rocha (UFC).

Mediação – Profa. Dra. Teodora de Araujo Alves (UFRN)

Fórum PIBID Dança:

“A Dança na Escola: experiências e perspectivas no contexto PIBID Dança”

Coordenadora – Profa. Dra. Karenine de Oliveira Porpino (UFRN)

V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – Manaus/2018

Eixo Temático – A dança e a crescente “economização” das formas de vida.

Ementa – O roteiro implantado no país, há mais de 30 anos, pelas Leis de Incentivo à Cultura, coreografou (Hewitt, 2005) uma crescente “economização” das formas de vida: o homo

oeconomicus se sobrepõe ao homo politicus (Brown, 2015). É tempo de nos darmos conta das dificuldades que esse tipo de regulação jurídico-cultural vem trazendo para a continuidade e autonomia da educação e da criação em dança. A cena que está posta insiste em reduzir a vida a um conjunto de regulações econômicas, fazendo delas uma espécie de racionalidade normativa do viver (Dardot e Laval, 2015). Como a dança não escapa a esse ambiente, urge a produção de um pensamento crítico sobre a sua relação com a sociedade em que atua.

Conferências:

- “Microativismos e o desapareço às políticas identitárias”

Profa. Dra. Christine Greiner (PUCSP)

- “Lógica do Condomínio e Perda de Intimidade na Gestão Neoliberal do Sofrimento”

Prof. Dr. Christian Dunker (USP)

Repetir, repetir, até ficar diferente (Manoel de Barros, 2008): livrando a dança do (pré)fixo

Helena Katz

Primeiro, estranha-se, depois, entranha-se
Fernando Pessoa, 1927

Quando pensa em dança, a maior parte dos humanos lembra de movimento, mas não de qualquer tipo de movimento, e sim do movimento como sinônimo de deslocamento pelo espaço. Embora, a esta altura, possa parecer desnecessário gastar tempo com a associação desse tipo de movimento com dança, a sua propagação continua a produzir danos.

Todo leitor de Mark Franko (1986) sabe que a associação entre dança, corpo e movimento é recente e não fazia parte dos tratados renascentistas, que diziam que o dançarino se ocupava da dança e não dos movimentos¹ - ou seja, neles já se apontava uma separação entre dança e movimento. Em 1933, nas suas palestras na New School, John Martin repetia que quando a dança assume a forma teatral, ela pouco se preocupa com o movimento. E que somente com a dança moderna é que, finalmente, a dança descobre a sua verdadeira fundamentação ontológica:

¹ Nas palavras do historiador Rodonachi, citado por Franko, “quanto aos movimentos, é a dança nela mesma que parece ter sido o menor dos interesses do dançarino” (FRANKO, 1986, p.9).

FRANKO, Mark. *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c.1416-1589)*, Birmingham, Ala.: Summa Publication, 1986.

“esse começo foi a descoberta da substância da dança, que é encontrada no movimento” (LEPECKI, 2006, p.8).²

A proposição desse tipo de movimento como sendo a “substância da dança” teve um efeito devastador. Possibilitou demonstrar que a dança era uma arte autônoma, uma arte com uma ontologia própria, fundada na relação do corpo que dança com o movimento que se desloca. Do Renascimento em diante, é na consolidação desta contínua associação que a dança vai se preparando para ser reconhecida como arte autônoma. O *ballet d'action* noverriano, e depois o balé romântico, vão estruturar-se no fluxo dos movimentos que se deslocam pelo espaço.

Vai sendo constituído um certo padrão, cada vez mais apoiado na mobilidade, que se consagra com tanta força, que vige ainda nos dias de hoje. A constituição desse padrão tem um papel determinante, porque é justamente esse padrão que sustentará a dança, enquanto uma conjunção de imagem e movimento, a ser hegemonicamente aceita como sendo uma conjunção de imagem e somente certo tipo de movimento.

Esse ‘certo tipo de movimento’ vai se tornando o padrão de reconhecimento visual da dança, dando forma, assim, às imagens que passam a identificá-la. António Damásio (2000), no seu livro *O Sentimento de Si*, explica que as imagens mentais “surtem de padrões neurais ou de mapas neurais, formados em populações de células nervosas (ou neurônios), que constituem circuitos ou redes” (DAMÁSIO, 2000, p.367).³ Estamos continuamente construindo imagens, porque são elas que refiguram os contatos que o corpo tem com os objetos que encontra. Ou seja, “a estrutura e as propriedades da imagem que acabamos por ver são - afinal - construções do cérebro desencadeadas por um objeto” (ibid, p.366).⁴

² LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London: Routledge, 2006.

³ DAMÁSIO, António. *O sentimento de si*. Lisboa: Europa América, 2000.

⁴ Idem.

Trata-se de uma cadeia entre corpo e ambiente, na qual “o objeto é real, as interações são reais e as imagens também são” (ibid, p.366),⁵ mas, atenção, NÃO se trata de um processo de espelhamento da realidade em operações miméticas e especulares. E antes que algum malentendido se construa aqui, cabe esclarecer que quando, neste texto, se emprega o conceito de imagem, ele não se refere apenas às imagens visuais, pois todos os sentidos do corpo produzem imagens no cérebro. São igualmente imagens o barulho da chuva, o frio, o cheiro de mato, o gosto do pão, as fórmulas matemáticas etc, etc. Damásio (2011) resume:

As imagens representam as propriedades físicas das entidades e suas relações espaciais e temporais, bem como as suas ações... O processo mental é um fluxo contínuo de imagens desse tipo, algumas das quais correspondem a eventos que estão ocorrendo fora do cérebro, enquanto outras são reconstituídas de memória no processo de evocação. A mente é uma combinação sutil e fluida de imagens de fenômenos em curso e de imagens evocadas, em proporções sempre mutáveis. As imagens da mente tendem a se relacionar entre si de modo lógico, com certeza quando correspondem a fenômenos no mundo externo ou dentro do corpo, fenômenos esses que são inerentemente governados pelas leis da física e da biologia, que definem o que consideramos lógico (DAMASIO, 2011, p. 95-96).⁶

Com esse entendimento de como o corpo constrói as imagens, não fica difícil avaliar que o sucesso da vinculação dança-corpo em movimento-com-deslocamento seria não apenas inevitável, como vital a sustentar a definição de dança como arte autônoma. Nesta construção, fica muito clara a importância do espaço onde a dança acontece, uma vez que

⁵ Idem.

⁶ DAMASIO, António R. *E o Cérebro Criou o Homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

esse 'onde' constitui a condição determinante na sua visualização. Quando se lembra que o desenvolvimento da dança cênica no ocidente se deu, sobretudo, no espaço do teatro italiano, não se pode desconsiderar a imensa relevância desse dado no momento em que se trata da produção dos materiais que vão recebendo a classificação de dança e, conseqüentemente, das imagens que vão sendo produzidas.

Como sempre se refere a uma combinação entre o que está sendo produzido no momento e a memória, fica claro o papel das imagens que vêm sendo produzidas há muito tempo na operação de construir novas imagens de dança.

O cérebro está sempre produzindo imagens em profusão. O que vemos, ouvimos e tocamos, com o que recordamos constantemente – impelido pelas novas imagens perceptuais e também por fatores não identificáveis –, é responsável por um número imenso de imagens explícitas, acompanhadas por um conjunto igualmente vasto de outras imagens referentes ao nosso estado corporal durante o curso de toda essa produção imagética (DAMÁSIO, 2011, p. 216).⁷

A isso deve ainda ser somado o fato de que o cérebro trabalha como um editor dessas imagens para transformá-las em uma estrutura narrativa. Ele seleciona e ordena na perspectiva da coleção de informações específica de cada corpo. E quando a maior parte dos corpos compartilha certas informações, esse fato tem muita importância na consagração de quais imagens durarão mais ou menos tempo. Se a maioria continua encontrando no mundo apenas com esse tipo de dança, que realmente se constrói com movimentos-com-deslocamento, essa tenderá a ser a imagem que vai ganhar estabilidade e passar a ser associada com o que distingue a dança. E quando essa circunstância encontra uma formulação teórica como a elaborada por John Martin, fortalece muito a sua sobrevivência.

⁷ Idem.

Entendida essa situação, pode-se dar o passo seguinte e perguntar: se o que conta é o movimento-com-deslocamento, como é que ele toma forma no corpo? Essa pergunta é respondida de maneiras distintas por diferentes pesquisadores, e a que trago, aqui, tem um propósito bem pontual, que se revelará ao final do texto. Por ora, convido você a percorrer o caminho até lá, começando com o jeito como Manning (2009) lida com o entendimento de movimento-deslocamento. Ela discorda que esse tipo de movimento tenha início e fim, e propõe que a ‘totalidade’ do movimento inclui uma parte virtual, não mapeável, que ela chama de pré-aceleração: ”uma tendência em direção ao movimento através da qual um deslocamento ganha forma” (MANNING, 2009, p.62), “a força virtual do movimento tomando forma” (ibid, p.6).⁸

Se tratarmos a dança como um evento, no sentido de um acontecimento único, ela, no momento em que acontece, dá nascimento também ao seu tempo e seu espaço (atenção: é importante NÃO supor que o tempo e o espaço precedem a dança, simplesmente existem no mundo e neles, a dança acontece). Todavia, se o movimento que compõe esse evento for entendido como o resultado de uma pré-aceleração, está se dizendo que aquilo que se vê acontecendo como movimento vem de algo incipiente e ainda sem forma. “O movimento incipiente pré-acelera o corpo na direção daquilo no que ele se tornará” (ibid., p. 6).⁹

Se você está se perguntando por que é necessário saber da pré-aceleração, Manning lhe diz claramente:

Seja o movimento incipiente ou o pensamento pré-articulado, a novidade está situada dentro do processo. Quando o

⁸ MANNING, Erin. *Relationscapes. Movement, Art, Philosophy*. The MIT Press, 2009.

⁹ Idem.

movimento converge para o seu tomar-forma, ou quando o pensamento converge para palavras, sobra muito pouco potencial para a expressão criativa. Isto não é para sugerir que a linguagem não pode se expressar criativamente. Quer dizer que para permanecer pós-iterativamente criativa, a linguagem deve continuar a se expressar em um domínio onde o pensamento permanece pré-articulado, onde conceitos continuam a evoluir. Nós devemos conceber a linguagem como o eterno retorno do expressar no seu fazer (ibid, p.8).¹⁰

Para onde se vai com a proposta de que é nesse momento “pré” que a criatividade opera, e que esse momento deve ser preservado de alguma forma para que a criatividade se mantenha? Antes de buscar a resposta, talvez se deva fazer outra pergunta: por que continuamos tão adeptos do hábito de buscar em um momento anterior a explicação do momento que o sucede, quando o nosso corpo é o melhor exemplo da simultaneidade? Mas não se trata de buscar um “momento pré” qualquer, senão o de qualificar esse “pré” como a condição do fenômeno poder existir no frescor de continuar a produzir-se. Filosoficamente, seria dizer que algo existe quando conta com a possibilidade de poder existir. E não são poucos os filósofos que se ocupam de explicar como funciona essa ‘possibilidade de poder existir’.

Charles Sanders Peirce (1839-1914), por exemplo, a trata com um tipo de argumento, que parece apto a se aproximar de outra maneira da nossa simultaneidade perceptiva – diferenciando-se dos entendimentos que se popularizaram, garantindo a necessidade de uma pré-condição para a condição de existir. Peirce nos faz entender que as coisas que existem no mundo, existem na **associação** entre a qualidade, a materialização dessa qualidade em um existente, e os seus hábitos de uso. Mas, cuidado, pois quando Peirce fala de qualidade não se

¹⁰ Idem.

refere aos adjetivos que atribuímos aos objetos, porque entende que a forma que os fenômenos vão tomar é o que os qualifica a serem do jeito que aparecerão no mundo (a qualidade como o que qualifica algo a ser justamente aquele algo e não outro). Seria, por exemplo, a ‘branquidade’ que garante o branco ser branco, ou a ‘lisidade’ que faz o liso ser liso, a ‘cadeiridade’ que possibilita a cadeira ser cadeira.

Se você prestar atenção, verá que Peirce ata o que parece mais ‘interno’ (uma qualidade que ainda nem ‘encarnou’, pois existe apenas como uma condição do que ainda vai existir – como a ‘branquidade’ que sustenta que o branco seja branco) ao que já se dá a ver, ao que já está existindo. Porque quando digo ou olho ‘branco’, e reconheço o branco, o branco já existe, já tomou a forma do branco que estou falando ou olhando. Ou seja, aquela qualidade de ser ‘branquidade’ e não qualquer outra coisa, essa qualidade ganhou forma (a forma de ser branco), virou um existente. Aquela qualidade tomou uma forma, a forma do branco que o olho reconhece por aí.

A proposta, aqui, é a de aproximar Peirce de Manning, para demonstrar que a sua aposta em uma pré-aceleração do movimento se equivoca quando escolhe o prefixo “pré” para descrever como os fenômenos ganham forma, como se tornam existentes, uma vez que ele indica que o existir é precedido por algo. Já com Peirce, compreendemos que isso ocorre em simultaneidade.

No caso da dança, um evento predominantemente cinético, no qual a existência depende da ação contínua de fazê-la existir, a distância temporal entre um antes e um depois conta muito. No corpo, quando se vê o movimento acontecendo, o mapa que o construiu já desapareceu. Libet, em 1966, demonstrou que existe um período de incubação, que pode chegar a durar 0,5 ms, entre o momento em que se formam os eventos

neurônais no cérebro e a sensação consciente de que eles estão ocorrendo. E que, de forma bastante curiosa, para que isso não atrapalhe o corpo, a percepção consciente antedata-se em 0,5 ms, estabelecendo, assim, essa nossa certeza de que tudo acontece no reino da pura simultaneidade.

Tal como Peirce, Manning também atribui à instância primeira – no seu caso, à pré-articulação –, o frescor da invenção. Lembrando o que diferencia ambos, no caso do movimento, tópico que está sendo tratado, Peirce nos explica que seria essa instância primeira (da qualidade de cada coisa ser qualificada de um modo que a distingue de todas as outras) o que faz o corpo dar nascimento ao movimento, ou seja, o movimento que se vê ou se faz seria aquela qualidade se materializando na forma daquele movimento.

Quando “aparece”, o movimento se singulariza, porque materializou-se apenas naquela qualidade singular em meio a uma vastidão de outras, que permaneceram em um potencial não-realizado. E por atualizar apenas uma dentre tantas, traz novidade.

Do que estamos falando, em termos filosóficos, senão de um realismo idealista? E como parece muito complicado juntar essas duas correntes filosóficas, chegamos ao melhor momento para chamar para a conversa o conceito de *terminus*, de William James (1842-1910), grande amigo e protetor de Peirce.

Terminus

Tomar forma começa no *terminus*, uma espécie de ‘energia de um começo’. James (1912, 1996, p.61)¹¹ nos diz que ‘*terminus*’ é aquilo que o conceito tinha ‘em mente’. No caso do

¹¹ JAMES, William. *Some Problems of Philosophy: A Beginning of an Introduction to Philosophy*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

pensamento, é aquilo que o leva na direção do articular-se como pensamento, a ignição inicial. Repare, em todos eles, a necessidade de enunciar uma ignição inicial, seja em James, em Peirce ou em Manning. Reconhecendo isso, podemos voltar à pergunta já feita (‘por que continuamos precisando buscar a explicação do que acontece em um momento anterior, se nosso corpo é o melhor exemplo da necessidade da simultaneidade?’).

A resposta de James (1912, 1996, p.58)¹² para a mesma questão é o seu conceito de ‘*terminus*’, que ele apresenta como sendo “uma expressibilidade de direcionalidade incipiente”. Manning (2009, p.225) explica esse momento: “É um movimento do pensamento puxado para fora das relações de tensão, que faz existir a passagem da pré-articulação ao conceito e à enunciação”.¹³ Ou seja, o *terminus* é aquilo que faz o pensamento tomar forma, que incita a investigação e a curiosidade.

Como vimos, tanto o conceito de *terminus* (James), como os de qualidade de forma (Peirce) e de pré-aceleração (Manning), lidam com a relação do evento que ganha uma forma no mundo. Como se trata da forma que o movimento toma, no caso do movimento, o assunto deve interessar a uma arte, como a dança, que se organiza justamente da forma que os movimentos vão tomando, sejam movimentos com ou sem deslocamento.

Por ser um pragmatista, James nos explica que a diferença da sua filosofia para com a dos escolásticos está justamente no uso do conceito de *terminus*. Para os escolásticos, o *terminus* é *a quo* (termo **do qual** - ponto que marca o início de uma ação), e para o pragmatismo, o *terminus* é *ad quem*

¹² Idem.

¹³ MANNING, Erin. *Relationescapes. Movement, Art, Philosophy*. The MIT Press, 2009.

(termo **a que** - ponto que determina a finalidade de uma ação). Estabelecida esta fundamental diferença, talvez fique mais fácil identificar a sutileza que distingue a proposta de Peirce da de Manning, pois ambos se filiam à formulação de James. Lembremos que a ênfase do *terminus* pragmatista, portanto, está naquilo que o que brota vai conduzir.¹⁴

A necessidade de buscar explicações lógicas, no caso da dança, para a relação entre o que se dá a ver e o que permite a ocorrência do que se dá a ver – eis o nosso assunto. E a proposta, como você já identificou, é a de trabalhar na contração epistêmica da dança com a filosofia, buscando nesta contração os argumentos que nos fazem compreender porque o movimento-com-deslocamento foi eleito como sinônimo de dança.

Biograma

Segundo a Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER), o movimento é sempre uma ação não finalizada da relação do corpo com o ambiente, e é pelo movimento que o corpo se torna corpo, e o ambiente se torna ambiente. Como se trata de um fluxo inestancável de comunicação produzindo mudanças, não se pensa corpo sem ambiente, e não se pensa ambiente sem corpo. Há uma codependência importante de ser sublinhada, porque ela garante a relação do biológico com o cultural, com o emocional, com o psicológico, com o sociológico, com o histórico etc.

¹⁴ “Our great difference from the scholastic lies in the way we face. The strength of his system lies in the principles, the origin, the *terminus a quo* of his thought; for us the strength is in the outcome, the upshot, the *terminus ad quem*. Not where it comes from but what it leads to is to decide. It matters not to an empiricist from what quarter an hypothesis may come to him: he may have acquired it by fair means or by foul; passion may have whispered or accident suggested it; but if the total drift of thinking continues to confirm it, that is what he means by its being true.” (JAMES, 1912, 1996).

Para explicar como o corpo se torna corpo, Manning parte de outra proposta, do conceito de biograma, que vem do conceito de diagrama, de Deleuze e Guattari, publicado no segundo volume de *Mil Platôs*. Segundo eles, o diagrama é uma máquina abstrata, não tem conteúdo, é uma força ou uma série de forças para a conjugação aberta de intensidades.

Quanto ao biograma, “é o que conjuga ritmos de aparecimento-desaparecimento para o que se torna corpo” (MANNING, 2009, p.124).¹⁵ Ele torna palpável a tendência de um corpo vir a ser corpo, porque diz mais respeito às texturas do que às formas, pois carrega o movimento do evento antes mesmo do evento acontecer. Não pode representar nada porque não tem uma forma pré-dada. É diagramático porque não determinou a sua função. Não é uma imagem porque não sustenta nada. Talvez o melhor seja dizer que o corpo que vai existir ‘biograma-se’: cria uma ressonância virtual que expressa a conjugação entre séries que prolongam o que o corpo pode fazer. Não diz respeito ao que o movimento *é*, mas ao que o movimento *faz*. A distinção, repare, está nos dois verbos: ser e fazer.

O corpo que vai surgir ainda não tem uma forma pronta e fixa. “Ele cria espaço por movimentos intensivos e extensivos, aparecendo como corpo apenas momentaneamente, na sua passagem da incipiência para a elasticidade do quase” (MANNING, 2009, p.124).¹⁶

Nós não vemos o biograma, somente sentimos a força do seu aparecimento. Ele provoca a invenção, através da sua capacidade de conjugar, de criar novas relações. Estamos, portanto, novamente no domínio da criação, que é novamente associado a um momento anterior. Assim como a possibilidade de o

¹⁵ MANNING, Erin. *Relationescapes. Movement, Art, Philosophy*. The MIT Press, 2009.

¹⁶ Idem.

movimento existir está na pré-aceleração, a possibilidade do corpo ser criado vem do biograma. Ambos explicam o aparecimento do corpo e do movimento com a mesma lógica: eles só podem tomar forma porque uma certa condição de existência garante a possibilidade.

Quantas vezes ainda vai ser necessário repetir?

A dança torna o espaço tátil, torna o espaço sonoro, faz o espaço respirar. A dança é um evento e, como se viu até aqui, um tipo de acontecimento constantemente associado com o movimento-com-deslocamento. Dança como sendo o resultado da forma visual que tomam os movimentos com deslocamento. E esse tipo de movimento sendo explicado como o que ganha forma porque existe um momento anterior (pré-aceleração).

Aqui, se propõe o movimento como um inventor de mundos sem 'momento pré'. Aqui, se propõe que a qualidade que qualifica/caracteriza algo que vai existir age em simultaneidade com a forma que esse existir toma. Muito possivelmente, isso ainda será preciso repetir incontáveis vezes, e por um longo tempo, até que não mais precisemos nos apoiar no prefixo "pré" quando estudarmos o movimento.

Depois de problematizar a relação da dança com o movimento recorrendo à filosofia, na contração epistêmica realizada neste texto, vou agora trazer uma música, por perceber que nela está o que pode não deixar estas nossas inquietações morrerem vitimadas pelos clichês.

Que a canção do Bob Dylan, de 1963, nos inspire a permanecer pesquisadores, pois teremos que repetir, sim, ainda e muitas vezes, e por muito tempo, que conhecer como o corpo funciona é indispensável para lidar com o corpo que dança. Conhecer como o corpo funciona é indispensável para lidar com o corpo que dança.

How many roads must a man walk down,
Before you call him a man?
How many seas must a white dove sail,
Before she sleeps in the sand?
Yes and how many times must cannonballs fly,
Before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind.
Yes and how many years can a mountain exist,
Before it's washed to the sea
Yes and how many years can some people exist,
Before they're allowed to be free?
Yes and how many times can a man turn his head,
Pretend that he just doesn't see?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind.
Yes and how many times must a man look up,
Before he can see the sky?
Yes and how many ears must one man have,
Before he can hear people cry?
Yes and how many deaths will it take till he knows
That too many people have died?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind

Microativismo e Alteridade

Christine Greiner

Nota da Autora

Na época em que apresentei a palestra de abertura para o Congresso da ANDA e, logo em seguida, o texto foi publicado na revista do PPGDança da UFBA, eu havia tido a oportunidade de viajar pelo Brasil para dar palestras e pequenos cursos, conhecendo cidades das quais nunca sequer havia ouvido falar. Além disso, durante duas edições seguidas (2010 e 2012), fiz parte da comissão de seleção do Rumos Dança do Instituto Itaú Cultural, que costumava receber projetos (acompanhados de DVD) de todas as regiões do país; e da comissão referente ao edital de Fomento à Dança da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo. Essas experiências me mobilizaram a compartilhar algumas questões que têm me feito refletir sobre a pesquisa de criação em Dança, dentro e fora de São Paulo (a cidade onde vivo e trabalho) e a possibilidade de se pensar em uma ecologia dos saberes da dança, marcada pela ausência de teorias gerais e por uma economia das generosidades que desafiaria o paradigma dominante da imunização que marca a cultura narcísica gerencial. Nos anos que se seguiram, passei a investigar microativismos na arte e a hipótese de que em alguns ambientes artísticos a alteridade deixa de ser um pretexto para imunização, podendo converter-se em um estado de criação.

Introdução

Não é nenhuma novidade constatar a extensão territorial do Brasil e suas diversidades, mas nem sempre é evidente a necessidade de escapar de toda e qualquer hegemonia que ameace padronizar os modos como a dança pode ser pesquisada, assim como as teorias gerais – aquelas que serviriam para todo e qualquer contexto e experiência.

Por isso, tenho me perguntado como poderíamos criar uma ecologia de saberes – da maneira como propõe o professor da Universidade Coimbra Boaventura de Souza Santos –¹ para que as experiências de dança sejam estudadas a partir dos diferentes contextos com as suas próprias particularidades. Com isso, não estou propondo a identificação de diferentes matrizes, origens ou essências regionais, nem tampouco a noção de paradigma proposta por Thomas Kuhn nos anos 1960, que dizia respeito a um certo modo fundamental de entender a ciência e que poderia sugerir “um modo fundamental de entender a dança”.

Em uma palestra que virou texto publicado nos Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), comecei a falar um pouco sobre este tema das epistemologias locais e citei a definição de paradigma proposta por Giorgio Agamben (2008).² Este filósofo redefiniu o termo, inicialmente conceituado por Kuhn, como “singularidades que reincidem”, ou seja, singularidades que costumam emergir cada vez que se constituem familiaridades cognitivas. Além destas singularidades não estarem apartadas dos ambientes em que atuam, é importante notar que elas se constituem a partir deles.

¹ SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

² AGAMBEN, Giorgio. *The signature of all things*. New York: Zone Books, 2008.

Para entender melhor esse modo de pensar, ajuda adotar novos vocábulos, como redes, cartografias e sistemas abertos. Isso porque, quando descrevemos ambientes com estes termos, sinalizamos que eles nunca estão prontos e dados *a priori*, pois emergem de situações específicas e são norteados por uma lógica de acontecimentos e não pelos fatos considerados oficiais ou “típicos” daquele local.

Se na palestra de abertura da ANDA foquei na questão da história a partir de suas espacialidades, agora opto por buscar a especificidade dos métodos que reinventam as teorias.

O método sempre emerge de uma prática. Por isso, não é propriamente uma aplicação ou sistematização de uma teoria já constituída (e aparentemente pronta). Ele é prático como exercício do pensamento e acionado não apenas pelas ações do cérebro, mas no trânsito destes acionamentos com as nossas ações no mundo. Isso nada mais é do que o modo como o pensamento se constitui, sempre a partir do movimento e em trânsito com o ambiente.

É importante observar que o método tem sempre uma inabilidade para separar, ele mesmo, do contexto onde está, então todo tipo de escolha que fazemos sempre envolve uma tradução, uma estratégia adaptativa que implica na singularidade dos vínculos que criamos com o onde estamos/onde nos formamos.

Como aponta o próprio Agamben (2009),³ em sintonia com outros autores que questionaram tudo aquilo que costuma ser chamado de origem ou raiz, nós nos constituímos no processo de sujeição aos dispositivos de poder aos quais estamos expostos. Eles podem ser de ordem institucional (acade-

³ AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

mia, clínica, prisão), psicológica (memória, traumas), afetiva (na relação com o outro) e assim por diante.

Neste contexto, as molduras teóricas e a linguagem também são dispositivos de poder que norteiam de modo significativo os sistemas de pensamento, por isso não devem ser usadas de modo aleatório ou automático. “Somente o pensamento que não oculta o que não é dito, mas usa isso para se elaborar, é que pode clamar por sua originalidade”. (AGAMBEN, 2009, p. 8)⁴

Assim, é possível incluir a singularidade como traço constituinte do pensamento sem banalizar ou neutralizar o que é diferente. Lidar com a precariedade, com a descontinuidade, com a falta de palavras que às vezes nos acomete, com os movimentos pouco visíveis e com as narrativas inconscientes que fazem parte deste processo.

É preciso ainda tomar cuidado com alguns termos que aparecem com frequência na escrita de uma pesquisa como: problematização, objeto, formação discursiva, conhecimento, aparato, contexto e conceito. A partir de exercícios epistemológicos radicalmente empíricos que marcaram a segunda metade do século XX, matrizes, categorias e fronteiras disciplinares tornaram-se cada vez mais frágeis. Enquadrar as questões de um artista nos termos padrões nem sempre é possível. O mesmo se dá com outros fazeres, como a própria filosofia, cada vez mais atravessada por outros saberes (científicos, artísticos, políticos etc.).

Uma boa parte dessas discussões surgiu por conta das discussões políticas, das redefinições de história, dos estudos da relação corpo-mente e da ênfase nas dificuldades de lidar com a alteridade em diversos níveis.

A episteme ou paradigma não define apenas o que é conhecido em um dado período, mas chama a atenção para

⁴ Idem.

o que está implícito no fato de que um dado discurso ou imagem epistemológica existe, mas nem sempre tem visibilidade. Não é só o que está estabilizado e já é reconhecido e visível, mas junto com tudo isso, o que não é dito ou visto ou sequer percebido. A episteme seria, então, um conjunto de relações que unem em um dado período as práticas discursivas que fazem emergir as imagens e seus sistemas em formação.

Assim, para desenvolver uma pesquisa em dança tem se tornado cada vez mais importante reconhecer o diagrama dos mecanismos de poder e os modos como podem ser representados. Eles muitas vezes reincidentem, uma vez que a história dos acontecimentos e das experiências não é sequencial e determinista (no sentido de que o que vem antes determina o que vem depois). É como se, argumentando de outra maneira, fosse importante perceber que operador que mobiliza cada pesquisa (as principais inquietações), para, a partir daí, construir uma rede de visibilidades, expondo as principais conexões e desdobramentos.

Em termos de estudos da dança, o que muda é que ao entender melhor como funciona a nossa relação com o ambiente através de habilidades como percepção, memória, consciência e imitação, percebemos que nem todos os métodos e formulações continuam fazendo sentido. Como não há nada pronto (nem o sujeito, nem a cultura, nem a história, nenhuma essência ou identidade *a priori*), as técnicas de dança e as coreografias, assim como as teorias, são reinventadas a cada vez que se implementam. A noção de continuidade e permanência de parâmetros da história sempre esteve ligada à soberania do sujeito. Um sujeito que controla e que “sabe”. Por isso, a descontinuidade anônima do saber permaneceu excluída do discurso e rejeitada como impen-

sável. Pagamos um preço alto por isso e o seu reconhecimento recente pede por novas formulações e metodologias.

Na redefinição de paradigma, proposta por Agamben, não se trata de uma transferência metafórica de significados dados e, sim, de uma lógica analógica de exemplos. Do ponto de vista cognitivo, a ideia de que tudo se processa por metáforas e analogias parece fazer mais sentido para entender como se constitui o conhecimento, movendo-se de singularidade em singularidade. O foco passa a ser a articulação das redes teóricas e as condições de possibilidade que despontam.

Nada disso me parece contraditório em relação à hipótese da ecologia de saberes de Boaventura de Souza Santos e Menezes (2010) ou da neurodiversidade de Erin Manning (2016).⁵ Segundo esses autores, existe um mal-estar nas fraturas dos processos cognitivos que indaga quem somos em espaços e condições específicas, atestando uma desconfiança do mundo globalizado e dos padrões de normalidade. Temos uma participação neste mundo globalizado que, muitas vezes, parece subordinada a este geral fictício, dramatizando as diferenças e bloqueando a criação de cumplidades. De acordo com Santos, esta é uma característica recorrente entre povos que foram colonizados, que sempre sofrem um déficit de representação em nome próprio.

Parecemos viver a contingência da nossa experiência sempre no reverso da experiência dos outros. Se essa contingência for vivida como uma espécie de vigilância epistemológica, acaba impossibilitando a elaboração de uma teoria crítica. É difícil evitar o tempo da repetição, que é o que permite ao presente alastrar-se ao passado e ao futuro, canibalizando-os. O problema mais grave deste tipo de atitude é que

⁵ MANNING, Erin. *The Minor Gesture*. Georgia: Duke University Press, 2016.

algumas vezes repetimos esse jogo de poder com aqueles que, supostamente, deveriam ser nossos pares e a operação presa-predador deixa de ser o modelo entre colonizadores e colonizados, sendo internalizada entre os próprios colonizados que inauguram disputas sucessivas entre si.

Autores como Homi Bhabha (2003)⁶ identificam os modos como foram criados vários nomes de movimentos em sentido ao futuro, como revolução, progresso, evolução, mas parece que o desfecho das lutas nunca é pré-determinado. Então, toda a dificuldade para pensar transformação social e elucidação reside no colapso de teorias da história que nos trouxeram até aqui. Uma série de pressupostos foi erodida e não tem mais credibilidade. Infelizmente, a incapacitação do futuro não assegura a capacitação do passado. É por isso que não faz sentido pensar na transformação e na emancipação sem reinventar o passado.

O risco da imunização

No que cessam as batalhas físicas irrompem as guerras metafóricas.
Peter Sloterdijk (2012)

Quando buscamos construir uma ecologia de saberes e uma rede de singularidades não subservientes aos padrões dados, um risco iminente é o dos processos de imunização aos quais ficamos predispostos, quase sempre sem ter consciência deles. Na filosofia política, os paradigmas da imunização e a noção de redes autônomas têm sido amplamente usados para construir um pensamento crítico.

Para entender um pouco mais sobre a importância das metáforas da imunização na política, a pesquisa de

⁶ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

Roberto Esposito (2010)⁷ tem sido fundamental, uma vez que este autor relaciona a tendência à imunidade com a formação (e o impedimento da formação) de comunidades. Esposito indaga se a relação imunidade-comunidade é de justaposição ou de contraste, ou, ainda, se esta relação não é parte de um movimento maior em que cada termo é inscrito reciprocamente na lógica do outro.

Segundo este autor, a relação de imunidade com a identidade individual emerge quando a imunidade conota o significado pelo qual o indivíduo é defendido dos efeitos expropriativos da comunidade, protegendo aquele que tem a possibilidade de se defender do risco do contato com o outro. O risco a que Esposito se refere é o risco da perda de identidade, como já havia sido discutido por cientistas como Francisco Varela e outros no âmbito da neurofilosofia (GREINER, 2005 e 2010).⁸ Em termos políticos, a imunidade pressupõe a comunidade, mas também a nega. Isso porque, para sobreviver, toda comunidade é forçada a introjetar a negatividade da sua própria oposição que, por sua vez, permanece como o modo contrastante de ser da própria comunidade. É na introjeção da imunidade, diz Esposito, que se forma a base da biopolítica moderna. O sujeito moderno, que goza de direitos políticos e civis, representa, ele mesmo, uma tentativa de obter imunidade a partir do contágio da possibilidade de se formar a comunidade. Esta tentativa de imunizar o indivíduo daquilo que é comum termina por colocar em risco a própria comunidade, ao mesmo tempo, como uma virada imunizada sobre si mesmo e seu elemento constituinte.

⁷ ESPÓSITO, Roberto. *Communitas, the origin and destiny of community*. Stanford: Stanford University Press, 2010.

⁸ GREINER, Christine. *O corpo, pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005. E, GREINER, Christine. *O corpo em crise, novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

Esta é apenas uma entre tantas outras ambivalências que permeiam a discussão ontológica e epistemológica da identidade, da subjetividade e do reconhecimento sistêmico do si-mesmo.

O poder soberano, tão discutido por Agamben na sua trilogia sobre o *homo sacer*, imunizaria a comunidade do seu próprio excesso, como se nota no desejo de adquirir bens do outro, assim como, em toda a violência implicada nesta relação. Isso porque, segundo Esposito, a imunidade que está na linguagem político-jurídica alude a uma isenção temporária ou definitiva do sujeito em relação a obrigações concretas ou responsabilidades que, dentro de circunstâncias normais, vinculariam um sujeito aos outros. Ao invés de justapor ou impor uma forma externa que sujeita um ao domínio do outro, o paradigma de imunização (*bios e nomos*, vida e política) emerge como dois elementos constituintes de um mesmo todo indivisível que assume significados a partir das suas interrelações. Não se trata apenas de juntar vida e poder. A imunidade é o poder de preservar a vida. E não existe poder externo à vida, assim como a vida nunca está fora das relações de poder.

De acordo com Esposito, a noção de imunidade está na intersecção biologia e política, ligando vida e lei. Imunidade alude na linguagem jurídico-política à dispensa da parte do sujeito para olhar obrigações concretas ou responsabilidades que, em circunstâncias normais, ligam uma à outra. Alguns termos políticos são derivações da biologia, como organismo e constituição. A imunidade é o poder de preservar a vida. A política é o instrumento para manter a vida viva: *in vita la vita*.

Assim, a categoria da imunização abre duas declinações para o paradigma político: um afirmativo e outro letal. O poder tanto nega como aguça o desenvolvimento da vida.

Neste contexto, discute-se politicamente a metáfora da prática de vacinação, introduzindo algo em relação ao qual se quer que o corpo político se proteja. Thomas Hobbes (1588-1679) foi o precursor dessa discussão ao elucidar que o poder soberano sempre age para proteger e imunizar a comunidade. Desde então, a semântica imunitária tem sido o centro da autorrepresentação moderna.

A etimologia do termo *immunitas* é o negativo da forma privada de *communitas*. Se *communitas* implica um vínculo entre os seus membros, uma obrigação de doação recíproca, *immunitas* é uma condição que dispensa esta obrigação e exonera o ônus da relação. A imunidade neste sentido recupera o que foi arriscado pelo comum. Mas se a imunização implica na substituição ou em uma oposição entre o privado e uma forma de organização comunitária; a conexão com os processos de modernização torna-se muito clara.

Espósito não afirma que a modernidade só pode ser entendida pelo paradigma da imunização ou que a imunização só se aplica à modernidade, mas os três modelos fundamentais do pensamento moderno (racionalização, secularização e legitimação) podem ser explicados a partir daí, incluindo ainda a noção de contaminação. Aquele que está imune não tem nada em comum. Os paradigmas da racionalização, da secularização e da legitimação pressupõem uma certa maneira de alteridade (a ilusão, o divino, a transcendência). A secularização é o processo através do qual a religião deixa de ser um aspecto de agregação cultural. Há muitas ambivalências. Espósito chega a dizer que imunização é um mecanismo interno (como uma engrenagem) e, ao mesmo tempo, a fronteira que algumas vezes separa a comunidade dela mesma, protegendo-a de um excesso intolerante.

O que tudo isso tem a ver com a dança

Construir uma ecologia de saberes para dança no Brasil implica em reconhecer as singularidades locais (questões, inquietações, formações, e assim por diante). Os gestos menores dos quais fala Manning,⁹ que não seriam necessariamente menores em escala, mas, sim, subversivos no sentido de ter aptidão para abrir novos campos de percepção. Agindo no âmbito das micropolíticas, eles enfrentam as tensões entre imunidade e comunidade.

Não sem motivos, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2010)¹⁰ tem discutido a possibilidade de um método antinarciso, que teria como mote pensar antes no coletivo, desafiando a dualidade sujeito-objeto que vê no outro sempre um objeto (de estudo, de avaliação, de submissão, de autoafirmação). O autor detectou aí um ponto de inflexão a ser trabalhado por todos nós. Quando nos sentimos todos desqualificados e sem recursos, não é nada evidente privilegiar a comunidade, mas talvez seja a nossa única saída.

Infelizmente, também neste caso, não há como propor procedimentos gerais ou critérios universais de valoração e comportamento. O filósofo alemão Peter Sloterdijk menciona uma “economia das generosidades”.¹¹ Este termo me intrigou e por isso foi o título que escolhi para a primeira versão deste texto. A economia das generosidades constituiu-se como um dispositivo de poder que guarda uma ambivalência perturbadora. Isso porque, ao invés de voltar-se para dentro e alimentar apenas a si mesmo, *oikos* (casa), abre-se

⁹ MANNING, Erin. *The Minor Gesture*. Georgia: Duke University Press, 2016.

¹⁰ CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metaphysique cannibales, lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

¹¹ SLOTERDIJK, Peter. *A ira e o tempo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

para a vida com a especificidade inusitada das generosidades e da empatia. Neste viés, ao invés de imunizar as alteridades, as diferenças, a proposta seria fazer delas um estado de criação, como analisei em meu último livro *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos* (2017).¹² É claro que não se trata exclusivamente de um processo que transita pela dualidade Oriente-Occidente, mas, sim, de uma disposição que repensa as diferenças culturais a partir de estratégias não subservientes à hegemonia das relações de poder. Neste sentido, continuo inquieta com a mesma questão que me encanta há mais de uma década: seria possível prever uma nova modalidade de economia cuja matéria a ser distribuída e gerenciada teria no capital afetivo a sua fonte de riqueza?

¹² GREINER, Christine. *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos*. São Paulo: n-1, 2017.

'Fazendo Presença': Regina José Galindo, *Earth* (2013)¹

Diana Taylor

I Na fotografia, nós a vemos, uma mulher diminuta, em pé e nua enquanto um buldôzer metodicamente desaba, cavando um buraco na terra em torno dela mesma. No vídeo, ouvimos a escavadeira antes que ela esteja visível, com a sua gigante garra que pressiona para baixo, apanha um grande bocado de terra, gira bruscamente fazendo barulho e joga a terra para o lado, depois gira violentamente de volta, cada vez mais próxima do pequeno corpo. O buraco se torna mais profundo. A máquina range, faz zumbidos e colapsa bem atrás, diante disso, ou ao lado da mulher.

Ela permanece parada, olhando para longe, com seus cabelos trançados descendo por suas costas magras e suas mãos repousando sobre suas coxas. Não há nada erótico sobre ela. Resolutamente não glamuroso, o seu corpo se recusa a transmitir uma promessa de prazer. Em vez disso, ele ostenta sinais de ferimento. O que é aquilo na perna direita dela? Ela parece ter uma cicatriz bem acima do púbis.

A simplicidade e o poder do trabalho são impressionantes. Nele, a fragilidade humana parece tão central quanto incidental. A terra, tão verde e rica, esfacela-se por sob as garras do buldôzer. Rajadas suaves de vento jogam o cabelo da mulher sobre sua face. Ela permanece em silêncio, enraizada como uma árvore. Seu semblante é impassível, seus olhos se abrem,

¹ Mais informações: <<http://www.documenta14.de/en/artists/982/regina-jose-galindo>>. Acesso em: 9 de mar. 2018.

piscando, mas nunca hesitando. Ela respira profundamente, como se estivesse tentando permanecer calma. Mas nós vemos os músculos do seu pescoço contraindo.

Ela vê e assimila aquilo que acontece, e não sucumbe nem vacila. Esse ‘aquilo’ é a sua morte certa na demolição decorrente – o buldôzer que dá uma guinada na sua direção, o buraco que é aberto mais vastamente e profundamente na sua frente. Tudo que ela tem é um posicionamento: a ligeiramente desafiadora mostra de dignidade humana e determinação diante do desastre. “¡Presente!” – a sua postura demonstra. ¡Presente!, como um ato de resistência face ao poder, que ressoa tal qual um grito de guerra emudecido. ¡Presente!, mas completamente isolada. A máquina parece incontrolável e inumana, como se estivesse simplesmente fazendo o seu trabalho de cavar a terra onde acontece de estar sobre. Mas nós podemos ver um homem no controle da máquina. O barulho de moagem mecânica é ensurdecedor. Ainda assim, o corpo da mulher permanece imóvel. A performance é toda sobre proporção e escala, pequenez humana, e sobre a magnitude do crime. Em comparação com a incessante, revoltante violência mecanizada, a zona rural foi domesticada. Faixas de grama alta foram cortadas. Nós vemos uma cerca e uma casa ao fundo. Os suportes materiais de vida, ali, parecem intactos. Ocasionalmente, um carro passa, distante. Tudo é muito civilizado. A vida aparentemente segue em frente.

A única coisa que se move é o enorme buldôzer, sacudindo para frente e para trás. Até mesmo a câmera se move minimamente. O close desaparece em um enquadramento de ângulo aberto, depois volta. A mulher se torna progressivamente isolada e logo ela está em pé sobre uma pequena ilha de terra. O buraco tem, agora, muitos metros de profundidade e fica claro que ela jamais poderia sair. É apenas uma questão

de tempo. A performance ao vivo de Regina José Galindo dura uma hora e meia; o vídeo da performance dura cerca de trinta e cinco minutos.

Onde nós estamos? Onde está o espectador, a testemunha, o transeunte, o ativista que poderia intervir?

Como eles matavam pessoas?” – o procurador perguntou. Primeiro, eles diriam ao operador da máquina para cavar um buraco. Então, caminhões cheios de gente estacionavam diante do **Pine** e, uma a uma, as pessoas se colocavam à frente. Eles não atiravam nelas. Muitas vezes, eles faziam perfurações nessas pessoas, com baionetas. Eles arrebentariam o peito delas com as baionetas e depois as levariam para o buraco. Quando a cova estivesse cheia, a pá de ferro seria solta sobre os corpos. (Depoimento dado durante o julgamento contra o General Efraín Ríos Montt e Mauricio Rodríguez Sánchez).

Entre março de 1982 e agosto de 1983, a ditadura militar de Efraín Ríos Montt, na Guatemala, decretou uma política de ‘terra queimada’ contra a sua população maia, destruindo a base material necessária para a sobrevivência desse povo. Sob o nome de código *Victoria 82*, o exército exterminou comunidades maia Ixil, destruiu sua pecuária, plantações e suas sementes de milho sagradas – a conexão viva com o próprio passado. Os maias são, afinal de contas, o “povo do milho”. O exército destruiu homens, mulheres, crianças e até mesmo fetos — “a semente que precisa ser eliminada”² que seriam a esperança de futuro para os maias. O tribunal de julgamento chegou à conclusão de que, sob o regime de Ríos Montt, mulheres foram um “objetivo militar”. Mulheres e meninas foram não apenas

² Depoimento da testemunha especializada Jaime Romeo Valdez Estrada in *Judging a Dictator: The Trial of Guatemala’s Ríos Montt*: Open Society, p. 14. Disponível em: <<https://www.opensocietyfoundations.org/sites/default/files/judging-dictator-trial-guatemala-rios-montt-11072013.pdf>>. Acesso em: 9 de março de 2018.

estupradas como “despojos de guerra”, mas também como parte do plano intencional e “sistemático” para destruir o grupo étnico Ixil, com o exercício de violência sobre o corpo de mulheres como forma de desemaranhar as relações sociais que preservavam o povo Ixil.

Os militares também aterrorizaram pessoas para abandonarem as suas práticas culturais. A dança dramática Rabinal Achi, encontrada na Guatemala do século XVI, com raízes no “drama de corte” maia dos séculos quatro ao dez,³ representa o encontro entre dois guerreiros, quase idênticos — um captor, outro cativo. A peça encena o solene e altamente coreografado processo de negociação (literalmente dança) com o qual um trata o seu ‘inimigo’. Essa dança não poderia ser executada durante esse período — os militares tinham uma ideia muito diferente sobre o que uma pessoa faz com seus oponentes.

A autorização dada pelos militares era de “índio visto, índio morto”.⁴ Mais de duzentas mil pessoas foram mortas e a maioria delas era maia. Um adicional de um milhão de pessoas foi desabrigado entre 1960-1996.

Uma comissão da verdade da ONU, mais tarde, especificamente julgou o Estado como responsável pelos atos de genocídio em quatro regiões designadas da Guate-

³ TEDLOCK, Dennis. *Rabinal Achi: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2003, p. 2.

⁴ Em depoimento que chocou o tribunal e a nação, Hugo Ramiro Leonardo, um ex-soldado que serviu como mecânico numa brigada de engenharia responsável por várias instalações militares na região de Ixil, durante 1982 e 1983, contou por vídeo conferência que Tito Arias, o nome de guerra do Presidente Pérez Molina, o qual era à época um oficial encarregado das instalações militares na região de Nebaj, Quiché, ordenou soldados para queimarem e pilharem vilas, além de mais tarde executarem pessoas que fugissem para as montanhas. Em uma resposta pública, o presidente negou as acusações. Leonardo atestou: “no meu entender, a ordem foi: ‘índio visto, índio morto’ (*indio visto, indio muerto*)”, p. 5.

mala entre 1981 e 1983. Nas cidades predominantes da etnia Ixil em Quiché, entre 70% e 90% das comunidades foram dizimadas durante esse período. (OPEN SOCIETY, 2013, p. 1)⁵

Ríos Montt foi o primeiro chefe de Estado no mundo a ser condenado, pelo próprio país, por genocídio e crimes contra a humanidade.⁶ Enquanto ele continuava a insistir, durante o seu julgamento, que não sabia de nada do que o exército estava fazendo, a documentarista Pamela Yates havia o filmado anteriormente dizendo: “se eu não conseguir controlar o exército, então o que vim fazer aqui?” (BEVAN, 2012).⁷ Os promotores usaram esse vídeo durante o julgamento:

O agora idoso Ríos Montt, sentado no tribunal, assistia ao jovem Ríos Montt falando, no auge do seu poder, insistindo que suas tropas não estavam massacrando camponeses

⁵ “De acordo com uma comissão da verdade exigida pelas Nações Unidas, em 1999, mais de 200.000 pessoas morreram ou foram forçosamente desaparecidas durante o conflito armado interno na Guatemala, mais de 80% sendo das populações indígenas maias, com pessoal de segurança e paramilitares responsáveis por 93% das violações. A comissão identificou mais de 600 massacres e encontrou que o estado foi responsável pela violência sistemática. O período de três anos, entre 1981 e 1983, contabiliza cerca de 81% das violações relatadas pela comissão da verdade, relacionadas aos 36 anos de conflito — com quase metade (48%) de todas as violações apuradas ocorrendo durante 1982, o ano em que Ríos Montt chegou ao poder”. *Judging a Dictator: The Trial of Guatemala’s Ríos Montt: Open Society, 2013, p. 1.*

⁶ “Essa foi a primeira condenação no mundo de um chefe de Estado, por genocídio, em um tribunal doméstico, em vez de em um internacional”. (Idem, p. 3).

⁷ Anna-Claire Bevan, “US film could help nail Guatemala's former dictator Efraín Ríos Montt”. [Filme estadunidense poderia ajudar na prisão do ex-ditador da Guatemala, Efraín Ríos Montt.] *The Guardian*. 20 de Março, 2012. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/global-development/poverty-matters/2012/mar/20/film-could-nail-guatemalan-dictator>>. Acesso em: 10 de abril de 2017.

na região serrana, dizendo: “se eu não conseguir controlar o exército, então o que vim fazer aqui?”. (OPEN SOCIETY, 2013, p.6)⁸

Ele foi condenado a oitenta anos na prisão. Dez dias depois, sua sentença foi anulada. Ainda assim, a artista guatemalteca Regina José Galindo escolheu não incluir o testemunho ou o julgamento na sua vídeo-performance, *Earth*. Apenas um grupo de espectadores e três câmeras presenciaram o evento ao vivo em Les Moulins, França, em 2013.

Eu perguntei à Galindo o porquê de os espectadores não serem informados sobre esse testemunho. “Eu nunca falo ou dou informação”, ela respondeu. “Eu não faço de forma didática; eu apenas executo uma ação”.⁹ O que essa ação faz ou transmite? Ela denuncia, expõe ou testemunha? Galindo está presente, mas presente no quê, para quem, com quem?

Eu concordo, claro, com Galindo, quando ela afirma que “o trabalho tem vários significados”. Como toda arte, a apresentação funciona em múltiplos níveis expressivos, comunicativos e políticos, simultaneamente. Ela provoca o que Nicholas Bourriard pode chamar de uma série de ‘encontros’ [“arte é um estado de encontros”] com outros artistas, outros públicos, e com outros momentos históricos e políticos.¹⁰ A cena pode trazer atrocidade à luz, despojada das especificidades sobre quando, quem e o quê. O trabalho, claramente embasado pela história da Guatemala sob o regime de Ríos Montt, transcen-

⁸ *Judging a Dictator: The Trial of Guatemala’s Ríos Montt*. Open Society Justice initiative, 2013.

⁹ Correspondência pessoal por email (16/07/2014): “*No mostré el testimonio cuando lo hice. Yo nunca hablo ni doy información ni lo vuelvo didáctico, solo acciono. El trabajo tiene varias lecturas*”. (“Não mostrei o depoimento quando o fiz. Eu nunca falo, nem dou informação, tampouco o torno didático; eu apenas executo uma ação. O trabalho tem várias leituras”).

¹⁰ BOURRIAUD, Nicholas. *Relational Aesthetics*, 2002, p. 18.

de as particularidades para apresentar o extermínio como uma constante — o agora e sempre da atividade criminal na Guatemala, e para além disso. A performance se equilibra sobre as próprias fronteiras do ‘poético’ e ‘histórico’, como definidos por Aristóteles: “poesia é tão mais filosófica e séria que história, já que a poesia fala mais sobre universais e a história sobre os pormenores”. (ARISTÓTELES, 1987, p. 41)¹¹ A concepção simples, mas rigorosamente estética de Galindo, sobre a sua ação, permite que ela ressoe em diversas esferas — no singular e no que é tido como universal.

Podemos entender que ela permaneça parada enquanto o buraco é escavado como uma reflexão sobre a condição existencial humana: o vale de desespero vai ficando mais profundo, assim como a inevitabilidade de seu destino, do silêncio e do isolamento se tornam mais graves e indescritíveis. A tragédia antiga, uma forma estética particular, é toda sobre relações assimétricas de poder — Édipo confrontando seu fim inexorável. Antígona vai à caverna para encontrar sua morte: “... caminho, viva ainda, para a mansão dos mortos. Deuses imortais, a qual de vossas leis eu desobedeci?”¹² Mais próxima à casa (dela), *Rabinal Achi* apresenta o Homem de Rabinal quase como um irmão gêmeo de Cawek, seu oponente. Eles estão interconectados. Ambos usam máscaras idênticas, diferenciadas apenas pelo enfeite fino de cor verde ou azul ao longo dos contornos externos. Os dois corpos refletem um ao outro em cada palavra

¹¹ Aristóteles. *The Poetics of Aristotle* [A Poética de Aristóteles]. Traduzido e comentado [para o inglês] por Stephen Halliwell. Londres: Duckworth & Co. Ltd., 1987.

¹² Sófocles. *Antigone*. Linhas 1058-9, The Harvard Classics (1914). Disponível em: <<http://www.bartleby.com/8/6/antigone.pdf>>. Acesso em: 9 de mar. de 2018.

NdT: aqui, foi usada a tradução de J.B. de Mello e Souza. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/antigone.pdf>>, p. 58. Acesso em: 06/02/2018.

e movimento.¹³ Na medida em que eles se movem e dançam, um copia os movimentos do outro. Violência e guerra, nas tradições dos destaques maias, requerem atenção especial de um para o seu outro como parte de si mesmo. As regras altamente codificadas, dentro das quais esses confrontos acontecem, controlam a violência, assegurando estabilidade e continuidade social.

Earth repercute os dois, por conta da imagem crua e agressiva do humano confrontando uma certa destruição; e porque a violência e a injustiça permanecem constantes. Aqui, no entanto, quero investigar o seu potencial de universalização por um momento, para explorar a urgência da intervenção da ação em uma situação histórica específica, como resposta às políticas de extermínio. Em 2013, Ríos Montt, como eu apontei, havia sido julgado e considerado como culpado de genocídio. Após intensa manipulação e fraude política, uma corte superior derrubou a decisão e a enviou para um tribunal menos importante, para que definhasse. As acusações e registros permanecem, inativos, ficando entre o esquecimento e a reabertura. O tempo está se esgotando — Ríos Montt está envelhecendo; ele nasceu em 1926.

¹³ Os discursos dos dois guerreiros correspondem entre si; uma fala, o outro repete o que ele disse e acrescenta uma nova fala; o primeiro repete as do outro e adiciona uma nova fala. “*May Sky and Earth be with you/ brave man/prisoner/ captive... Aren't you on the run, in the face of violence/ in the face of war?*” (p. 30). [“Que o céu e a Terra estejam com você/homem corajoso/prisioneiro/cativo... Não estás fugindo, face à violência/diante da guerra?” (p. 30). Eles dançam e Cawek responde: “Eu sou corajoso/eu sou um homem/então dizes suas palavras, senhor. ‘Qual lugar abandonastes frente à violência/diante da guerra?’ Então, dizes suas palavras, senhor./ Eu sou corajoso?/Eu sou um homem?/Um homem de valor fugiria frente à violência/diante da guerra? Porém, isso é o que dizem suas palavras, senhor” (p. 31). TEDLOCK, Dennis. *Rabinal Achi: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Nova Iorque.: Oxford U.P., 2003, p. 31.

Galindo intervém com *Earth*. Frente à expulsão política de uma resposta jurídica, ela responde. Galindo permanece resoluta, como vítima muda/testemunha que vê o que está acontecendo e não pode fazer nada para prevenir o inevitável. A própria terra, como aconteceu com os maias, está sendo tirada por baixo de onde ela fica. Diferente de Antígona, nenhuma palavra expressa o autoconhecimento da sua situação difícil. “O que eu fiz?”. Nenhum interlocutor ou Coro se pronuncia sobre ou responde à questão: “Por quê?”. Parecendo desprovida de assistência, ela não fez nada para merecer sua demolição, a não ser existir. Agora, a violência parece incidental — ela, ao contrário de Antígona, não pode nem ser qualificada como ‘alvo’ individual. Se na tragédia grega antiga as vítimas morrem pelas mãos de seus parentes, essa morte anônima remove o parentesco, mas, com virulência racista, destaca proximidade étnica como motivo para o extermínio: índio visto, índio morto. A personagem de Galindo, quase pelo contrário, é o corpo coletivo que precisa desaparecer para que a modernidade aconteça. Ela está ali, permanecendo no caminho do progresso sinônimo de modernidade para muitos líderes latino-americanos.¹⁴ A performance, nesse nível, é muito literal. Ninguém é culpado. Combatentes não mais se confrontam respeitosa-mente, como no *Rabinal Achi*. Os assassinos ocultam suas faces por trás da mecanização do ‘trabalho’. Líderes se escondem por trás das suas anistias autoconcedidas e advogados altamente remunerados. A separação entre alguém que autoriza a violên-

¹⁴ Em *Cruel Modernity*, Jean Franco faz a irrefutável pergunta de “por que, na América Latina, as pressões da modernização e a sedução da modernidade lideram estados para a matança?” (Durham: Duke U.P., 2013, p 2). O livro dela é um estudo extenso sobre os fatores que contribuíram para as formas como governos “marginalizaram pessoas indígenas e negras” e “criaram um ambiente no qual a crueldade foi possibilitada em nome da segurança nacional” (idem).

cia e quem a executa elimina todo o senso de responsabilidade pessoal. As enormes repercussões da morte injusta de Antígona não serão vistas na Guatemala ou nos assassinos desse país. A grandiosidade desses trabalhos mais antigos, a requintada dança que enfatiza as implicações morais e as respostas sociais para quem causa a morte de outrem desapareceram, deixando apenas vítimas silenciosas, valas comuns e crimes sem investigação. Assassinos saem impunes e a justiça é impedida. Ninguém, aparentemente, preocupa-se o suficiente para cessar a calamidade.

Enquanto os trabalhos que eu coloquei em diálogo com *Earth* são centrados na morte — na morte injusta, na morte honrosa ou na morte não reconhecida — *Earth* age a partir do mesmo espaço de fenecimento. Nós não escutamos nada sobre Antígona depois que ela entra na caverna (até que ouvimos outros contando sobre sua morte); Cawek se ajoelha diante de nós para ser sacrificado, aceitando a morte como a resposta apropriada para suas transgressões bélicas. Os *Angels*, de Hernández-Salazar,¹⁵ berram para quem quiser ouvir. Em *Earth*, o corpo sem nome, nu e vulnerável da mulher espera estoicamente o seu retorno à terra, não pelo enterro respeitoso e cuidadoso que enlutados normalmente realizam para acompanhar a morte natural, mas pela pressão brutal da garra de ferro. A postura dessa mulher me lembra das palavras da Comandanta Ramona no começo do levante zapatista: E daí se formos mortos, “nós já estávamos mortos. Nós não significávamos nada.” (Subcomandante Marcos, 2000, p. 6)¹⁶ A personagem de Galindo ocupa o lugar dos que ‘já estão mortos’ – as pessoas proclamadas socialmente como mortas muito antes de o governo eliminar

¹⁵ Disponível em: <<https://lens.blogs.nytimes.com/2012/06/04/angels-watch-over-memories-of-war/>>. Acesso em: 9 de mar. 2018.

¹⁶ Subcomandante Marcos. *Our Word is Our Weapon: Selected Writings*. Ed. Juana Ponce de León. Nova Iorque, Seven Stories Press, 2000.

os seus corpos. Seu corpo frágil e ligeiramente machucado é descartável, conforme a recusa da política no entendimento de Chantal Mouffe desse termo como uma “dimensão ontológica de antagonismo”. (MOUFFE, 2013, p.12)¹⁷ Nenhum anjo lamenta seu fim ou olha para trás como advertência.

Enquanto o antagonismo se torna homicida no âmbito do político, a política como “o conjunto de práticas e instituições cujo objetivo é organizar a existência humana” (MOUFFE, 2013, p.12) também entra em colapso. Não há corpo de julgamento, nem corpo executivo legítimo, muito menos espaço de reunião em que as pessoas possam se juntar para fazer reivindicações; há apenas a terra em recuo vertiginoso no limite de um buraco abissal. Apenas aqueles no poder mantêm sua base firme. O rosto na cabine do bulldôzer pode mudar, mas a máquina mortífera continua avançando. Galindo toma uma posição aqui, diante da catástrofe, tornando visível a demolição contínua como prática política estratégica e racionalizada.

II O espaço de morte

Não há nenhum *pós* ou *pré* nessa visão histórica [indígena] que não é linear, nem teleológica, mas sim se move em ciclos e espirais, estabelecendo um curso sem se esquecer de retornar para o mesmo ponto. (CUSICANQUI, 2012, p. 96)¹⁸

Nessa ação artística, Galindo capta a violência histórica do biopoder desde os tempos da conquista colonial ao presente. Essa é uma declaração radical, eu sei, porém espero demonstrar isso não por um panorama coeso da história po-

¹⁷ MOUFFE, Chantal. *Agnostics: Thinking the World Politically*. Londres: Verso, 2013, p.12.

¹⁸ CUSICANQUI, Silvia Rivera. “*Ch’ixinakax utxiwa: A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization*”. *South Atlantic Quarterly* 111:1, Winter 2012.

lítica nessa área, mas, sim, pela repetição de cenários.¹⁹ Muito parecido com *Earth*, a natureza contínua da violência pode ser compreendida como uma performance em andamento. Por outro lado, ela pode também ser capturada como uma série de imagens fixas (como na fotografia) animadas para parecerem um ato ininterrupto. Então, usando a metodologia da própria performance, eu separo a tragédia interminável em cenários isolados (mas internamente contíguos), que se misturam quase discretamente entre conquista, colonialismo, colonialismo recorrente e imperialismo.

Cenário I

Eles forçaram seus hábitos nos assentamentos indígenas, massacraram todos que encontraram por lá, incluindo crianças pequenas, homens idosos, mulheres grávidas e até mesmo aquelas que haviam acabado de dar à luz. Eles cortaram essas pessoas em pedaços, abrindo suas barrigas com espadas como se fossem rebanhos de ovelhas guiadas para um redil... [eles] riram e fizeram piadas enquanto isso. (DE LAS CASAS, 1992, p. 15)²⁰

Escreve o frade dominicano Bartolomé de las Casas, em 1542, como um alerta para o monarca espanhol Filipe II sobre as atrocidades que seus compatriotas estavam cometendo nas Américas. Os espanhóis procuravam ouro e outros recursos valiosos nos novos territórios; as pessoas que eles encontraram ali eram descartáveis — elas poderiam ajudar os conquistadores a encontrar os recursos ou seriam alimento para os cachor-

¹⁹ Para uma história da Guatemala até 1954, cf. o livro de Greg Grandin *The Blood of Guatemala: A History of Race and Nation*. Durham: Duke University Press, 2000.

²⁰ DE LAS CASAS, Bartolomé. *Short Account of the Destruction of the Indies*. Editado e traduzido [para o inglês] por Nigel Griffin. Londres: Penguin Books, 1992.

ros (literalmente).²¹ ‘Índios’ vieram a ser assim chamados por meio de uma estratégia dupla — os primeiros conquistadores desfizeram entidades e afiliações preexistentes (Mexicana, Maia, Zapoteca, e assim por diante) e os converteram em uma massa indiferenciada, ‘índios’. A segunda estratégia anunciou um novo organismo que não precisaria nunca ser totalmente reconhecido como humano, um que pudesse ser explorado ou exterminado arbitrariamente. A separação entre conquistadores e conquistados era absoluta — os povos autóctones eram tão categoricamente considerados como não-humanos “que quando os homens europeus os assassinaram, de alguma forma eles nem percebiam que haviam cometido homicídio”.²² Arendt, nessa citação, está escrevendo sobre os massacres de africanos no que ela chama de “continente escuro”. O entendimento dela sobre racismo não se estende às Américas, pois eles [os conquistadores] — ela declara com gritante desconhecimento do contexto — “não haviam criado um mundo humano”. Entretanto, as suas observações sobre como os europeus tratavam os conquistados como inumanos permanecem precisas.

O texto de Las Casas, imediatamente traduzido para todas as importantes línguas europeias, foi amplamente lido — um exemplar inicial da colônia como estado de exceção governado pelo soberano, mas que se localiza para além dos limites do

²¹ Las Casas escreve que, para alimentar seus cachorros, os espanhóis “sempre tinham uma fonte disponível de nativos, acorrentados e transportados como tantos animais prontos para o abate. Esses eles matavam e talhavam de acordo com a necessidade”. (Idem)

²² ARENDT, Hannah. *Origins of Totalitarianism* [Origens do Totalitarismo], p. 192. Arendt está escrevendo sobre os massacres das pessoas, no que ela chama de “continente negro”, e a sua explicação de racismo é inadequada para o contexto estadunidense (racismo dirigido às pessoas que “não criaram um mundo humano” não se aplica aos impérios que existiram no que agora é o México, Guatemala e Peru), mas as observações de que os europeus trataram os conquistados como inumanos permanecem afiadas.

estado legítimo. As relações assimétricas davam aos conquistadores poder absoluto *sobre* os conquistados, alimentando o seu senso de onipotência e afirmando o seu direito de violar todas as ordens morais e legais. Las Casas reconta as atrocidades com esperança de que o “reconhecimento da verdade vá fazer o leitor mais compassivo com o sofrimento e a situação difícil dessas pessoas pobres e inocentes, e irá obrigá-lo (o leitor) a adotar uma posição ainda mais severa e reprovadora sobre a ganância, ambição e brutalidade abomináveis dos opressores espanhóis”. (DE LAS CASAS, 1992)²³ Esse é um documento extraordinário por muitas razões. Primeiro, Las Casas nomeia os europeus como monstros e assassinos, em vez de inverter esses termos. Segundo, ele expressa sua hipótese de que ler sobre (ou ver) injustiça irá fazer com que leitores/espectadores possam ter preocupação suficiente para intervir.

A demolição forjada por conquista e colonização aconteceu em todas as arenas sociais simultaneamente — com militares, religião, cultura e no campo epistêmico. A recente categoria criada como ‘índio’ provocou enormes debates morais e éticos na Europa. De volta à Espanha, Bartolomé de las Casas debateu o intelectual humanista Juan Ginés de Sepulveda na cidade de Valladolid (1550-51) sobre as populações indígenas que os conquistadores haviam encontrado. Em 1537, “a bula papal *Sublimis Deus...* definiu o status dos índios como seres racionais”. (ARENDDT, 1973, p.192)²⁴ A discussão se concentrou

²³ DE LAS CASAS, Bartolomé. *Short Account of the Destruction of the Indies*. Editado e traduzido [para o inglês] por Nigel Griffin. Londres: Penguin Books, 1992.

²⁴ ARENDT, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. Harcourt, Brace, Jovanovich, 1973. Arendt está escrevendo sobre os massacres das pessoas, no que ela chama de “continente negro”, e a sua explicação de racismo é inadequada para o contexto estadunidense (racismo dirigido às pessoas que

sobre a presença de alma nos índios e sobre a capacidade que teriam para serem convertidos ao cristianismo ou, caso não as tivessem (alma e capacidade de conversão), seria, então, possível que trabalhassem até à morte? A questão em si exerceu o projeto ontológico violento de esvaziar a subjetividade desse novo objeto encontrado, o ‘índio’.

O projeto colonialista do século dezesseis, então, coproduziu e refinou os sistemas europeus de pensamento racional, no qual o ‘sujeito’ isolado e individual nascia como produto de seu próprio auto-reconhecimento, melhor resumido no método cartesiano do século XVII “cogito ergo sum”. O europeu, sujeito do conhecimento, transforma todo o resto em objeto de conhecimento.²⁵ A anulação de reciprocidade e relação teve efeitos devastadores sobre aqueles não incluídos pelo ‘eu’ definitivo. Como Aníbal Quijones argumenta: “mas naquele individualismo/dualismo, há um outro componente, a explicação que não é esgotada no contexto interno da Europa: o ‘outro’ é completamente ausente; ou é presente, pode estar presente, somente em um modo coisificado” (QUIJONES, 2000, p. 173).²⁶ Não pode haver intersubjetividade e nem reconhecimento sujeito-sujeito de conexão humana. O esgotamento da capacidade humana para reconhecer e perceber outros como parte de um ambiente vivo, complexo e compartilhado é o que faz o ‘sistema de terror’, usando um termo de Michael Taussig, tão aterrorizante.²⁷ O sistema epistêmico dependia de noções

“não criaram um mundo humano” não se aplica aos impérios que existiram no que agora é o México, Guatemala e Peru), mas as observações de que os europeus trataram os conquistados como inumanos permanecem afiadas.

²⁵ DE LAS CASAS, Bartolomé. *Short Account of the Destruction of the Indies*. Editado e traduzido [para o inglês] por Nigel Griffin. Londres: Penguin Books, 1992.

²⁶ QUIJANO, Aníbal. *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America*. *Nepantla: Views from the South* 1, no. 3, 2000.

²⁷ TAUSSIG, Michael. *The Nervous System*. Londres: Routledge, 1991.

de racionalidade, objetividade e sobre práticas de taxonomia e categorização para legitimar certos tipos de conhecimento. A cultura escrita e impressa, como eu discuti em um trabalho anterior, ajudava a cimentar e circular conhecimento, como a separação entre quem conhece e o que é conhecido.²⁸ As várias formas de conhecimento e de transmissão de saberes praticadas pelas comunidades indígenas foram reprimidas — *epistemicídio*, no termo de Sousa Santos.²⁹ Teorias ocidentais do progresso, desenvolvimento e modernidade, postuladas dentro do espectro do primitivo, para os europeus, consideravam os povos indígenas como anátema do progresso, naturalmente subdesenvolvidos. A população indígena da Guatemala já vem há muito tempo sendo vista como um impedimento para o progresso que garante a modernidade. “A modernidade cruel”, Jean Franco observa, é “massacre em nome do ‘progresso’”.³⁰

Do século XVI em diante, as fundações do que Foucault vai chamar de biopoder estão colocadas. Biopoder, para ele, refere-se ao “conjunto de mecanismos por meio dos quais as características biológicas básicas da espécie humana se tornam objeto de estratégia política, de uma estratégia geral de poder”. (FOUCAULT, 2007, p. 1)³¹ Como eu disse na introdução, eu discordo com a datação de Foucault para o fenômeno do biopoder, “começando no século XVIII”, quando “sociedades ocidentais modernas incorporaram o fato biológico fundamental de que seres humanos são uma espécie”. Foucault não considera os debates e práticas regendo o tratamento de pessoas in-

²⁸ TAYLOR. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press, 2003.

²⁹ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*. Londres: Routledge, 2016.

³⁰ FRANCO, Jean. *Cruel Modernity*. Durham: Duke U.P., 2013.

³¹ FOUCAULT, Michel. *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977-78*. Traduzido [para o inglês] por Graham Burchell. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2007.

dígenas e, pouco tempo depois, o de escravos africanos. Essas práticas e debates antevêm a dominação de populações através da implementação de categorias racializadas que se tornam centrais para o biopoder.³² Ao passo que Las Casas ‘ganhou’ o que alguns consideram como o primeiro debate sobre direitos humanos, em Valladolid,³³ o desfecho não teve nenhuma aplicação real para as comunidades indígenas que tiveram contato com os europeus. Os mecanismos de controle das populações gerais que Foucault associa com biopoder já estavam começando a tomar forma — humanos podiam ser comprados e vendidos, desprovidos dos seus próprios nomes, parentescos, práticas religiosas, línguas maternas, poderiam ser deslocados de lugar e colocados para trabalhar até morrer. A subjetividade humana foi dividida entre ‘pessoas de razão’ (*gente de razón*), o castelhanizado sujeito cartesiano para “cogito ergo sum”, e ‘pessoas sem razão’, os povos indígenas e africanos, rebaixados ao status legal de insignificância. Nós também podemos perceber

³² Esses decretos sobre o tratamento das populações, eu acredito, vai além do que Foucault reconhece como o uso “negativo” de “população” (epidemias resultando em despovoamento e esforços de repovoamento), que ele cita como tendo acontecido antes do século XVIII (Idem, 66-7). Em vez disso, os mecanismos de controle das populações gerais que ele associou com o biopoder começam a tomar forma nas Américas, no século XVI — a formação de categorias raciais, com humanos que podiam ser comprados e vendidos, desprovidos dos seus próprios nomes, parentescos, práticas religiosas, línguas maternas, poderiam ser deslocados de lugar e colocados para trabalhar até morrer. A remoção de subjetividade política das pessoas consideradas como populações a serem manejadas, portanto, foi algo que eu acredito ter acontecido antes da mudança que Foucault escreve como ocorrendo no século XVIII: “o povo não mais aparenta ser um conjunto de sujeitos de direito, como um grupo de sujeitos de desejo que deve obedecer à vontade soberana por meio da intermediação de regulamentos, leis, decretos e assim por diante. Esse povo será considerado como um aglomerado de processos a ser administrado” (Idem, p. 70).

³³ A *Wikipédia* se refere aos debates de Valladolid como os primeiros a focarem em direitos humanos.

as formações iniciais de *castas* raciais, ou de um sistema de castas que floresceu nos séculos XVII e XVIII. A negação de materialidade política das pessoas consideradas como populações a serem manejadas, dessa forma, acontece antes da mudança que Foucault descreve como acontecimento do século XVIII:

o povo não mais aparenta ser um conjunto de sujeitos de direito, como um grupo de sujeitos de desejo que deve obedecer à vontade soberana por meio da intermediação de regulamentos, leis, decretos e assim por diante. Esse povo será considerado como um aglomerado de processos a ser administrado (FOUCAULT, 2007, p. 70).³⁴

O ‘gerenciamento’ e erradicação de povos continuam pelo período longo de colonialismo durante os séculos e, depois, sem nenhuma interrupção clara durante o que Aníbal Quijano chama de “colonialidade” persistente e Pablo González Casanova de “colonialismo interno”.³⁵ A dominação colonial pode ter acabado na América Latina no século XIX, com as guerras de independência, mas os novos Estados-Nação construíram a si mesmos sobre os sistemas de diferenciação; e o racismo assegurou a dominância dos descendentes das elites europeizadas.

Cenário II

Em 1982, logo ao final da ditadura de Ríos Montt, Rigoberta Menchú, ganhadora do Prêmio Nobel e voz testemunhal para o livro *Yo, Rigoberta Menchú*, conta sobre como sua mãe

³⁴ FOUCAULT, Michel. *Security, Territory. Population: Lectures at the College de France, 1977-78*. Traduzido [para o inglês] por Graham Burchell. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2007

³⁵ CASANOVA, Pablo González. “*Colonialismo Interno (Una Redefinición)*” in *La teoria marxista hoy: Problemas y perspectivas*, ed. por Atilio A. Boron, Javier Amadeo e Sabrina Gonzalez. Buenos Aires: *Conseja Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLASCO*, 2006.

foi sequestrada, torturada, estuprada e usada como isca pelos militares da Guatemala para atrair membros de sua família, a fim de que eles também fossem capturados: a descrição é muito dolorosa para ser incluída aqui. Depois que a mãe de Menchú morreu,

os soldados estavam lá ao seu lado; eles comeram perto dela, e, que os animais me perdoem, eu acredito que nem mesmo animais agem daquela maneira, como os selvagens daquele exército. Depois disso, minha mãe foi comida por animais, por cachorros, pelos abutres (*zopilotes*) que existiam ali, e os outros animais ajudaram também. Os militares permitiram que isso acontecesse por quatro meses, até que não houvesse nenhuma parte remanescente de minha mãe, nem mesmo os seus ossos; só depois disso é que foram embora. (MENCHÚ, 1985)³⁶

De novo, esse cenário expressa as características dominantes e imutáveis — as forças armadas, representativas do maior poder estatal, reduziam mulheres indígenas a iscas e objetos sexuais. Ao torturá-las, eles também torturavam suas famílias, que precisavam manter distância mesmo enquanto elas estavam sofrendo. Os militares usavam laços afetivos para aniquilar as próprias relações — buscando destruir a mãe e todos os seus membros familiares. Como sua família poderia até pensar em salvá-la? Ela era mais uma dos que ‘já estão mortos’. Há algum exemplo mais claro do que Mbembe chama de “*instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos e populações de seres humanos*”? (MBEMBE, 2003, p.14)³⁷ A mãe de Rigoberta Menchú, como muitos antes e depois dela, foi comida por cachorros. O livro-depoimento de Menchú se

³⁶ MENCHÚ, Rigoberta. “*Kidnapping and Death of Rigoberta’s Mother*”. Versão editada do capítulo do livro *I, Rigoberta Menchú, An Indian Woman in Guatemala*. Verso, Londres, 1985.

³⁷ MBEMBE, Achile. *Necropolitics*. Public Culture, ano 15, v1, p. 11 - 40.

tornou um clássico instantâneo — ele foi lido amplamente e adotado como leitura obrigatória em escolas de ensino médio e faculdades. A própria Menchú ganhou o Prêmio Nobel. Alguns leitores foram certamente “mais compassivos com o sofrimento e a situação difícil dessas pessoas pobres e inocentes”, como Las Casas esperava, mas a destruição das comunidades indígenas continuou, inalterada. Os acordos de paz foram assinados em 1995.³⁸

As atuais ondas de violência na Guatemala começaram com o golpe apoiado pela CIA, em 1954, contra o presidente progressista, democraticamente eleito, Jacobo Arbenz, que tentou controlar a United Fruit Company (UFC), além de legislar uma reforma agrária. Em resposta à Guerra Fria, os Estados Unidos aumentaram seu apoio aos militares guatemaltecos, incluindo o treinamento dos oficiais desse país (dentre eles, Ríos Montt), na infame Escola das Américas (*School of the Americas*).

Desde 1946, a SOA treinou mais de 64.000 soldados latino-americanos em técnicas de contra-insurgência, tiro de precisão, comando e guerra psicológica, inteligência militar e táticas de interrogatório... Centenas de milhares de latino-americanos foram torturados, estuprados, assassinados, “desaparecidos”, massacrados e forçados a se tornarem refugiados, por aqueles com treinamento na Escola de Assassinos.³⁹

³⁸ Os fatos históricos em torno dos crimes que deixaram mais de 200 mil mortos na Guatemala estão gradualmente vindo à luz, agora que os arquivos da ditadura estão sendo recuperados. Kate Doyle, diretora do *National Security Archive Guatemala Project*, e Kirsten Weld em *Paper Cadavers: The Archives of the Dictatorship in Guatemala*, recorda sobre como calhamaços de papel amarelado e mofando foram encontrados, abandonados, em um velho depósito que havia servido como centro de detenção e tortura. Ao contrário das ditaduras na Argentina e no Chile, os militares na Guatemala nem se preocuparam em destruir as provas. Quem, eles avaliaram, se importaria?

³⁹ “*What is the SOA?*” (“O que é a Escola das Américas?”). Disponível em: <<http://www.soaw.org/about-the-soawhinsec/what-is-the-soawhinsec>>. Acesso em: 9 de mar. 2018.

Ronald Reagan contornou o Congresso para enviar armamento à Guatemala, apesar de evidências do aumento desenfreado de massacres. Ele visitou a América Central em dezembro de 1982 e declarou: “o Presidente Ríos Montt é um homem de grande integridade pessoal e compromisso... Eu sei que ele quer aumentar a qualidade de vida de todos os guatemaltecos e promover a justiça social”. (REAGAN, 1982)⁴⁰

Chegamos no presente pós-ditatorial. O extermínio de centenas de milhares de maias e a desapropriação de suas terras têm deixado muitos territórios tradicionais livres para serem tomados. Há uma grande história, como Greg Grandin (2000) aponta, de expropriação das terras e de exploração humana, na Guatemala.⁴¹ Os povos indígenas, que já estavam desde antes nessas terras, desapareceram. Companhias de mineração canadenses, financiadas por capital francês, hoje extraem recursos daquelas terras, de balde cheio em balde cheio. Os atos de Galindo sutilmente revelam as redes e práticas que criam e sustentam essa violência constante, incluindo as recentes políticas neoliberais favoráveis às ditaduras e o que algumas pessoas têm definido como *dictablandas* (poder moderado em vez de linha dura), como as que existem no México e, atualmente, na Guatemala.

Os poderosos têm empurrado comunidades indígenas para fora de suas terras ricas em recursos, há séculos. A campanha de conquista deu lugar ao colonialismo, o colonialismo à colonialidade, e a ditadura à, assim chamada, democracia. Os nomes apenas distraem momentaneamente da continuidade de práticas brutais. Hoje em dia, o governo dá “concessões” para

⁴⁰ REAGAN, Ronald. *Remarks in San Pedro Sula, Honduras, Following a Meeting With President Jose Efraim Rios Montt of Guatemala*. Data: 4 de dezembro de 1982. Disponível em: <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=42069>>. Acesso em: 9 de mar. 2018.

⁴¹ GRANDIN, *The Blood of Guatemala: a history of race and nation*. Durham: Duke University Press Books, 2000.

empresas de mineração, agricultura e hidrelétricas, que forçam as pessoas a deixarem as suas comunidades, e até mesmo seus países; isso conspira a favor do assassinato daqueles que resistem ou protestam. O crescente tráfico de drogas tem complicado a situação volátil ao redirecionar as drogas por novas rotas dentro da América Central e do México, a caminho de consumidores nos Estados Unidos. O presidente recentemente removido, Otto Fernando Pérez Molina, ganhador das eleições em 2011, também era um oficial treinado na Escola das Américas. A transição da Guatemala, desde a sua ditadura, assim como em muitos países da América Latina, não foi uma passagem para a democracia, mas para um tipo selvagem de neoliberalismo. O aumento vertiginoso de feminicídio atesta à virulenta misoginia, combinada com racismo.⁴² As crianças da América Central chegando à fronteira dos Estados Unidos em meados dos anos 2010 são apenas o mais recente capítulo da história daquela região devastada. *Rabinal Achi* deixou bem claro: a humilhação e degradação do oponente de uma pessoa, coincidente com violência indiscriminada, destrói todo o tecido social.

A estreia de *Earth* aconteceu na França, uma escolha interessante. Por que a França? Parte da resposta é pragmática — Lucy e Jorge Orta, do Les Moulins, ofereceram à Galido uma residência artística, em 2013. Eles podiam oferecê-la o terreno e o apoio financeiro para continuar um projeto desse porte e

⁴² A América Central tem a maior taxa de homicídio de mulheres no mundo — El Salvador, em primeiro lugar, e Guatemala, em terceiro. Sete dos top dez países na lista estão na América Latina: “El Salvador encabeça a lista com um índice de 8.9 homicídios por 100.000 mulheres, em 2012, seguido pela Colômbia, com 6.3, Guatemala, com 6.2, Rússia, com 5.3 e Brasil, com 4.8. México e Suriname também estão nos dez maiores.” YAGOURB, Mimi. “Why Does Latin America Have the World’s Highest Female Murder Rates?” em *InSight Crime*. Data: 11 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<http://www.insightcrime.org/news-analysis/why-does-latin-america-have-the-world-s-highest-female-murder-rates>>. Acesso em: 9 de mar. 2018.

custo. O timing da residência foi fortuito — Galindo sentiu a urgência de responder ao recente depoimento do julgamento. Ainda assim, a escolha de fazer *Earth* na França revela duas conexões mais profundas — uma que aponta para a história de violência colonial na Guatemala, e outra para a sua atual aparência neoliberal. Marie-Monique Robin, em *Death Squadrons: The French School* (2003), faz um esboço de como o exército francês desenvolveu estratégias contrarrevolucionárias e de ‘guerra suja’ na Indochina e as aperfeiçoou na Argélia, incluindo métodos de dissimulação, centralização de informação secreta, vigilância, guerra psicológica, táticas de terror e tortura. Esse modelo foi exportado para os EUA no começo da Guerra Fria e a palavra “desaparição” entra no nosso léxico em 1954, na Guatemala que, junto com outros países latino-americanos, tornou-se “oficina de império”, na medida em que os Estados Unidos aperfeiçoaram sua própria destreza em contra-insurgência.⁴³ Foi nessa época, argumenta Grandin, que os EUA desenvolveram sua habilidade de contra-insurgência e suas “táticas de administração extraterritorial”. (GRANDIN, 2006, p.2)⁴⁴

Regina José Galindo, parada em pé no limite da vala, conecta esses vários momentos e práticas. “Quietude”, como Nadia Seremetakis nos lembra, “é o momento em que os sepultados, descartados e os esquecidos escapam para a superfície social de reconhecimento...”.⁴⁵ Essa tranquilidade evoca todos os passados. Assim como, o Édipo “é precisamente a emergência repentina e paradoxal de um padrão ligando o passado distante

⁴³ GRANDIN, Greg. *Empire's Workshop: Latin America, the United States, and the Rise of the New Imperialism*. Nova Iorque.: Henry Holt and Co., 2006.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Nadia Seremetakis [editora]. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 12. Citada em LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 15.

ao presente, que dá ao momento dos eventos tanto de sua força” (HALLIEL, 1988, p.112),⁴⁶ como observa Halliwell. Os cenários são quase intercambiáveis. Um cenário, eu defino num trabalho anterior, serve como “um ato de transferência, como um paradigma que é estereotipado, móvel, reproduzível e, muitas vezes, banal, porque deixa de lado a complexidade e reduz o conflito aos seus elementos fundamentais, além de encorajar fantasias de participação”. (TAYLOR, 2008)⁴⁷ Os elementos básicos permanecem os mesmo, embora com variações, século após século. Conquista, colonialismo e colonialidade, como argumenta Quijano, contribuíram todos para cimentar uma “nova ordem mundial”, fundamentada no mesmo objetivo: a “concentração violenta dos recursos mundiais sob o controle e para o benefício de uma minoria europeia e, acima de tudo, para as suas classes dominantes”. (QUIJANO, 2014, P. 168)⁴⁸

Biopoder e biopolítica, eu concordo com Mbembe (2003),⁴⁹ muito rapidamente se tornam necropolítica, uma vez que escravos ameríndios e africanos experimentam “morte social”, ou seja, “expulsão da humanidade”. Necropolítica, para ele, refere-se a uma “formação específica de terror” (Idem, p.28) que inclui, dentre outras coisas, fragmentação territorial, vigilância (orientada internamente e externamente) e “a sobreposição de duas geografias separadas que habitam o mesmo ambiente” (Idem, p. 28-29). A Necropolítica cria “mundos de morte... formas novas e únicas de existência social, nas quais grandes populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de mortos-vivos”. (Idem, p.40) Eu ques-

⁴⁶ HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicado: The University of Chicago Press, 1998.

⁴⁷ TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Capítulo 2. Durham: Duke University Press, 2003.

⁴⁸ QUIJANO, *Coloniality and Modernity/Rationality*. Londres: Routledge, 2014.

⁴⁹ MBEMBE, Achile. *Necropolitics*. Public Culture, ano 15, v1, p. 11 - 40.

tionaria o uso que Mbembe faz, aqui, da palavra ‘novo’, em vez disso enxergando esses espaços de morte como sendo continuamente reestruturados para servir às necessidades dos poderes locais em evolução, além do capital global. Em adição, os ‘mortos’ que vemos continuam a responder, ¡presentes!

III Arte do espaço de morte, necroarte.

Como pode uma pessoa expressar as relações de poder assimétricas, mais diretamente ou de forma mais simplória? “Você não vê?”, ela pode estar nos perguntando. Ou melhor, onde estamos, os espectadores, para testemunharmos essa atrocidade? A cena pode trazer barbaridade à luz, despojada das especificidades sobre quando, quem e o quê.

O corpo de Galindo encontra uma enorme vala, o próprio vazio da política que não reconhece os povos indígenas. Sozinha, a não ser pela figura sombreada do operador do buldôzer, o seu olhar fixo (como costuma acontecer nos trabalhos de Galindo) resiste ao contato humano. Ela não olha para ele ou implora por misericórdia. Ela não olha para o seu íntimo, nem deixa transparecer quaisquer traços de subjetividade individual. Por que comunicar um senso de interioridade, humanidade ou de esperança de conexão que têm sido negados por anos? Ela nem mesmo procura reciprocidade ou reconhecimento do espectador. Que espectador? O Eu/Tu de Martin Buber foi extinto; ela aceita a sua condição como um ‘nada’.⁵⁰ O seu rosto impassível acentua, em vez de esconder, sua vulnerabilidade humana, ainda que ela não consiga ter esperanças para fazer uma demanda moral sobre outros, como Levinas

⁵⁰ Comandante Ramona, “*We were already dead. We meant absolutely nothing*”. (Nós já estávamos mortos. Nós não significávamos nada). *Our Word is Our Weapon: Selected Writings*, p. 6.

imaginou.⁵¹ A performance, assim como o contexto guatemalteco, nega o espaço de aparência definido por Arendt como “a organização das pessoas quando surge do agir e falar conjunto e seu espaço real está entre pessoas que vivem para este propósito, não importa onde elas estejam”.⁵² Não há estar junto, nem nenhum espaço compartilhado para conexão empática ou reconhecimento. Galindo encena a demolição do “entre”. Esse é o lugar da morte.

Ninguém, assim parece, está ali para enxergar. Duzentos mil assassinados. Quem estava lá para testemunhar e exigir um fim para o genocídio? Ninguém. Os espectadores estavam em falta. Essa performance apresenta a crise de cuidado que eu tenho apontado por meio dos vários cenários. Ninguém se importa. Ninguém nunca se importou com essas populações. Solidariedade, de certo modo, é posicional. Quem se importa sobre o ‘outro lado’ quando há tanto para se preocupar aqui mesmo? Como Richard Nixon deixou claro para Donald Rumsfeld, “a não ser que nós vamos até lá, ninguém está nem aí para a América Latina”. (GRANDIN, 2007, p. 1)⁵³ No caso de ele não ter sido claro o suficiente, disse ainda que “as pessoas estão se lixando para o lugar”.⁵⁴ A América Latina não é uma prioridade

⁵¹ Emmanuel Levinas, *Exteriority and the Face. Totality and Infinity*. Translated by Alphonso Lingis. Dordrecht, Boston, and London: Kluwer Academic Publishers, 1969.

⁵² Emmanuel Levinas, “Exteriority and the Face,” *Totality and Infinity*, Translated by Alphonso Lingis. Dordrecht, Boston, and London: Kluwer Academic Publishers, pg. 197.

ARENDR, Hannah. *The Human Condition*, Nova Iorque: Anchor Books, 1969, p. 178. “the organization of the people as it arises out of acting and speaking together and its true space lies between people living together for this purpose, no matter where they happen to be”

⁵³ GRANDIN, Greg. *Empire’s Workshop*. Nova Iorque: Metropolitan Books, 2007.

⁵⁴ Idem, p. 2.

para os Estados Unidos, apesar de, ou talvez por conta de, ser onde os Estados Unidos “adquiriram a sua própria concepção como um império”.⁵⁵

O afeto admite a interconexão entre nós e outros: nós mesmos como somente uma parte daquela entidade maior. Estudos sobre empatia “como uma capacidade ou técnica afetiva por meio da qual ‘nós’ podemos vir a conhecer o ‘outro’ cultural”,⁵⁶ mantém a distinção hierárquica entre self/outro firmemente intacta. Empatia, do jeito que eu a entendo, é uma capacidade inata, de adaptação, que seres vivos tem para se conectarem com outras formas de vida (não exclusivamente humanas), por meio de mecanismos neurológicos. Como o biólogo Frans de Waal coloca: “ver alguém sentindo dor ativa circuitos neurológicos de dor ao ponto de nos fazer cerrar os dentes, fechar os olhos, ou até mesmo gritar ‘Ah!’”. (DE WALL, 2010, p. 79)⁵⁷ Esse entendimento não carrega a fantasia colonialista de compreensão ou percepção do ‘outro’ cultural, mas antes, a afirmação de interconectividade entre seres vivos que poderia potencialmente produzir culturas de afetividade. Mas mesmo uma capacidade biológica inata, involuntária, desmorona quando confrontada por alterização. Resistir à alterização e reconhecer a interconectividade pode nos possibilitar o registro ou o reconhecimento de que a dor dos outros frequentemente é política: alguns são beneficiados pela exploração de outros. Nós podemos nos acostumar com essa ideia ou precisamos trabalhar por um sistema político no qual dor e miséria sejam mais igualmente distribuídos. Um estudo recente sobre

⁵⁵ Idem, p. 2.

⁵⁶ PEDWELL, Carolyn. “*Empathy, accuracy, and transnational politics*”. *Theory, Culture & Society*. 22 de dezembro de 2014. Disponível em: <<http://www.theoryculturesociety.org/carolyn-pedwell-on-empathy-accuracy-and-transnational-politics/>>. Acesso em: 9 de mar. 2018.

⁵⁷ DE WAAL, Frans. *The Age of Empathy*. Nova Iorque: Broadway Books, 2010.

empatia encontrou que “apesar de suas origens primevas e funções adaptativas, a empatia não é inevitável; as pessoas rotineiramente falham em empatizar com outras, especialmente membros de grupos distintos socialmente ou culturalmente”.⁵⁸ Não apenas ‘quem se importa?’, mas ‘eles merecem’.

Galindo permanece sozinha. Ninguém serve como testemunha para a violência.

Como performar a contínua aniquilação sem descartar a co-presença que subscreve o contrato performático? Performance, quase por definição, depende dos espectadores para ser completada. O olhar de Galindo, no vídeo da sua performance, aliena e, para muitos, é desgastante. Fica difícil sentir prazer espectral por essa performance, mesmo no deleite de escopo ambivalente ou voyeurístico motivado por algumas pessoas. Esse trabalho fica fora da forma estética trágica de Aristóteles, que nos permite sentir prazer pela dor dos outros. Em oposição aos trabalhos que nos enchem de piedade e medo, a performance *Earth*, de Galindo, desestabiliza o observador e nega a existência de um “nós”. De fato, é um trabalho artístico. Galindo não vai morrer naquela vala. Porém, ao representar a morte da intersubjetividade, a própria personagem nega a si mesma e, por extensão, a nós, espectadores. Se, como sustenta Jean-Luc Nancy, “ser não pode *ser* nada que não um ser-com-o-outro”, então, como pode um cenário que aniquila “Galindo” validar-nos? A inter-relacionalidade fracassou. Essa performance encena a recusa em reconhecer alguns humanos como tal. Como podem espectadores tornarem-se um “nós” sem alguma forma de reconhecimento partilhado? A base para a solidariedade

⁵⁸ Cf. M. Cikara, E. Bruneau, J.J. Van Bavel, R. Saxe. “*Their pain gives us pleasure: How intergroup dynamics shape empathic failures and counter-empathic responses*”. *Journal of Experimental Social Psychology*, 55 (2014), pp. 110–125. Disponível em: <<http://www.psych.nyu.edu/vanbavel/lab/documents/Cikara.etal.2014.JESP.pdf>>. Acesso em: 9 de mar. 2018.

desmoronou por baixo de nossos pés, dando espaço para uma solidude profundíssima.

Nada aparentemente pode ser feito para escapar da devastação.

E, mesmo assim, ela ainda faz algo. Diante do *nada pode ser feito*, exerce a sua vontade. Ela permanece parada e nos permite ver isso. Não com ela, talvez, mas através dela.

A performance de Galindo para a câmera forma parte de outra linhagem estética, agora na prática contemporânea de performance. Artistas como Francis Alÿs, Ana Mendieta, Guillermo Gómez-Peña, os Yes Men, dentre outros, intervêm pelo vídeo por conta de uma variedade de razões que podem envolver estratégias de circulação, público-alvo, cobertura política, autoproteção e reflexão filosófica e estética.

O vídeo dessa ação tem vida própria. Apesar de não ser equivalente ao ato, não é simplesmente a sua documentação. A performance continua a ter reverberações em muitos daqueles que viram o vídeo, ou talvez apenas as fotografias. A imagem da mulher vulnerável à beira do abismo perdura em nós não por conta de documentar os horrores de um evento real (como o testemunho dos massacres, por Rigoberta Menchú). Ela perdura, porque, em algum nível, nós sabemos que é verdade, em um senso profundamente epistêmico, seja no nosso entendimento do vídeo como sendo representativo das práticas contínuas de feminicídio, violência contra as comunidades indígenas e/ou as políticas extrativistas. Ela encapsula a imagem do não-sujeito descartável com quem ninguém se importa sobre, ou reconhece. Atividades criminosas, como desaparecimentos, são difíceis de serem vistas diretamente. Elas acontecem às margens do olhar público e são visíveis, se de todo, através das ações de performance ou documentação.

Ao mesmo tempo, o vídeo faz, sim, uma reivindicação ao seu status como artefato de arquivo. Ele nos lembra que uma

parte do vídeo é “verdadeiro” em outro sentido, também. A imagem de Ríos Montt enfrentando sua versão mais jovem durante o seu julgamento indica que arte, filmes documentários, nesse caso, podem também fornecer provas que têm valor em um tribunal. Os vídeos e depoimentos documentados das vítimas sendo jogadas na vala também são parte de um registro arquivado. Ainda assim, eu argumentaria que essa não é uma performance arquivada. Ela não revela a transação específica ou evento, tal como um massacre particular. Apesar de performar testemunho, o trabalho não é diretamente sobre depoimento ou serve como testemunho. Galindo, sobretudo, retém referências ao depoimento detalhado que lhe serviu como inspiração. Em vez disso, os objetivos do trabalho parecem mais amplos, de longo alcance, e mais sobre incorporar a ferocidade do país — a violência unilateral e aparentemente interminável dirigida às mulheres, aos povos indígenas, aos indefesos. Os gestos minimalistas dela des-pessoalizam o evento singular para revelar o contínuo tráfico de armas, drogas e de pessoas. O desaparecimento e descarte de populações constitui um infundável acontecimento transacional para o enriquecimento.

No entanto, *Earth* também é um trabalho de arte por uma grande artista. Ele foi exibido no Tate, no Guggenheim e em outros grandes museus ao redor do mundo. O vídeo da performance “ao vivo” circula, separado da presença física da artista e do contexto que o deu lugar. A performance é congelada; ela agora é um *original*. Galerias e museus podem comprá-la. A performance encarnada, a resistência e força física de Galindo, enquanto ela ficava em pé por uma hora e meia encarando o buldôzer, se tornou outra coisa — o produto cultural universalmente inteligível que circula com sucesso no mercado de arte. As pessoas provavelmente assumem que o vídeo se refere a alguma forma de violência ou outra, mas aqui também, quem sabe? Quem se importa?

Galindo se importa.

Independente de onde ela faz a performance, esse fundo político informa a abordagem que ela faz em seu trabalho. A artista recorda estar no trabalho, em um escritório, quando ela ouviu que Efraín Ríos Montt estava se candidatando para a presidência da Guatemala nas eleições de 2003, apesar de a Constituição proibir a participação de antigos ditadores e golpistas, no processo democrático. Ela diz que foi para casa, trancou-se no seu quarto, gritou e deu pontapés. Em um intervalo de almoço, logo depois disso, ela colocou um vestido simples, preto, levou uma bacia cheia de sangue humano e caminhou lentamente desde o Tribunal Constitucional até o Palácio Nacional na Cidade da Guatemala, mergulhando seus pés no sangue a cada poucos minutos. Quando ela parou no Palácio Nacional, avistar os soldados posicionados do lado de fora a instigou tanto, que ela se aproximou deles com a mesma expressão determinada, implacável em seu rosto, que nós vemos em *Earth*, e colocou a sua bacia de sangue aos pés deles. Ela, então, lavou seus próprios pés, mudou de roupa e foi de volta para o trabalho. A hora de almoço de Regina José Galindo. Esse trabalho é chamado *Who Can Erase the Traces?* (2003).

Quando o autor guatemalteco Francisco Goldman perguntou à Galindo em uma entrevista o que seu pobre país havia feito para merecer tanta tragédia, ela respondeu: “Você me pergunta o que a Guatemala fez para merecer tudo isso? Talvez a pergunta mais apropriada seria: o que foi que nós *não* fizemos? Por que temos sido tão medrosos e toleramos tanto terror? Por que não acordamos e reagimos? Quando é que vamos parar de ser tão submissos?”⁵⁹

Para Galindo, a diferença entre artistas e ativistas é que os últimos protestam questões específicas e eles avaliam a efi-

⁵⁹ GOLDMAN, Francisco. “Regina José Galindo”, *Artists in Conversation*, *BOMB Magazine*, 1º de Janeiro de 2006. Disponível em: <<http://bombmagazine.org/article/2780/regina-jos-galindo>>. Acesso em: 9 de mar. 2018.

cácia de suas ações pelo quanto elas podem, ou não, mudar o resultado da causa. Como artista, ela reclama o direito de refletir sobre esses problemas de uma forma mais pessoal, idiossincrática. Ela não vai reivindicar seu trabalho como tendo peso testemunhal. Galindo não tem ilusões de que ela pode mudar a situação política ou fazer pessoas se preocuparem com as atrocidades que lhes parecem muito distantes. Mas ela faz de tudo em seu poder para fazer a situação conhecida, da maneira mais poderosa possível.⁶⁰ Eu acho que ela concordaria com Ricardo Dominguez que “ativistas desobedecem às leis, enquanto artistas mudam a conversa teatralmente, problematizando a lei”.⁶¹

Mas Galindo também quer evitar o romantismo daqueles que sofrem por justiça social. Diferente de ativistas, ela não acredita que é crucial (ou talvez, até mesmo possível) para ela mudar o sistema de poder. Em 2008, ela foi convidada para participar no *Horror vacui*, uma exposição em grupo de jovens artistas guatemaltecos em torno do tema “Denúncia”. Como eles haviam intervencionado em uma sociedade marcada pela violência criminosa? A contribuição de Galindo foi pagar um perito de inteligência que havia trabalhado para as forças de segurança durante a guerra suja para investigar os artistas participando da exposição, assim como ele havia feito durante a ditadura. Ele preparou um dossiê sobre cada artista, contendo

⁶⁰ “Cambiar el mundo o tener objetivos tan amplios y ambiguos quizas si sea demasiado para mis expectativas pero la injusticia y tratar de moficarla es una lucha para mi continua.” (“Mudar o mundo, ou ter objetivos muito amplos e ambíguos é, talvez, demais para as minhas expectativas, mas tentar modificar as injustiças é uma luta contínua, para mim”). E-mail pessoal, em 04/09/14.

⁶¹ DOMINGUEZ, Ricardo. “Poetry, Immigration and the FBI: The Transborder Immigrant Tool”, Entrevista por Leslie Nadir, *Hyperallergic*, Julho, 2012. Disponível em: <<http://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/>>. Acesso em: 9 de mar. 2018.

informações pessoais (endereço, nomes de membros da família, rotina diária, transações bancárias e tudo o mais). O perito foi à exposição e revelou suas descobertas: todos os artistas que se consideravam eles mesmos “denunciadores” não haviam, de fato, exposto algo que já não fosse sabido. Ele concluiu que eles não constituíam qualquer ameaça ao exército, ou ao governo, e eram, em vez disso, mais como crianças brincando. Ela apresentou isso como a performance *Infiltrado/ Infiltrated*.

Então, qual é a força política e eficácia da performance de Galindo? Talvez nenhuma. Ela certamente não se chamaria de denunciadora. A sua posição em pé e nua diante da vala aberta comunica qualquer coisa que já não fosse conhecida antes? Talvez, diz Galindo, é suficiente para a performance impelir os espectadores à reflexão sobre o assunto. Para ela, esse objetivo modesto é suficiente. Mas ela precisa fazer algo. Em 8 de março, Dia Internacional da Mulher, no ano de 2017, ela encenou *Presencia*, uma performance durante a qual recitou os nomes de vítimas de feminicídio: “Patricia, Saira, María de Jesús, Cindy, Sandra, Carmen, Ruth, Mindi, Florence, Kenia, Velvet, Flor de María, Karen. Todas elas tinham projetos de vida, famílias, trabalhos, sonhos. Todas elas foram silenciadas, arrancadas da Terra da forma mais violenta, contra as suas vontades. Elas foram todas assassinadas na Guatemala. Feridas, humilhadas, torturadas e mortas pela única razão de serem mulheres.”⁶²

⁶² “Todas ellas con un proyecto de vida, familia, trabajo, sueños. Todas ellas fueron silenciadas, arrebatadas de las formas más violentas de esta tierra, en contra de su voluntad. Todas ellas fueron asesinadas en Guatemala. Lesionadas, humilladas, torturadas, asesinadas por la exclusiva razón de ser mujeres” (Todas elas com um projeto de vida, família, trabalho, sonhos. Todas elas foram silenciadas, arrancadas dessa Terra da forma mais violenta, contra a sua vontade. Todas elas foram assassinadas na Guatemala, feridas, humilhadas, torturadas, mortas pela razão exclusiva de serem mulheres). “Presencia: Un proyecto de Regina José Galindo,” *Siglo.21*, Março de 2017. (sem autor). Disponível em: <<http://www.s21.gt/2017/03/presencia->

Galindo veste as suas roupas; dizendo os seus nomes, ela quer reconhecer as suas vidas e suas mortes: “seus corpos não estão mais aqui, mas eles permanecem em memória, nos seus vestidos, nos seus objetos”.⁶³

Alguns dizem que não há nada que as pessoas possam fazer para mudar o mundo, ou mesmo para mudar a situação imediata. Há muitas razões para não agir: elas não são desse país ou dessa comunidade, e assim por diante. Como pode alguém ousar se envolver nos assuntos alheios? Ela está os explorando? Apropriando-se de sua dor, de suas histórias? Isso é ético? As assimetrias de poder deixam outrem se sentindo impotentes. Quem é capaz de efetivamente enfrentar o poder militar? Ou as desigualdades econômicas profundamente arraigadas? Mas, para pessoas como Galindo, que sentem a necessidade de intervir, essas desculpas não se sustentam. A questão não é se, mas o que pode ser feito e como fazê-lo de maneira que seja poderosa, responsável e ética.

Eu perguntei à Galindo sobre seus planos futuros. Ela confessou que não sabia.⁶⁴ Ela não pode fazer planos. A artista tem um caderno lotado com ideias de projetos, e ela está trabalhando em uma nova performance agora. Mas a vida, na Guatemala, é muito incerta para planejar com antecedência. À Galindo foi oferecida uma prestigiada residência de dois anos em Berlim e estava animada para ir, mas ela teve seu visto [projecto-regina-jose-galindo/](http://www.prensacomunitaria.org/regina-jose-galindo/). Acesso em: 9 de mar. 2018.

⁶³ Regina José Galindo: “quiero ponerme en los vestidos de las otras, ‘sus cuerpos dejaron de estar acá, pero ellas permanecen en las memorias, en sus vestidos, en sus objetos’”. [“Quero usar os vestidos de outras mulheres”, “seus corpos deixaram de estar aqui, mas elas permanecem nas memórias, em seus vestidos, em seus objetos”.] *Prensa comunitaria*, 6 de março de 2017 (sem autor). Disponível em: <<http://www.prensacomunitaria.org/regina-jose-galindo-quiero-ponerme-en-los-vestidos-de-las-otras/>>. Acesso em: 9 de mar. 2018.

⁶⁴ Entrevista por telefone, 21/09/2014.

gado. Então como ela pode planejar? “A Guatemala não tem futuro”, ela disse, “e eu não sei se eu tenho um, também”.

Mesmo assim, ela continua a trabalhar, expondo a si mesma à crueldade, corrupção e injustiça que encontra por toda parte. ¡Presente!

Sempre que as pessoas lamentam que “não há nada que possamos fazer” sobre alguma situação horrível qualquer, eu sugiro que elas vão dizer isso para Regina José Galindo.

Serge Lifar e a Questão da Colaboração com as Autoridades Alemãs na Ocupação de Paris (1940-1949)¹

Mark Franko

Este artigo é uma reavaliação das atividades do influente astro da dança, coreógrafo e mestre de balé da Ópera de Paris, nascido na Ucrânia, Serge Lifar (1905-1986), durante a ocupação alemã de Paris entre os anos de 1940 e 1944, e na sua imediata sequência. Faz-se uma tentativa de documentar o que é possível saber sobre essa figura controversa, no auge de sua carreira dentro do que foi a era de ouro da Ópera de Paris, sob ocupação nazista.

Em adição ao aspecto documental deste artigo, levanta-se uma questão sobre dança e política: como nós podemos interpretar direções artísticas e pronunciamentos teóricos sobre dança que parecem ter sido motivados, em um grau considerável, por circunstâncias políticas em transformação? No caso de Lifar, o oportunismo é incompatível com a expressão de responsabilidades políticas? A evidência sobre a qual me debruço, cuja extensa publicação nunca foi feita antes, indica que tanto o oportunismo quanto os deveres políticos basearam as ações de Lifar nesse período.²

¹ Essa pesquisa foi financiada com uma bolsa *Vice Provost for the Arts Grant*, da Temple University, Filadélfia, PA, EUA.

² Duas recentes biografias de Lifar cobrem esse período de sua vida. Confira POUDRU, Florence. *Serge Lifar. La Danse pour la patrie*. Paris: Hermann

Questões sobre as tendências colaboracionistas de Lifar vieram à tona no rescaldo da II Guerra Mundial e nunca foram completamente solucionadas, mesmo depois de um julgamento no pós-guerra. Eu entendo colaboracionismo como uma cumplicidade voluntária no trabalho compartilhado que beneficia o invasor. Então, o colaboracionismo pode ser distinguido de colaboração, o qual também é um termo significativo de trabalho artístico partilhado com outras pessoas.³ O desafio para nós, hoje, em ambos os lados do Atlântico, já que estamos sendo convidados à revisar o trabalho de Lifar⁴ como parte do legado do balé no século XX, é entender a relação entre sua atividade política e artística, de forma que possamos avaliá-lo por um ponto de vista esclarecido, que poderia levar em conta, caso necessário, o colaboracionismo. Desde a sua aposentadoria, a Ópera de Paris tem homenageado Serge Lifar com três programas separados do seu trabalho — o primeiro em 1977, o segundo em 1988 e o terceiro nos anos de 2006 e 2007. Esses vários tributos têm servido para cimentar Lifar no patrimônio coreográfico.

Por conta dele ter publicado uma grande quantidade de escritos, nós precisamos considerar não apenas as suas ações, mas também as suas palavras. Lifar assinou muitos livros de escritores-fantasma sobre história e teoria da dança, publicou várias autobiografias, bem como muitas palestras, artigos acadêmicos e artigos de jornal — por volta de 1936, Lifar fez até

Editeurs, 2007; PASTORI, Jean-Pierre. *Serge Lifar: La beauté du diable*. Lausanne: Favre, 2009.

³ Como este artigo irá demonstrar, o registro histórico revela que a colaboração de Lifar com os ocupantes nazistas carregava o sentido duplo do termo, como ainda usado em alemão: *mitwirken* (para colaboração artística) e *Kollaboration* (para colaboração política).

⁴ A Ópera de Paris apresentou a *Suite en blanc* (1943) de Lifar em Nova Iorque (2012), e o Balé de São Francisco realizou montagem desse trabalho em São Francisco (janeiro de 2013) e em Nova Iorque (outubro de 2013).

sua estreia como crítico de dança no *Comoedia*.⁵ Mesmo assim, Lifar nunca foi um verdadeiro acadêmico, nem historiador,⁶ mas esculpiu uma figura literária na medida em que suas conquistas coreográficas e performáticas foram sendo aprimoradas por teoria, crítica, historiografia, discussões polêmicas, jornalismo e estética. Dessa forma, dos anos 1930 em diante, Lifar arrogou para si mesmo uma significativa autoridade intelectual e histórica, assim como artística.

Claire Paolacci alegou que no julgamento pós-guerra não havia “prova de que ele havia colaborado como artista.”⁷ O *Interrogatoire* [interrogatório] de 8 de dezembro de 1944, todavia, declara: “Monsieur LIFAR durant l’occupation, a manifestement collaboré avec les Allemands, tant au point de vue privé qu’artistique.” [O Sr. LIFAR durante a ocupação colaborou claramente com os alemães, tanto no ponto de vista privado quanto artístico].⁸ Apesar de sua subsequente reabilitação, em 1945, o *comité d’épuration* [comitê de depuração] condenou Lifar sem termos incertos, se não por suas sanções, pelo menos por suas palavras. O contexto no qual Lifar foi poupado, no período imediato do pós-guerra, consolidou-se no nível da punição: ele superou ataques pessoais no final da guerra, mas isso

⁵ Serge Lifar, “Une Riposte: Comment Mlle Séménova remercie Paris de son accueil” (25 de março de 1936). Collection Serge Lifar, Archives de la Ville de Lausanne, Presse boîte 1936.

⁶ Confira VEROLI, Patrizia. “Serge Lifar as Dance Historian and the Myth of Russian Dance” in *Zarubezhnaia Rossiia* (Russia Abroad) 1930-1940, *Dance Research* XXXII/2 (Winter 2014), p. 105-143.

⁷ PAOLACCI, Claire. “Serge Lifar and the Paris Opera during World War II,” in *Journal of the Oxford University History Society*, 2004, p. 4. Paolacci acaba não citando nenhuma das publicações nazistas para as quais Lifar escreveu.

⁸ Conclusões do *Interrogatoire* [interrogatório] de Lifar no *comité d’épuration* [comitê de depuração] no dia 8 de dezembro de 1944. Archives Nationales (Paris). A transcrição completa do julgamento está disponível para leitura nos Arquivos Nacionais, em Paris: Dossier Lifar, Z/6/11.

se seguiu, nos anos 1950, com uma ofensiva contra sua coreografia e posição de poder na Ópera de Paris.⁹ Lifar permaneceu uma figura controversa após a guerra, em parte porque ele havia se emaranhado profundamente na estrutura institucional da Ópera de Paris. De 1930 até a sua aposentadoria em 1958, com apenas um intervalo no pós-guerra, ele identificou o seu trabalho unicamente com a formação de bailarinos da Ópera de Paris, com a criação coreográfica da maioria de suas produções e com a gestão e promoção da própria companhia de balé. Pode ser difícil, então, desassociar a identidade artística e política de Lifar dessa conjuntura institucional e, consequentemente, fazer qualquer análise sobre ele pode, infelizmente, parecer uma agressão à própria Ópera de Paris. O salário de Lifar, em 1943, excedia o da soprano mais bem paga da Ópera de Paris, Germaine Lubin, e também o do próprio diretor Jean Rouché.¹⁰ Esse salário permitia que ele individualmente sustentasse o estúdio de Pushkin, emigrado da Rússia, Modeste Hoffman, que, junto a seu filho Rostislav, escrevia os livros, palestras, artigos e cartas de Lifar em francês — uma língua que ele, apesar da sua reputação literária, tinha um domínio relativamente pequeno — e também seu irmão, Léonide Lifar, que foi o seu secretário (1933-1944). De acordo com a ficha de Léonide Lifar, ele chegou à França com um visto obtido em Teerã graças à autorização de residência fornecida por Serge Lifar, que havia requerido ao secretário geral do Quai d'Orsay, Alexis Leger.

Depois de sua aposentadoria da Ópera de Paris, Lifar levou consigo boa parte dos arquivos relativo à sua carreira

⁹ Entrevista com Dominique Delouche (29 de novembro de 2014, Paris). A última apresentação de Lifar foi em 1956 (*Giselle*), e ele foi forçado a se aposentar em 1958.

¹⁰ Confira GRANDGAMBE, Sandrine. “La Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux,” in *La Vie Musicale sous Vichy* / editado por Myriam Chimènes. Bruxelas: Editions Complexe, 2001, p. 116.

durante a ocupação. Ele, por fim, doou os documentos para o Arquivo da Cidade de Lausanne, mas não sem antes remover certas páginas. Lifar havia feito inúmeras anotações sobre suas atividades durante a ocupação, que foram aparentemente redigidas enquanto ele preparava o seu depoimento. Páginas numeradas sobre os períodos de tempo mais críticos estão faltando, como observado no corpo deste artigo.¹¹ O que ele deixou intacto, no entanto, ainda assim é bastante informativo, porque nos permite estabelecer uma linha cronológica, algo que falta em outros estudos sobre Lifar. Este artigo recompõe uma história cuja especificidade cronológica é de suma importância. Eu estruturei o texto em três partes. Em primeiro lugar, vou examinar as *atividades* de Lifar durante a ocupação; em segundo, eu questiono quais seriam as suas *responsabilidades políticas*; em terceiro, eu indago quais eram as *ambições políticas* de Lifar e como essas ambições fundamentaram o seu balé *Joan de Zarissa* (1942). Por conta disso, este artigo vai recapitular a cronologia três vezes. Ele termina com uma discussão sobre esse balé, que foi um dos maiores sucessos criados por Lifar durante a ocupação.

O Arquivo Nacional (Paris) possui uma transcrição do julgamento pós-guerra e o *Services de la Mémoire of the Préfet de Police* (aberto em Paris em 2012) possui relatórios policiais da vigilância sobre Lifar no período pós-guerra; o Arquivo Político (*Politisches Archiv*), em Berlim, possui documentos diplomáticos relativos às atividades culturais sob ocupação alemã. Além desses, o Museu da Resistência Nacional (Champigny sur Marne, França) guarda registros do sindicato de funcionários de palco da Ópera de Paris e do seu envolvimento com Lifar, e o Centro de Documentação Judaica Contemporânea

¹¹ O curador, Jean-Jacques Egger, comentou comigo que o arquivo havia sido depurado antes da entrega.

(CJDC) no Memorial da Shoah (Paris) contém documentos que fornecem um contexto mais amplo para a perseguição de funcionários franceses judeus da Ópera.¹²

Atividades

Os seguintes fatos foram comprovados por meio de pesquisa de arquivos sobre as atividades de Lifar durante a ocupação alemã. Em 10 de junho de 1940, tendo retornado da Espanha com a companhia de balé no último trem que cruzou a fronteira no dia 9 de junho, Lifar encontrou a casa de ópera fechada, na sequência da deserção de Paris antes da investida alemã. Os cadernos de notas dos funcionários de palco e técnicos da Ópera de Paris mostram que a casa foi fechada no dia 11 de junho e que a gerência recuou para o sul, em Cahort, no vale do Lot.¹³ Os alemães entraram em Paris no dia 13 de junho. Desde a sua chegada à capital francesa, Lifar dispersou a companhia, mas depois reabriu a Ópera de Paris sozinho, servindo como seu diretor interino a partir de 25 de junho de 1940. Eu baseio essa narrativa no depoimento de Lifar apresentado no seu julgamento. Ele escreveu, mais tarde, que estava considerando mudar a companhia para o sul da França, ou para a África, quando foi ordenado pelo governo francês em fuga a não deixar a capital.

Enquanto se defende que Lifar salvou o Balé da Ópera de Paris, e até mesmo a própria Ópera de Paris, da requisição de

¹² Pesquisa adicional foi conduzida no Centre National de la danse (Paris), na Bibliothèque Nationale de France (BnF) - Henri Mitterand, no Les Arts du Spectacle (rue de Richelieu), na Bibliothèque de l'Opéra, na Cinémathèque de la Danse (Paris), na Bibliothèque de Arsenal (Paris), na Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, e na Dance Collection, New York Public Library of the Performing Arts.

¹³ Os funcionários da Ópera de Paris haviam sido mobilizados tão cedo quanto no ano de 1939.

artistas alemãs, isso na verdade não aconteceu. Primeiramente, como demonstra Alan Riding, em *And The Show Went On* (2010), a política cultural nazista na França era a de exploração da Ópera de Paris como uma vitrine da colaboração.¹⁴ Os alemães queriam dar a impressão de que a cultura francesa estava alegremente continuando sob ocupação. Lifar se gabou por ter mostrado as dependências da Ópera de Paris para Hitler na manhã do dia 23 de junho de 1940, apesar de ter negado, posteriormente, que isso aconteceu. Esse evento foi amplamente noticiado pela imprensa, no pós-guerra, e se tornou de imensa significância simbólica, tanto para defensores quanto para detratores de Lifar. Nós sabemos, no entanto, que Lifar recebeu Goebbels na Ópera de Paris no dia 1º de julho de 1940: ele admitiu que isso havia acontecido, no seu depoimento do julgamento. Lifar omitiu, todavia, qualquer menção à carta que ele havia subsequentemente enviado para Goebbels. “Toutes mes relations avec le Dr. Goebbels se sont bornées à cette entrevue unique et peu agréable pour moi.” (Todas as minhas relações com o Dr. Goebbels foram limitadas a esse encontro único e desagradável para mim).¹⁵ Ele posteriormente procurou Goebbels com a intenção de discutir o futuro da dança na Alemanha, da sua perspectiva como historiador de dança. O livro de Lifar, *La Danse. Les grands courants de la danse académique*, publicado dois anos antes, em 1938, é decisivo para essa conexão e eu devo retornar a ela brevemente.

No dia 22 de julho de 1940, o Cônsul-Geral alemão em Paris, Rudolf Schleier, requereu da sua equipe uma pesquisa aos antecedentes de Lifar. Schleier queria saber se Lifar era judeu. Um artigo difamatório havia aparecido nas páginas da

¹⁴ Para a estreia do balé, em 28 de agosto, um terço dos assentos foi ocupado por alemães, incluindo o Embaixador Abetz e o General Otto von Stülpnagel, comandante militar alemão.” Riding. *And the Show Went On*. Nova Iorque: Vintage, 2010, p. 57.

¹⁵ Dossier Lifar, Z/6/11, Archives Nationales, Paris.

publicação colaboracionista *Au Piloni*, que insinuava o nome Lifar como sendo um anagrama de Rafil, considerado como um nome judeu.¹⁶ Em vista disso, Lifar manteve sua identidade russa. De acordo com o relatório do julgamento, o sobrenome de Lifar era Martchenko. Segundo Ilyana Karthas, ele nasceu com o nome Sergei Mihhailovich Serdkin.¹⁷ Em um memorando enviado para Berlim no mesmo dia, Schleier relatou o seu encontro com Lifar dizendo sobre como ele estava ansioso para lançar duas noites de dança por semana na Ópera de Paris, dali a quatro semanas, assim como estava preparado para recrutar sozinho não apenas os bailarinos, mas também os músicos necessários.¹⁸ Não há evidências de que Lifar, nessa empreitada, estava seguindo diretrizes da direção da Ópera de Paris. Ele pediu permissão à Schleier para viajar até a região de Vichy, não ocupada pelos alemães, para discutir esse empreendimento com Pierre Laval, chefe do governo de Vichy, e para solicitar uma possível subvenção. O memorando indicava que Laval e Lifar já estavam em contato e que Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda, e Otto Abetz, Embaixador da Alemanha na França, haviam aprovado esse projeto. Relatórios posteriores revelam que os nazistas agiram pelas costas de Lifar, com o objetivo de procurar os registros sobre o passado dele na Prefeitura de Polícia (*Préfecture de Police*) francesa. Para o desgosto deles, descobriram que muito do volumoso arquivo sobre Lifar havia sofrido danos causados por água. Schleier observou que

¹⁶ *Au Piloni* (sem data). Clippings de imprensa, Archives de la Ville de Lausanne.

¹⁷ Confira KARTHAS, Ilyana. *When Ballet Became French. Modern Ballet and the Cultural Politics of France, 1909-1939*. Montreal: McGill-Queens University Press, 2015, p. 58.

¹⁸ Para mais informações sobre Schleier, que estava estreitamente relacionado com Abetz, confira: RAY, Roland. *Annäherung an Frankreich im Dienste Hitlers. Otto Abetz und die deutsche Frankreichpolitik 1930-1942*. Munique: R. Oldenbourg, 2000, p. 20.

ele havia dito a Lifar, durante essa reunião, que o ultimato sobre as suas noites de balé teria que vir de Berlim, e de que não havia necessidade da viagem à Vichy. No final da mensagem, ele acrescentou os números telefônicos de Lifar, tanto na Ópera de Paris quanto o residencial. Tudo isso aconteceu antes de Jacques Rouché retornar à Paris para reassumir a liderança da Ópera de Paris;¹⁹ Lifar estava agindo como o chefe *de facto* da instituição e negociando, como tal, com os nazistas. A Ópera de Paris se tornaria uma águia com duas cabeças, dessa maneira, já que ao longo da ocupação Lifar permaneceria como ponto de ligação com os nazistas — ao passo que Rouché se concentrou nas suas conexões com Vichy.²⁰ Quase um mês depois, em 30 de agosto de 1940, Schleier convidou Lifar para contribuir com uma programação de balé, numa recepção na Embaixada da Alemanha (78, rue de Lille), planejada para o dia 3 de setembro de 1940, às 23 horas.²¹

¹⁹ Jacques Rouché (1862-1957) foi o diretor da Ópera de Paris do ano de 1914 até o ano de 1945. Para uma visão geral de sua carreira, confira: PAOLACCI, Claire. “L’Ère Jacques Rouché à l’Opéra de Paris (1915-1945). Modernité théâtrale, consecration du ballet et de Serge Lifar”. [“A Era de Jacques Rouché na Ópera de Paris (1915-1945). Um Teatro Novo e a ascensão de Serge Lifar e Balé”.] Dissertação: Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2006. Essa dissertação não publicada está na Biblioteca da Ópera de Paris: B. 3125.

²⁰ Como Sandrine Grandgambe aponta, Lifar, Germaine Lubin, e a bailarina Solange Schwarz tiveram contato direto com os alemães, enquanto Rouché e a sua equipe negociaram com Vichy sobre programação e orçamento. Confira o seu artigo “La Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux,” in *La Vie Musicale sous Vichy* / editado por Myriam Chimènes. Bruxelas: Editions Complexe, 2001, p. 116.

²¹ Ele pediu à Lifar para levar vários jovens estudantes a uma manifestação e ofereceu transporte de ida e volta para suas casas, caso necessário. Ele convidou Lifar para visitá-lo individualmente, com o intuito de acertar os detalhes. Carta do Cônsul-Geral Schleier para Serge Lifar (em francês), Paris, 30 de agosto de 1940. Politisches Archiv Berlin, Heft 1379 (Botschaft Paris).

Jacques Rouché retornou à Paris e retomou o comando da Ópera no dia 26 de julho de 1940.²² Lifar havia estabelecido uma relação imediata com os ocupantes e manteve contato próximo com o Esquadrão da Propaganda (*Propagandastaffel*), bem como com a embaixada alemã, onde ele cultivou a amizade de Otto Abetz. Dali em diante Lifar foi convidado para as ocasiões sociais de alta visibilidade social, na embaixada alemã, nas quais colaboradores ilustres se misturavam ao alto escalão do ministério cultural nazista. O público dos balés seria consequentemente constituído por uma grande porcentagem de soldados e oficiais alemães.²³ A foto de Lifar aparece na capa do jornal *L'illustration*, ensaiando Yvette Chauviré, na edição de 1º de setembro de 1940.²⁴

Enquanto o Esquadrão da Propaganda (*Propagandastaffel*) estava interessado em importar arte alemã em Paris, a política do Instituto Alemão era cultivar figurões simpatizantes da cultura francesa e fazer parecer que a cultura francesa estava florescendo sob a ocupação alemã.²⁵ Essas duas agências competiam uma com a outra pela superioridade na política cultural

²² Um ensaio geral de “A Danação de Fausto” foi marcado nos cadernos para o dia 21 de agosto de 1940.

²³ Entrevista com Dominique Delouche (Paris, 28 de novembro de 2014). “Para a estreia do balé, em 28 de agosto, um terço dos assentos foi ocupado por alemães, incluindo o Embaixador Abetz e o General Otto von Stülpnagel, comandante militar alemão.” Riding. *And the Show Went On*. Nova Iorque: Vintage, 2010, p. 57.

²⁴ BEAUPLAN, Robert de. “La Reprise de l'Activité Théâtrale,” *L'illustration* (7 de setembro de 1940), p. 22-24. O artigo aborda todo o espectro de atividade teatral que estava recomeçando; ele observa que a Ópera de Paris estava se tornando um destino popular para os oficiais alemães.

²⁵ O balé *Les Créatures de Prométhée*, de Lifar, foi remontado bem cedo na ocupação (16 de outubro de 1940), porque a música era de Beethoven. Cf. AUCLAIR, Mathias. “Richard Wagner à l'Opéra,” in *La musique à Paris sous l'Occupation* / editado por Myriam Chimènes e Yannick Simon. Paris: Fayard, 2013, p. 76.

nazista.²⁶ No final do verão de 1941, o Esquadrão da Propaganda fez negociações com a Ópera de Paris sobre a possibilidade de se produzir trabalhos alemães na França, e em 1942 o seu *Gruppe-Kultur* (Grupo Cultura) promoveu a colaboração de Lifar com o compositor alemão Werner Egk, no balé *Joan de Zarissa*.²⁷ Em 1943, o Esquadrão da Propaganda (*Propagandastaffel*) criou um sindicato fantasma — *Groupement corporatif de la danse* (Associação Cooperativa da Dança) —, no qual Lifar serviu como *President-Conseiller Technique* (Presidente-Conselheiro Técnico).²⁸ Em troca, como expresso nas suas notas, ele foi concedido um passe noturno em 1943;²⁹ o Instituto Alemão também o forneceu documentos de identificação alemães. Foi alegado, durante o seu julgamento, que o objetivo do *Groupement* seria facilitar a prisão de professores de dança anti-colaboracionistas. Lifar frequentava regularmente, segundo ele mesmo, o *Propagandastaffel* (52 Avenue des Champs-Élysées).³⁰ Um boletim informativo desse sindicato, com o nome de Lifar, possuía uma coluna *Danças Clandestinas* (*Bals clandestins*), banindo toda assembleia para danças sociais na França, sob ameaça dos participantes serem enviados a um campo de concentra-

²⁶ Cf. SCHWARTZ, Manuela. “La Musique Outil Majeur de la Propagande Culturelle des Nazis,” in *La Vie Musicale sous Vichy* / editado por Myriam Chimènes. Bruxelas: Editions Complexe, 2001, p. 89-105.

²⁷ “Abschrift” [cópia] do *Gruppe Kultur* (Grupo Cultura) do Esquadrão da Propaganda baseado em Paris, 28 de julho de 1942. Politisches Archiv Berlin, Auswärtiges Amt, Botschaft Paris, Heft 1215.

²⁸ Essa organização foi autorizada por um Dr. Dehme no dia 25 de março de 1943 em papel timbrado do Sicherheitspolizei Kommando (comando da Polícia de Segurança), Paris. O fundador da organização, de acordo com os arquivos de polícia, é um Sr. Venot. Services de la Mémoire: 77W145/114084.

²⁹ “...[U]n laissez-passer de nuit décerné par le Groupement Corporatif des Spectacles ...” in LIFAR, Serge. *Ecrits Divers*, p. 17, Archives de la Ville de Lausanne.

³⁰ Dossier Lifar, Z/6/11, Archives Nationales (Paris).

ção.³¹ Parece possível que, como *President-Conseiller Technique* do *Groupement*, Lifar deu apoio, pelo menos com seu nome, às medidas draconianas relativas às danças sociais na ocupação. Ele também foi autorizado a carregar uma arma, presumidamente para se proteger de represálias. Nas suas notas do depoimento, Lifar escreve: “J’ai eu effectivement une autorisation de port d’armes et une arme (un revolver du type Browning); je les ai reçus au mois de janvier 1944, à une époque où les attentats à main armée, la nuit, contre les passants, étaient devenus particulièrement fréquents”. (“Eu tinha efetivamente uma autorização de porte de arma e uma arma (um revólver do tipo Browning); eu as recebi no mês de janeiro de 1944, uma época em que os atentados a mão armada contra os transeuntes, à noite, tornaram-se particularmente frequentes”).³²

Até setembro de 1940 uma relação de confiança mútua havia se desenvolvido entre Lifar e os ocupantes, de modo que o seu pedido para dirigir por Paris no seu Renault 23 foi concedido. Dentre as razões dadas por Lifar estava a sua agenda apertada, que incluía não apenas ensaios, mas também suas viagens para os *Archives Internationales de la Danse* (Arquivos Internacionais da Dança; 6 rue Vital, no bairro de Trocadéro), que Pierre Tugal havia confiado à Lifar depois de sua partida de Paris.³³ Tugal e sua esposa eram judeus e escaparam

³¹ Boletim da *Groupement Corporatif de la Danse* (Associação Cooperativa da Dança). *Association Française des Professeurs de Danse, Maîtres de Ballet & Artistes Chorégraphes. Groupement Officiel Unique. Circulaire no. 1, outubro de 1943. Lausanne: Coupures de Presse - Archives de la Ville de Lausanne, 1943.*

³² *Archives de la Ville de Lausanne, Collection Lifar. Até o ano de 1944 a resistência estava cada vez mais ativa.*

³³ Para um contexto dos *Archives Internationales de la Danse* (Arquivos Internacionais da Dança), do vôo, de Paris, dos Tugals e da relação de Lifar com Tugal, cf. L'HOTELLIER, Sanja Andus. *Les Archives Internationales de la Danse. Un projet inachevé 1931-1952, Coeuvres-et-Valsery. França: Ressouvenances, 2012, p. 234-235.*

para Nice na *zone libre* (zona livre), onde permaneceram por toda a guerra. Lifar deveria não somente cuidar dos Arquivos, mas também do apartamento de Tugal, situado logo acima dos Arquivos. O apartamento, que foi mais tarde requisitado pelos alemães, tornaria-se um problema no seu julgamento pós-guerra.³⁴

Lifar celebrou a ocupação alemã de Kiev no *Paris-Midi*, em 25 de setembro de 1941, com essas palavras: “*Avant que les troupes allemandes n’occupent Kiev, j’ai vécu des minutes lourdes d’angoisses: je craignais que les Soviets, en se retirant, ne détruisent sa beauté, notre fierté...*” (“Antes que as tropas alemãs ocupassem Kiev, vivi momentos pesados de angústia: eu temia que os soviéticos, em retirada, destruíssem a sua beleza, nosso orgulho...”).³⁵ De acordo com os arquivos policiais, Lifar enviou um telegrama congratulatório no dia 31 de dezembro de 1941 para o comandante do exército alemão. Na sua autobiografia, *Ma Vie*, Lifar escreve: “20 de setembro. Kiev, minha cidade, está nas mãos dos alemães! Esse, para mim, foi um dia de luto.”³⁶ Em 1943, a Rádio Londres transmitiu uma condenação de Lifar como traidor: “*Français, n’oubliez pas le jour de la Victoire d’inscrire sur la liste des traîtres Serge Lifar et Germaine Lubin.*” (“Franceses, não se esqueçam, no dia da vitória, de inserir na sua lista de traidores Serge Lifar e Germaine Lubin.”).³⁷

Dentre as outras atividades que Lifar assumiu com a ajuda do Esquadrão da Propaganda (*Propagandastaffel*) estavam

³⁴ Depoimento de 24 de outubro de 1944, Dossier Lifar, Police Judiciaire: F347.481, Dossier Lifar, Z/6/11, Archives Nationales (Paris).

³⁵ LIFAR, Serge. “Kiev, ma ville natale”, texto datilografado como parte do *comité d’épuration* (comitê de depuração).

³⁶ LIFAR, Serge. *Ma Vie. From Kiev to Kiev* [traduzido (para o inglês) por James Holman Mason]. Nova Iorque & Cleveland: The World Publishing Company, 1965, p. 213.

³⁷ Citado em Robert Clarke, “Serge Lifar Pourra-t-il Danser à Paris?” in *Paris-Actualités* (30 de junho de 1946). Archives de la Ville de Lausanne, Collection Lifar.

duas viagens para a Ópera de Berlim, durante as quais ele apresentou uma cópia do seu filme *Symphonie en Blanc* para Hitler e Goering. Como noticiado no *Paris-Midi*: “... [P]ar deux fois il est allé en Allemagne, invité par le ministère de la Propagande du Reich.” [“Por dois dias ele foi à Alemanha, convidado pelo Ministério da Propaganda do Reich”]. Perguntado pelo entrevistador qual era o significado de suas viagens à Alemanha, Lifar respondeu: “Je ne puis encore rien dire de ces projets avant qu’ils soient mis définitivement au point. Je dois d’ailleurs partir une troisième fois pour l’Allemagne et ce n’est qu’à mon retour que je pourrai vous communiquer les décisions qui auront été prises”. (“Não posso dizer nada sobre esses projetos até que eles sejam finalmente concluídos. Eu preciso viajar para a Alemanha uma terceira vez e só no meu retorno é que poderei lhes comunicar das decisões que forem tomadas”).³⁸ Lifar também relatou que havia viajado para Salzburgo, Viena e Itália. Além disso, houve uma visita da turnê do Balé da Ópera de Paris ao Festival de Zurique, entre 20 e 28 de junho de 1944.³⁹ As apresentações de Lifar que deveriam acontecer em Berlim, no ano de 1943, foram canceladas por conta do bombardeio do *Deutsches Theater* pela Força Aérea Real britânica (RAF). No arquivo de depuração de Jacques Rouché, no Arquivo Nacional da França (*Archives Nationales*),⁴⁰ há um recorte de jornal do *Défense de la France* (21 de setembro de 1944), “Serge Lifar soutenu par Jacques Rouché veut revenir à l’Opéra” (“Serge Lifar, apoiado

³⁸ LORANE, Yann. “L’Art, Eternel Lien des Peuples nous dit Serge Lifar, retour d’Allemagne,” in *Paris-Midi*, 10 de outubro de 1942. LIFAR, Serge. *Ecrits, conférences et interviews* (1931-1949), Bibliothèque Nationale de France: R-133988.

³⁹ Directeur de la Police Judiciaire. Enquete sur les agissements de Serge Lifar. Leur point de vue antinational Durant l’occupation. Parquet de la Cour de Justice de Paris (Dossier no. SN 7060). Dossier Lifar, Z/6/11, Archives Nationales (Paris).

⁴⁰ Archives Nationales Z/6/11.

por Jacques Rouché, quer voltar à Ópera de Paris”) (legendado: “*Cicérone d’Hitler*” - “cicerone de Hitler”), no qual se nota que o bombardeio pela RAF cancelou o projeto logo antes que a companhia estava programada para deixar Paris.

Depois da guerra, a polícia francesa abriu os arquivos tanto sobre Serge quanto sobre Léonide Lifar. Uma carta de 22 de novembro de 1945 afirma que, a partir de 1937, Serge Lifar era um membro do P.P.F. (*Parti Populaire Français*, em tradução literal “Partido Popular Francês”). De acordo com a ficha policial, a adesão de Lifar ao P.P.F. demonstra que “bem antes da ocupação do nosso território, as opiniões políticas (de Lifar) eram orientadas para teorias totalitárias”.⁴¹ Segundo os relatórios policiais, Léonide Lifar era virulentamente anticomunista e antissoviético, e mantinha contato próximo com um grande número de personalidades colaboracionistas em Paris, a quem havia sido apresentado por seu irmão, Serge.⁴²

A polícia levou a cabo o rastreio das atividades de Léonide, até o final dos anos 1950, e de Serge, até o final dos anos 1960, visto que ambos eram considerados perigosos. Desse registro é possível considerar que a acusação de ‘informante’ no julgamento pós-guerra pode ter sido relacionada à população emigrante da Rússia em Paris. A ‘Gestapo Russa’ na França era capitaneada por um Gerebkoff (Yuri Sergeevich Zhrebkov), que trabalha ostensivamente com os alemães para ajudar emigrantes russos. Isso aparenta ser, de fato, uma frente para o desenvolvimento de uma força combatente de russos antistalinistas na frente alemã-russa. Zhrebkov estava intimamente conectado com Vlasov.⁴³ Léonide se tornou profundamente envolvido com políticas pró-Alemanha em Paris, entre a co-

⁴¹ Carta sem assinatura in Service de la Mémoire, Paris.

⁴² LIFAR, Serge. 77W1346 77336, Service de la Mémoire, Paris.

⁴³ Cf. Catherine Andreyev, *Vlasov and the Russian Liberation Movement. Soviet Reality and émigré theories*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 65-67.

munidade russa que, tanto ele quanto seu irmão, Serge, frequentavam. A polícia considerava que Léonide adquiriu suas convicções políticas por meio do seu irmão, Serge.⁴⁴

Em abril de 1940, Lifar havia recebido uma carta da União de Intelectuais Antifascistas pedindo a ele para renovar a sua taxa de afiliação. No período pós-guerra, ele enviou uma cópia dessa carta para Gilberte Cournand com a anotação: “Serge Lifar, antinazista, anti-Vlasonista, na Resistência de 1941-1944”. Aparentemente, ele não percebeu que a carta mostrava que sua afiliação havia vencido. No período pós-guerra, Lifar tentou se distanciar das acusações de colaboração também negando seu envolvimento com a corporação do colaboracionista russo (Andrey) Vlasov. Dada a oposição de Lifar para o ninho da resistência entre os técnicos e ajudantes de palco da Ópera de Paris, o argumento de que ele era associado à Resistência é no mínimo questionável. No relatório de resumo do seu julgamento pós-guerra,⁴⁵ Lifar alegou ter pertencido, desde abril de 1944, a um grupo de resistência anti-Vlasov ao qual ele fornecia armas. Ele também afirmou que o grupo era reconhecido pela embaixada russa em Paris. O comitê declarou que a Embaixada Russa comunicou não ter conhecimento algum sobre qualquer grupo do gênero.⁴⁶ Essa passagem é sublinhada, na transcrição. Parecia que Lifar tentava usar o termo Resistência em um contexto russo, para que ele pudesse se aliar com a Resistência Francesa depois do fato.

⁴⁴ Serge Lifar. 77W1346 77336, Service de la Mémoire (Paris).

⁴⁵ Z/6/11, Archives Nationales, Paris.

⁴⁶ “Le sieur LIFAR a déclaré que le groupement ‘Anti-Vlassof’ était connu à l’ambassade de l’U.R.S.S. *Après démarches faites, cet organisme ignore complètement l’existence de ce groupe*”. [“O Sr. LIFAR disse que o grupo ‘Anti-Vlassof’ era conhecido na Embaixada da União Soviética. Após as etapas tomadas, essa instituição ignora completamente a existência desse grupo”]

Após a liberação de Paris, Serge Lifar foi chamado para dar seu depoimento perante o *Comité National d'Épuration* (Comitê Nacional de Depuração - 26 de outubro de 1945). Lifar armou esconderijo seguido à Liberação de Paris, mas apareceu no seu julgamento com guardas armados russos, que foram imediatamente presos. Ele foi julgado como colaborador pessoal e artístico. O interrogatório de 8 de dezembro de 1944 proferiu: “*Monsieur LIFAR durant l'occupation, a manifestement collaboré avec les Allemands, tant au point de vue privé qu'artistique.*” (O Sr. LIFAR durante a ocupação colaborou claramente com os alemães, tanto no ponto de vista privado quanto artístico).⁴⁷ O comitê considerou Lifar culpado de um ponto vista antinacionalista incompatível com um estrangeiro que havia tido concedido asilo na França.⁴⁸ Nascido em Kiev, Lifar imigrou oficialmente para a França em 1929 e portava um *Nansen Passport*, emitido para refugiados, durante toda a guerra. A sua punição consistiu em um ano de suspensão profissional dos palcos nacionais franceses, imposta de forma retroativa a partir de 1º outubro de 1945 (isso aconteceu porque Lifar não havia dançado na Ópera de Paris desde junho de 1944, um período em que o teatro havia ficado sem energia elétrica). Rouché também foi dispensado de suas funções, por uma carta datada de 12 de junho de 1945.⁴⁹ Durante a sua sus-

⁴⁷ Conclusões do Interrogatório de Lifar no *comité d'épuration* (comitê de depuração) no dia 8 de dezembro de 1944. Dossier Lifar: Z/6/11, Archives Nationales, Paris.

⁴⁸ Lifar foi concedido um “*droit d'asile*” (direito de asilo) como “*Étranger sans nationalité*” (estrangeiro sem nacionalidade) pelo Préfet de Police, no dia 6 de maio de 1940. Esses documentos estão alocados no Centre National de la Danse, Pantin, Collection Gilberte Cournand.

⁴⁹ Bibliothèque de l'Opéra: 109 13 (59). Rouché foi reabilitado em 1951. Cf. Guy Hervy, KRIVOPISSKO, Guy; POIDEVIN, Aurélien; PORIN, Axel. *Quand L'Opéra entre en Résistance . . . Les personnels de la Réunion des théâtres lyrique nationaux sous Vichy*. Paris: l'Œil d'or, 2007, p. 21.

pensão, Lifar trabalhou na Ópera de Monte Carlo. A imprensa esquerdista francesa criticou firmemente Lifar com uma entonação homofóbica.

Durante o seu exílio da França, Lifar foi vaiado em Londres.⁵⁰ Seu banimento terminou oficialmente em outubro de 1946. No dia 4 de abril de 1946, o *Comité National d'Épuration* publicou uma declaração breve dizendo que “*Monsieur Serge LIFAR n'est l'objet d'aucune proposition de sanction disciplinaire.*” (O Sr. Serge Lifar não é o objeto de nenhuma proposta de sanção disciplinar).⁵¹ Em setembro de 1947, para a consternação de muitas pessoas, Lifar retornou à Ópera de Paris, onde ele continuou a trabalhar até a sua aposentadoria, em 1958. Arquivos de polícia sugerem que isso criou um abalo generalizado:

Les milieux artistiques dans lesquels évoluait Lifar s'étonnent qu'un tel individu n'ait jamais été inquiété par les services de police, en raison de ses agissements pendant l'occupation. Il est certain que la présence d'un tel individu est indésirable sur notre territoire, où il constitue un danger pour notre sécurité intérieure. (Os círculos artísticos dentro dos quais Lifar cresceu se espantaram que tal indivíduo jamais tenha sido perturbado pelo departamento de polícia, por conta de suas ações durante a ocupação. É certo que a presença de tal indivíduo é

⁵⁰ “Les Anglais N'Oublient Pas . . . Serge Lifar sifflé à Londres” in *France Libre* (26 de junho de 1946). Esse artigo descreve como Lifar foi recebido com gritos de “Collaborator!” (colaborador!) e “Achtung!” (cuidado com ele!), enquanto dançava *L'après-midi d'un faune* (A tarde de um fauno) com o Nouveau Ballet de Monte Carlo no Cambridge Theatre em Londres. LIFAR, Serge. 77W1346 77336, Service de la Mémoire, Paris.

⁵¹ “Les Anglais N'Oublient Pas . . . Serge Lifar sifflé à Londres” in *France Libre* (26 de junho de 1946). Esse artigo descreve como Lifar foi recebido com gritos de “Collaborator!” (colaborador!) e “Achtung!” (cuidado com ele!), enquanto dançava *L'après-midi d'un faune* (A tarde de um fauno) com o Nouveau Ballet de Monte Carlo no Cambridge Theatre em Londres. LIFAR, Serge. 77W1346 77336, Service de la Mémoire, Paris.

indesejada no nosso território, onde ela constitui um perigo para nossa segurança nacional).⁵²

A ficha policial sobre Lifar permaneceu ativa nos anos 1960, apesar de não poder fazer mais do que espioná-lo e colecionar recortes de jornais das suas apresentações. A polícia continuou a circular relatórios internos sobre Léonide até o ano de 1958, ainda que ele não tenha feito nada para atrair atenção a si mesmo depois da guerra.

Uma vez que Lifar havia sido readmitido à Ópera, no entanto, problemas continuaram a aborrecê-lo. Quando, no dia 17 de setembro de 1946, Lifar estava programado para dançar na Salle Pleyel, em um evento para angariar fundos em homenagem à liberação de Paris, os organizadores se recusaram a recebê-lo, chamando a sua presença de um “insulto à resistência”.⁵³ Em solidariedade a Lifar, os bailarinos se negaram a dançar sem ele, e o evento foi cancelado. Mesmo tendo o apoio de grande parte dos bailarinos, Lifar encontrou resistência, em 1947, do sindicato de operadores de luz da Ópera de Paris. Os eletricitistas se recusaram a iluminá-lo quando ele entrasse no palco para encenar a sua volta por cima, sabotando as suas apresentações ao adentrar no teatro na escuridão. A página do livro de notas para 1º de outubro de 1947 indicava, em tinta vermelha, que não haveria apresentação: “*Affaire Lifar... la Brigade Machinistes électriciens decide à l’unanimité décisive*

⁵² Fotocópia de um documento enviado por Lifar para Gilberte Courmand. Centre national de la danse, Pantin, collection Gilberte Courmand.

⁵³ *Le Progrès Egyptien* (2 de abril de 1949), Alexandria, clipping, Biblioteca da Ópera de Paris, boîte 0, folder, p. 46-50. Confirma também: “Une Inconvenance,” in *Le Figaro*, 11 de setembro de 1945; “Le cas de Serge Lifar,” in *Le Monde* (12 de setembro de 1945); “Serge Lifar sautera-t-il du programme du 17 septembre?” in *France Libre*, 13 de setembro de 1945; Serge Lifar, *Ecrits, conférences et interviews* (1931-1949). Bibliothèque Nationale de France: R-133988.

de ne pas travailler avec Lifar. . . Manifestations de la Danse et du Public a la sortie des machinistes électriciens.” (“Caso Lifar... a Brigada dos Maquinistas Eletricistas decidiu com unanimidade que não vai mais trabalhar com Lifar. Manifestações da dança e do público na saída dos eletricitistas”).⁵⁴

As negociações entre a Ópera e o sindicato dos operadores de luz continuaram por muitas semanas, com os técnicos ameaçando pedir demissão, caso Lifar fosse aparecer no palco. Um acordo foi finalmente negociado, segundo o qual Lifar poderia ser reconduzido aos cargos de coreógrafo e mestre de balé, mas não ao de bailarino. Um comunicado afixado na Ópera de Paris, com a data de 17 de outubro de 1947, estabelecia: “*M. Serge Lifar ne paraîtra pas en scène, en public.*” (“O Sr. Lifar não aparecerá em cena, publicamente”).⁵⁵ Na montagem de suas produções, Lifar não poderia fazer comunicação direta com a equipe técnica. Seu afastamento dos palcos foi revogado, contudo, em 1949.⁵⁶ Provavelmente para acelerar a sua reabili-

⁵⁴ *Affaire Lifar... la Brigade Machinistes électriciens décide à l'unanimité décisive de ne pas travailler avec Lifar... Manifestations de la Danse et du Public a la sortie des machinistes électriciens.*”

⁵⁵ “*M. Serge LIFAR ne paraîtra pas en scène, en public.*” [“O Sr. Serge LIFAR não aparecerá em cena, publicamente.”] Eu descobri esse comunicado nos cadernos dos Machinistes, no Musée de la Résistance (Museu da Resistência). Ele foi grampeado em todos os quatro lados do calendário, presumidamente para que não desaparecesse. “Entre l’Administrateur de la Réunions des THEATRES LYRIQUES NATIONAUX et les Délégués Fédéraux, parlant au nom du Personnel Ouvrier et Technique de l’Opéra”. [“Entre o Administrador das Reuniões dos THEATRES LYRIQUES NATIONAUX e os Delegados Federais, falando em nome dos Trabalhadores e Técnicos da Ópera.”]

⁵⁶ O público saudou o retorno de Lifar aos palcos em 1949 com grande aclamação. “*La rentrée de Serge Lifar sur la scène de l’Opéra,*” in *Le Monde*, 5 de fevereiro de 1949. LIFAR, Serge. *Ecrits, conférences et interviews* (1931-1949), Bibliothèque Nationale de France, R-133988.

tação, Lifar começou a coreografar e a se apresentar em balés que evocassem o século dezessete na França, com ele mesmo fazendo o papel de Luís XIV. Em 1949, ele coreografou *Ballet de cour*, com a música de Rameau, e, em 1950, *Les Eléments*, com a música de Rebel. Junto ao balé *Les fêtes d'Hébé*, coreografado por Albert Aveline, todos esses trabalhos foram apresentados em Versalhes.⁵⁷

Responsabilidades Políticas

Os escritos de Lifar indicam que ele demonstrou ostensivamente uma atitude antissemita para os alemães, logo no começo da ocupação. Em um rascunho de uma carta para o chefe da Ópera de Paris, Jacques Rouché, em resposta às suspeitas de que fosse judeu, ele escreveu:

Mes origines excluent toute possibilité d'appartenance à la race juive et provent de façon absolue que je suis de sang aryen pur. Quant à mes idées à l'égard des juifs, on les connaît . . . Dans mon livre sur la Danse en 1937, j'ai démontré que la culture juive était incompatible avec la culture omni-aryenne, qu'elle a suivi des voies distinctes et destructives, alors que l'esprit omni-aryen symbolise la création. (Minhas origens excluem qualquer possibilidade de eu pertencer à raça judaica e provam de maneira absoluta que sou de sangue *ariano puro*. Quanto às minhas ideias sobre os judeus, já são conhecidas... No meu livro *La Danse*, em 1937, eu demonstrei que a cultura judaica é incompatível com a cultura **omni-ariana**, pois aquela seguia caminhos distintos e destrutivos, enquanto o espírito **omni-ariano** simboliza a criação).⁵⁸

⁵⁷ *Dix Ans de Ballets à l'Opéra. Du Chevalier et la Demoiselle aux Indes Galantes*. Paris: Musée de l'Opéra, 1952. Bibliothèque de l'Arsenal: 4. NF.26.288.

⁵⁸ Carta datilografada, assinada por Lifar nos Archives de la Ville de Lausanne, Correspondence Personnelle 1940-1949. A carta foi escrita no verão de 1940; a primeira página da carta está perdida.

Teria sido suficiente, sob essas circunstâncias, negar que ele era judeu. Ao se declarar antissemita, Lifar expressou solidariedade com a ideologia racista dos nazistas em um grau muito maior do que uma colaboração *de facto* exigiria. O diretor da Ópera, Jacques Rouché, recebeu uma carta do *Commissariat Générale des Questions Juives* (Comissariado Geral para Assuntos Judaicos), no dia 10 de abril de 1942, informando que judeus estavam proibidos de aparecer no palco ou de ter contato com o público.⁵⁹

Enquanto algumas vezes alega-se que a posição de poder que Lifar ocupava o permitiria ajudar outras pessoas, ele aparentemente não fez nada para prevenir a deportação de Jean Babilée, que estava no elenco de *Suite en blanc*, em 1943.⁶⁰ Babilée era um estudante de dezesseis anos na Ópera, em 1939, quando já haviam sido feitas tentativas por sua família para garantir o seu emprego, tendo em vista o perigo iminente para uma bailarino judeu.⁶¹ Nada foi garantido e, após ser denunciado, em 1944, como um judeu, por um colega bailarino, Babilée recebeu ordens para realizar trabalho obrigatório na Alemanha. Ele escreveu para Rouché, no dia 30 de março de 1944, dizendo que precisava de um certificado da Ópera de Paris que indicasse a necessidade de continuar fazendo aulas de dança. Embora Babilée já estivesse se apresentando em cena, ele ainda não era um membro oficial do Balé da Ópera de Paris. Impossibilitado de obter um contrato ou o certificado desejado, no

⁵⁹ Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Rouché, pièce 109B2.

⁶⁰ Em uma entrevista dada para Alan Riding, Babilée disse: “Ele não me salvou de forma alguma”. *And The Show Went On*, p. 161.

⁶¹ O dossiê de Jean Gutmann Babilée's na Ópera de Paris contém cartas endereçadas para Jean Rouché de tão cedo quanto 1940, pedindo ao Diretor para proteger o jovem e talentoso bailarino, dando-lhe um contrato real que fosse desbancar o seu status como estudante.

entanto, Babilée foi forçado a viver clandestinamente até o final da guerra para que pudesse escapar da deportação.⁶²

Em 1941, a questão da sindicalização (*syndicalisme*) estava sendo ardentemente discutida, e os ajudantes de palco e técnicos da Ópera de Paris eram linha de frente dessa discussão. Até o ano de 1942, havia sido criada a *Fédération du Spectacle*.⁶³ Mas, desde 1941, o sindicato já mantinha registros de prisioneiros de guerra na Alemanha, catalogando os seus endereços; e eles expressavam solidariedade aos judeus. Jean Hugues foi um ajudante de palco, ativista do sindicato e membro da resistência, preso duas vezes pelos alemães por ser comunista. Na segunda vez, no dia 28 de abril de 1942, ele foi enviado para Auschwitz; ele morreu em Birkenau, no dia 16 de janeiro de 1943.⁶⁴ A perda de Hugues, combinada com a defesa vocal de Lifar dos alemães, na Ópera de Paris, deve ter alimentado a animosidade dos funcionários contra ele. Isso aconteceu especialmente porque os técnicos e ajudantes de palco eram membros da resistência. Da perspectiva deles, Lifar era traidor duplo: um inimigo da classe e um traidor da própria França.

⁶² Como Jean Babilée relatou ao seu biógrafo: “Un jour, j’ai reçu une convocation pour partir au travail obligatoire en Allemagne” [Um dia, eu recebi uma convocação para partir à Alemanha por conta de trabalho obrigatório]. Cf. CLAIRE, Sarah. *Jean Babilée, ou la danse buissonnière*. Paris: Van Dieren, 1995, p. 47.

⁶³ Um memorando de 28 de janeiro de 1942 do Secrétaire Général Adjoint de la Fédération du Spectacle [Secretário-Geral Adjunto da Federação do Espetáculo] para o “Comarade Secrétaire de l’Union des Syndicats de la Seine” [“Camarada Secretário da União dos Sindicatos do Sena”] identifica débitos (*timbres*) pagos por três grupos dentro da Ópera de Paris: Choristes de Paris, Opérateurs e Employés des Spectacles. Musée de la Résistance, Champigny sur Marne, fonds Federation National du Spectacle, boîte 7.

⁶⁴ Hervy, p. 55.

Ambições Políticas

Depois de seu primeiro encontro na Ópera de Paris, em junho de 1940, Lifar escreveu para Goebbels por intermédio de Abetz, no dia 21 de agosto de 1940, numa tentativa de convidar o Ministro da Propaganda para a estreia do balé no dia 29 de agosto de 1940:

Le vif intérêt et la sympathie témoignés par Monsieur le Docteur Goebbels, au cours de notre entrevue pendant la visite à l'Opéra le 1er Juillet, pour notre ballet, et, en particulier, pour ma propre activité de maître de ballets et premier danseur, m'incitent à m'adresser, par votre intermédiaire, à Monsieur le Ministre de la Propagande. Ma joie serait grande, si je pouvais présenter à Monsieur le Ministre les lignes générales de ma chorécreation – union étroite des tendances nouvelles avec les traditions classiques les plus pures – nettement apparentes dans les deux ballets que je danse le 29 août, mais connaissant les multiples occupations de Monsieur le Docteur Goebbels et le temps qu'il y consacre, je ne puis nourrir, malheureusement, qu'un bien faible espoir. Au cours des dernières années, je me suis consacré à l'étude de questions ayant trait à la danse et à son histoire, et j'espère pouvoir bientôt présenter à Monsieur le Docteur Goebbels mes considérations sur les perspectives qui s'ouvrent à la danse en Allemagne.

O grande interesse e simpatia demonstrado pelo Dr. Goebbels, durante nossa entrevista ao longo da visita à Ópera de Paris, no dia 1º de julho, sobre nosso balé, e, particularmente, sobre minha própria atividade como mestre de balé e primeiro bailarino, leva-me a me dirigir, por seu intermédio, ao Sr. Ministro da Propaganda.

Alegrar-me-ia muito se eu pudesse apresentar ao Sr. Ministro as linhas gerais de minha criação coreográfica – união íntima de novas tendências com as mais puras tradições clás-

sicas – claramente evidente nos dois balés que danço no dia 29 de agosto, mas sabendo das muitas ocupações do Dr. Goebbels e o tempo que ele dedica a isso, só posso alimentar, infelizmente, uma esperança muito fraca.

Nos últimos anos, me dediquei ao estudo de questões relativas à dança e à sua história, e espero poder apresentar prontamente ao Dr. Goebbels minhas reflexões sobre as perspectivas que se abrem à dança na Alemanha).⁶⁵

No seu livro *La Danse. Les grands courants de la danse académique* (1938), ao qual ele se refere na sua carta, Lifar descreve a dança moderna alemã de forma crítica, caracterizando-a como “la grimace dramatique” (a careta dramática).⁶⁶ Em 1º de julho de 1940, um subalterno não identificado de Goebbels pegou emprestado o livro de Lifar na biblioteca da Ópera de Paris, uma indicação de que Goebbels pode ter decidido o ler. Um comunicado interno da instituição, do dia 17 de dezembro de 1940, relata que um oficial alemão não identificado, trabalhando sob ordens de Goebbels, tomou emprestado o livro sem dar o seu nome, e não o havia devolvido até então. O livro é claramente identificado como sendo o *La Danse* de Lifar; no dia 9 de janeiro de 1941, foi confirmado que não havia sido devolvido.⁶⁷ Nesse livro, Lifar propõe uma hipótese trans-histórica e notadamente racista para a origem do balé. Ele afirma que as posições fundamentais das pernas seriam encontradas “. . . [C]hez tous les peuples de l’Europe appartenant `a la race indo-européenne, aryenne.” (“... entre todos os povos da Europa pertencen-

⁶⁵ Carta de Serge Lifar para Otto Abetz, 21 de agosto de 1940. Auswärtiges Amt, Berlim. Politisches Archiv Berlin, Heft 1379 (Botschaft Paris).

⁶⁶ “La grimace dramatique”. Lifar usa essa frase especificamente para caracterizar a dança de Harald Kreutzberg in LIFAR, Serge. *La Danse. Les Grands Courants de La Danse Académique*. Paris: Denoël, 1938, p. 230.

⁶⁷ Archives administratives: A65/1. Bibliothèque Nationale de France.

centes à raça indo-europeia, ariana”).⁶⁸ Mas o seu efeito mais imediato foi o de identificar o balé clássico com superioridade racial, histórica, teórica e estética. Lifar vai tão longe quanto ver na dança Hindu “as quatro posições clássicas... que servem como ponto de partida de todas as danças”.⁶⁹ Ao assumir esse posicionamento, Lifar estava estendendo para a dança as teorias ocultistas que teóricos nazistas como Max Müller e Willibald Hentschel, os quais postularam uma conexão linguística e racial entre a Europa e a Índia, usariam para separar os grupos de linguagem arianos dos grupos semíticos.⁷⁰

Uma conclusão a qual Lifar chega é a de que a dança clássica se apresenta como um resultado orgânico da racialmente delimitada “composição psicofísica do homem”.⁷¹ De tal maneira, o balé teria uma base folclórica no que ele chama de “dança pré-ariana”. Segundo Lifar, esses princípios são transmitidos na Renascença Italiana e são transportados para a França no século XVII, seguindo a narrativa consagrada para a história do balé. Porém, Lifar força vigorosamente as conexões do folclore e da dança folclórica ao balé, uma posição que implicaria o interesse dos nazistas, ainda mais depois que haviam retirado o apoio aos dançarinos modernos, como Rudolf Laban, em 1936, e Mary Wigman, em 1942. No seu livro, Lifar também propõe abandonar o termo “clássico” — e o seu sinônimo

⁶⁸ LIFAR, Serge *La Danse. Les Grands Courants de La Danse Académique*, Paris: Denoël, 1938, p. 93.

⁶⁹ LIFAR, *La Danse*, p. 93. A seção desse livro sobre “Choréologie et Folklore,” (p. 265-277) também é extremamente e explicitamente racista, além de ser muito crítica de André Levinson.

⁷⁰ Cf. STONE, Jon R. “Introduction,” in *The Essential Max Müller on Language, Mythology, and Religion*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2002, p. 12. Veja também: MOSSE, George L. *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*. Nova Iorque: the Universal Library, 1964, p. 89-90.

⁷¹ Idem.

“français” — e substituí-lo por ‘acadêmico’. Esse gesto marca o estabelecimento da Academia Real de Dança e Música na Paris de 1661, e a criação da Academia de Balé na São Petersburgo de 1738, como sendo datas de importância na história da dança.⁷² Entretanto, de uma maneira tortuosa, a importância do academicismo seria menos histórica do que conceitual: a sua proposta é de que os princípios acadêmicos fazem o próprio balé se tornar ariano. Nesse livro, completado em 1937, Lifar apresenta uma visão racializada da história da dança, alinhada com a ideologia nazista.⁷³ Apesar de que fosse fácil, durante a ocupação, agradecer aos nazistas com adulação ao seu ponto de vista racial, o autor de *La Danse* o fez antes que ocorresse a ocupação francesa.

Não obstante, ainda há outro aspecto estratégico às ideias contidas nesse livro, que Lifar prolongou em uma série de artigos durante a ocupação, notavelmente em “*Über die Zukunft des Balletts. Gedanken zur Wiedergeburt des Bühnentanzes*” (“*Regards sur l’avenir du ballet*”) (“Perspectivas sobre o futuro do balé”), publicado de forma bilíngue, em 1943, no jornal nazista *Pariser Zeitung*.⁷⁴ O crítico de dança francês Fernand Divoire fazia críticas à discussão que Lifar propunha sobre as origens do balé tidas como “pré-arianas”.⁷⁵ Lifar continuou nesse sentido com outro artigo, “*Des origines préaryennes de la danse académique*” (“Origem pré-ariana da dança acadêmica”),

⁷² Idem, 99.

⁷³ Cf. em particular a seção sobre “Choréologie et Folklore”, páginas 265-277, em que ele confronta André Levinson por não ter reconhecido a superioridade da dança indo-europeia e, especificamente, da dança ariana, um termo sobre o qual Lifar insiste repetidamente.

⁷⁴ LIFAR, Serge. “Regards sur l’avenir du Ballet,” in *Pariser Zeitung* n. 133 (15 de maio de 1943), p. 7.

⁷⁵ DIVOIRE, Fernand. “Danse et ballet” in *Panorama*, 2 de junho de 1943. Arquivo de Clipping, Ópera de Paris.

publicado no *Nouveaux Temps*, em 24 de novembro de 1943, no qual ele argumentava que o princípio pré-ariano, conectando o balé acadêmico às danças folclóricas das diversas nações dentro da família pré-ariana, estava na segunda e quarta posições das pernas (en dehors). Ele também afirmou nesse artigo que o seu filme, *Symphonie en blanc*, demonstrava essa tese. Em outro artigo, “*Antiquité et Danse Classique*” (“Antiguidade e Dança Clássica”), publicado no *Nouveaux Temps*, em 24 de dezembro de 1943, Lifar retornou à disputa para reivindicar a ausência de influência da Antiguidade no balé clássico; esse argumento indiretamente baseia a ideia de que a dança ariana tem origem na Índia.⁷⁶ Os jornais *Nouveaux Temps*, *Paris-Midi* e *La Gerbe* eram todas publicações colaboracionistas. Divoire achava que Lifar era impreciso sobre o que pré-ariano realmente significava, e que a sua ideia de dança acadêmica sendo desenvolvida era contraditória.⁷⁷ É importante notar que o marco referencial histórico de Lifar sob a ocupação não era mais o da história da dança francesa, exclusivamente como havia sido nos anos 1930: ele adotou uma perspectiva “europeia” na qual coreógrafos como Jean-Georges Noverre, um francês que produziu seus trabalhos principalmente na Alemanha, Áustria e Itália, e o italiano Salvatore Viganò, que havia trabalhado em Viena e Milão, ambos serviam como modelos para o futuro do balé, em parte por conta de suas carreiras pan-europeias, cruzadoras de fronteiras. Como o próprio Divoire ressaltou, Noverre e Viganò pressupunham a existência do balé europeu: “*Et pourquoi d’ailleurs ce ballet, si l’Europe parvient à se constituer, n’aurait-il pas un chef, un guide unique, un conducteur?* — Divoire não chega a usar a palavra *Führer* — *C’est un*

⁷⁶ LIFAR, Serge. *Ecrits, conférences et interviews* (1931-1949), Bibliothèque Nationale de France: R-133988.

⁷⁷ LIFAR, Serge. *Ecrits, conférences et interviews* (1931-1949), Bibliothèque Nationale de France: R-133988.

rêve qu'on peut caresser." ("E por que, além disso, esse balé, se a Europa conseguir se constituir, não teria um líder, um único guia, um maestro? É um sonho que se pode apreciar").⁷⁸ Lifar respondeu em "La Danse Académique", um artigo publicado no *Comoedia* (31 de julho de 1943), em que ele defendia a ideia de que a dança acadêmica pode combinar "dança pura" com expressionismo. Divoire respondeu a Lifar em "*Il a été perdu des danse préaryennes et une danse classique*" ("Ele estava perdido em danças pré-arianas e uma dança clássica"), publicado no jornal *Panorama* (16 de agosto de 1943), ao dizer que ele considerava o uso do termo 'acadêmico' por Lifar impreciso, porque a sua coreografia misturava estilos demasiados de uma vez só.⁷⁹ Divoire submeteu o projeto de Lifar a um sarcasmo substancial e enxergou através de suas ambições, na forma como estavam expressas na sua escrita. A transição para um ideal pan-europeu havia ultrapassado a percepção de André Levinson, em 1934, sobre a necessidade de Lifar associar sua carreira com o desenvolvimento da tradição acadêmica francesa do século XVII, em vez de seguir os passos do vanguardismo de Diaghilev.⁸⁰ O passado útil estava, agora, localizado no eixo austro-italiano e se inspirava no século XVIII, não no XVII.

⁷⁸ DIVOIRE, Fernand. "Il fallait un danseur ..." in *Panorama* (18 de novembro de 1943). LIFAR, Serge. *Ecrits, conférences et interviews* (1931-1949), Bibliothèque Nationale de France: R-133988. DIVOIRE, Fernand. "Danse et ballet" in *Panorama* (3 de junho de 1943).

⁷⁹ DIVOIRE, Fernand. "Danse et ballet" in *Panorama* (3 de junho de 1943).

⁸⁰ A publicação do livro de Levinson, *Serge Lifar. Le destin d'un danseur* (1934), foi um momento decisivo na carreira de Lifar. Publicado postumamente em 1934, ele foi determinante para o neoclassicismo francês, de um ponto de vista institucional.

Joan de Zarissa

Talvez o seu maior golpe de propaganda no período da ocupação foi a coprodução de *Joan de Zarissa*, com música feita pelo compositor alemão Werner Egk, na Ópera de Paris, em 1942. No seu julgamento pós-guerra, Lifar alegou que ele havia sido ordenado a montar essa produção, mas também se orgulhou do sucesso que ela trouxe. “*Ce ballet, monté par moi*” (“Este balé, montado por mim”), Lifar relatou aos seus interrogadores, “*fut un triomphe, triomphe qui d’après les Allemands avait été jusqu’alors inégale dans leur pays*” (“foi um triunfo, um triunfo que, de acordo com os alemães, até então havia sido desigual em seu país”). Lifar contextualizou a comissão, como se segue: “*En 1942, création du Ballet allemande de Werner EGK qui s’appelait ‘JOAN DE ZARIZZA’ que ROUCHE était obligé de monter comme tous les théâtres nationaux ou subventionnés sur la demande de STAEFFEL Propagande.*” (“Em 1942, a criação do balé alemão de Werner EGK, que se chamava ‘JOAN DE ZARIZZA’, e que ROUCHE foi obrigado a montar, como todos os teatros nacionais, ou subsidiar a pedido da Propaganda STAEFFEL”).⁸¹ O balé havia estreado em Berlim, em 1941, seguido de apresentações em Viena e Hamburgo.⁸² Lifar escreveu sobre ele com profusão no jornal nazista *Pariser Zeitung*.⁸³ Esse balé de repertório contava uma história de Don Juan e o próprio Lifar dançava o protagonista. Acima de tudo, Lifar

⁸¹ Trecho do depoimento de Lifar, *Parquet de la Cour de Justice de Paris* (Dossier n° SN 7060), *Archives Nationales*: Cote Z/6/11. O arquivo também contém um relatório resumido da investigação e várias cartas acusatórias que estavam no dossiê.

⁸² Léandre Vaillat, *Ballets de l’Opéra de Paris* (1943), p. 133-134. O balé foi inspirado pelo pintor Fouquet e tinha um estilo flamengo-borgonhês.

⁸³ Serge Lifar, “Regards sur l’avenir du Ballet”. *Pariser Zeitung* n. 133 (15 de maio de 1943), p. 7.

contemplava essa adaptação de um balé alemão para os palcos franceses como um cruzamento entre as culturas de dança alemã e francesa.

Apesar de Lifar ter insultado a dança moderna alemã no seu livro de 1938, em um artigo de 1942, para o *Comoedia*, ele afirmava ter descoberto a existência do balé alemão. Nesse artigo, ele explicava que o balé alemão partilhava algumas das qualidades expressivas da dança moderna alemã: “[J]’étais curieux d’entrer en contact avec la nouvelle école allemande, encore trop peu connue chez nous.” (“Eu estava curioso para entrar em contato com a nova escola alemã, ainda pouco conhecida por nós”).⁸⁴ Lifar considera o balé de Egk uma revelação: “C’est une musique très solide, très saine, très forte, très expressive...” (“É música muito sólida, muito sã, muito forte, muito expressiva...”).⁸⁵ Os adjetivos usados, aqui, combinam com a ênfase nazista na saúde e na força física, além da sua rejeição à introspecção e à patologia. O objetivo de Lifar, com esse balé, era casar os estilos francês e alemão. Contudo, ele essencialmente endossou um mito de masculinidade alemã ao encenar um trabalho originalmente criado por artistas alemães, para o qual Lifar esperava trazer “une expression forte, massive, puissante, dynamique, évoquant le constructivisme triomphant de l’Allemagne aujourd’hui.” (“uma expressão forte, maciça, poderosa e dinâmica, evocando o construtivismo triunfante da Alemanha atual”).⁸⁶ Esses foram praticamente os mesmos termos que ele usou, em 1937, para depreciar a dança alemã como “drame pantomime plastique, musculaire et dynamique nouveau, à émotion superlative.” (“drama pantomímico plástico, muscular

⁸⁴ Serge Lifar, “Un Nouveau Ballet à l’Opéra, Joan de Zarissa,” in *Comoedia* no. 54, 4 de julho de 1942, sem página.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Idem.

e de nova dinâmica, com emoção superlativa”);⁸⁷ depois, ele disse que era “*essentiellement et organiquement étranger tant à la musique qu’à la danse.*” (“essencial e organicamente estranho tanto para a música como para a dança”);⁸⁸ agora, as suas qualidades expressivas masculinas eram para ser admiradas.

Na nova teoria de Lifar, a dança alemã era representada como a dança masculina do futuro; e a dança francesa como a dança feminina do passado. A combinação das duas permitiu que a dança francesa contribuísse com as qualidades femininas do academicismo — harmonia e leveza — para a força e energia típica da dança alemã. A qualidade francesa do balé o fez decadente aos olhos dos nazistas, apesar de que eles também entendiam decadência como uma forma de fraqueza relacionada à feminilidade. Para Lifar, a feminilidade da dança francesa complementava a presumida masculinidade da dança alemã, e isso se tornava um modelo de colaboração.⁸⁹ Lifar descreveu os benefícios da colaboração, entendidos em termos sexuais, como a união de um parceiro dominante com outro passivo, no seu artigo “*La Danse à Paris en 1939-1940*” (“A Dança em Paris entre 1939-1940”) no *L’Information Musicale*, uma publicação organizada por alemães. Nesse artigo, Lifar profetizou que da ocupação iria emergir um período frutífero de florescimento e renascimento artístico: “*Si les peuples oublient leurs dissentiments, leurs haines, s’ils se remettent au travail dans une atmosphère de franchise, si la construction succède à la destruction, les arts peuvent connaître une brillante renaissance.*” (“Se

⁸⁷ *Les grands courants*, p. 230.

⁸⁸ *Idem*, p. 231.

⁸⁹ Esse tipo de caracterização generificada de identidade nacional, deve ser sublinhada aqui como altamente ideológica. Um processo similar de generificação nacional da dança ocorreu na abordagem nazista à Martha Graham. Confira o meu livro: *Martha Graham in Love and War. The Life in the Work*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2012, p. 67.

as pessoas esquecerem suas dissensões, seus ódios, se voltarem a trabalhar em uma atmosfera de franqueza, se a construção suceder à destruição, as artes podem experimentar um renascimento brilhante”).⁹⁰ No artigo, Lifar imaginava a ocupação como uma oportunidade de vencer o isolamento e se abrir para o mundo externo.⁹¹ Isso me parece ser uma ideia altamente motivada por interesses políticos sobre como as artes podem progredir, e é surpreendente que tenha sido expressada logo no começo da ocupação.

O prestígio de Lifar com os nazistas havia sido aumentado pelo sucesso de *Joan de Zarissa*, no qual ele demonstrava que poderia montar um balé alemão melhor do que os próprios alemães fariam. Nos artigos que escreveu para as publicações alemãs e para a imprensa colaboracionista, Lifar colocou *Joan de Zarissa* como um acordo entre as melhores qualidades dos balés francês e alemão. De fato, como um modelo de como os recursos do academicismo francês e do expressionismo alemão poderiam ser proveitosamente combinados:

Demain, nous réaliserons de même une collaboration, ou plutôt une synthèse nouvelle qui portera essentiellement sur l'association du classique et du moderne, de la danse académique et les danses populaires, du ballet de la Tanz-Symphonie, de la danse pure et de l'expressionnisme plastique dont le premier exemple fut Joan de Zarissa. De cette façon, le ballet de demain sera plus riches qu'il ne l'a jamais été. (“Amanhã, também conseguiremos uma colaboração, ou melhor, uma nova

⁹⁰ La Danse à Paris en 1939-1940,” in *L'Information Musicale*, 1940. Archives de la Ville de Lausanne, coleção Serge Lifar, boîte 1940 (presse).

⁹¹ Jean Cocteau havia apresentado um argumento parecido para o potencial criativo que artistas poderiam encontrar na ocupação. Confirma o seu artigo “Le Territoire de l’Esprit: Adresse aux Jeunes Ecrivains” (1940) publicado em *La Gerbe*, 15 de dezembro de 1940. Fonds Cocteau, MS-FS-05-1071, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

síntese que se concentrará na associação de dança clássica e moderna, dança acadêmica e folclórica, no balé da Dança-Sinfonia, da dança pura e do expressionismo plástico do qual o primeiro exemplo foi Joan de Zarissa. Dessa forma, o balé do amanhã será mais rico do que nunca”).⁹²

Quando uma pessoa considera os significados da colaboração nos seus contextos artísticos e ideológicos, esse trabalho oferece provas claras de que Lifar colaborou com os alemães em ambos os sentidos da palavra.

Nas notas escritas para basear o seu depoimento no julgamento pós-guerra, Lifar diz que depois da sua visita à Berlim, em 1942, Hitler assinou um decreto o nomeando como líder da dança europeia e o realocando para Berlim. “En 1943, le chancelier Hitler, sollicité par M.M. Goebbels et Goering, signe un décret me nommant à la direction de tout le ballet européen en Allemagne, et je ne réussis à rester à Paris que grâce à l’intervention de M. Arno Breker.” (“Em 1943, o chanceler Hitler, convocado pelo Sr. Goebbels e Sr. Goering, assinou um decreto que me nomeou como diretor de todo o balé europeu na Alemanha e consegui ficar em Paris apenas graças à intervenção do Sr. Arno Breker”). Nenhum decreto como esse foi jamais descoberto. Lifar faz parecer que a oferta de liderar a dança alemã seria uma forma de perseguição, mais do que uma meta a ser atingida. Parece provável, no entanto, que Lifar faria a mudança para Berlim, caso os alemães tivessem vencido a guerra.⁹³ Isso, contudo, deve permanecer como especulação. Em defesa à exigência salarial exorbitante de Lifar, no valor de 59 mil francos, Jacques Rouché havia escrito ao *Contrôleur Financier* (Auditor Financeiro), da *Réunion des Théâtres Lyriques*

⁹² LIFAR, Serge. “Regards sur l’avenir du ballet,” in *Pariser Zeitung* 133 (15 de maio de 1943), p. 7.

⁹³ Dossier Lifar, Z/6/11, Archives Nationales (Paris).

Nationaux (Reunião de Teatros Líricos Nacionais), no dia 17 de agosto de 1942, levantando a possibilidade de que Lifar poderia receber ofertas competitivas de Berlim ou Viena. A evidência em arquivo mostra que Lifar percebeu em Goebbels e na máquina de propaganda nazista uma oportunidade de promover a sua carreira numa escala europeia. Esses indícios também demonstram que as atividades de Lifar coincidiram perfeitamente com suas convicções políticas, as quais ele discutia muito abertamente e eram condizentes com a ideologia nazista, particularmente as de antissemitismo. A teoria de história da dança que Lifar apresentou tão cedo quanto em 1938, no seu livro *La danse*, é racista, mas nunca foi discutida como tal na literatura de história da dança, no século XX. Tendo em vista a sua produção do balé alemão *Joan de Zarissa*, na Ópera de Paris, com seu objetivo declarado de combinar as estéticas dos balés alemão e francês, e a carta de Lifar para Goebbels, depois do seu encontro inicial na Ópera no começo da ocupação para discutir o futuro da dança alemã, parece razoável presumir que as ambições de Lifar excediam as da cena parisiense e estavam fixadas na Alemanha. As frequentes referências de Lifar ao coreógrafo vienense do século XVII, Franz Anton Christoph Hilverding, ao coreógrafo francês itinerante, Jean-Georges Noverre, e ao coreógrafo italiano Salvatore Viganò orientaram o seu discurso para a dança europeia dentro da exclusiva estrutura do balé e, por isso, para as suas próprias perspectivas para a liderança pan-europeia na dança, na sequência de uma vitória dos alemães na II Guerra Mundial. Por conta disso, não é mais crível argumentar que Lifar era apolítico durante a ocupação, nem que foi uma vítima de calúnia ao final da guerra.

Dança e o Cenário Global¹

Susan Leigh Foster

Entendo que muitos de vocês estão envolvidos com o estabelecimento dos estudos de dança no currículo de suas universidades, ou precisam argumentar pela importância e relevância da dança nesse contexto; então, pensei em começar relacionando duas experiências formativas que tive.

Quando eu era uma estudante de graduação, fui até o diretor da minha faculdade para perguntar sobre a possibilidade de receber créditos acadêmicos por aulas de dança. Ele respondeu: “dança é uma atividade não-cognitiva e não tem lugar dentro do currículo universitário”. Quando consegui o meu primeiro emprego como Professora Assistente, encontrei o vice-presidente da universidade, que apertou a minha mão e perguntou: “você também faz massagens?”. E algumas semanas depois, a bibliotecária do campus expressou seu prazer em me conhecer ao indagar: “você poderia me dar alguns exercícios para reduzir o tamanho das minhas coxas?”.

Essas anedotas representam alguns dos vários obstáculos que nós sofremos para levar a dança à universidade, mesmo sabendo que a disciplina sobre a qual todas as outras são baseadas, a disciplina que pode curar o mundo, e aquela que deveria ser requisito, é a dança.

Em termos do estabelecimento da dança na universidade, fui muito afortunada em seguir os passos de um número

¹ NtD: algumas referências foram retiradas do texto *Coreografias por contrato*, de Susan Leigh Foster, tradução de Leda e Mariângela de Mattos Nogueira, publicado na revista *Dança*, Salvador, v. 3, n. 2 p. 81-92, jul/dez. 2014.

de mulheres pioneiras, que foram capazes de argumentar que a dança constitui uma forma de saber e de pensar diferente de outras formas de produção de conhecimento, mas não menos válida. Na Universidade da Califórnia, agora a dança é habitualmente aceita como uma forma de pesquisa e criar danças como uma maneira de gerar novos entendimentos sobre o mundo.

Nós entendemos ‘fazer dança’ e ‘escrever sobre dança’ como duas atividades distintas, que são ambas formas de pesquisa, cada uma delas emitindo formatos diferentes: uma na cena e a outra numa publicação. Dessa forma, essas são atividades complementares, invocando diferentes conjuntos de conhecimentos, modos de resolução de problemas, formas de empenho físico e abordagens para formação de público. Mesmo assim, cada uma, de maneira diferente, é sobre proposições de situações hipotéticas e discussão sobre elas. Você poderia dizer que cada uma tem a capacidade de teorizar: propor uma teoria sobre o que o corpo é e o que ele pode ser.

Ao abordar-se a feitura de danças e a escrita de danças deste modo, tento não rotular essas atividades como teoria e prática. Em vez disso, as identifico por localização: cursos de estúdio e cursos por aulas ou seminários, ou pela ação que elas buscam: fazer dança e estudar dança. Eu acho que é um problema quando meus estudantes falam sobre as suas aulas acadêmicas *versus* aulas de dança e os encorajo, em vez disso, a pensar sobre as dificuldades físicas implicadas em ler e escrever, e nos desafios intelectuais colocados na decisão de qual movimento será feito em seguida, quando se está criando dança.

Certamente, não acredito que você precisa fazer danças para escrever sobre elas, ou que precisa escrever sobre elas para poder fazê-las. Tem sido útil para mim, pessoalmente, em termos da minha escrita, ter tido a experiência de tentar fa-

zer dança. Por causa dessa experiência, eu vejo qualquer dança como um conjunto de decisões que foram feitas ou, no caso da improvisação, que estão sendo feitas no momento da apresentação: decisões sobre como compor o corpo, investigar as capacidades do corpo para significar identidades e conectar um corpo com outro.

Tendo apresentado uma orientação geral em relação a fazer danças e escrever sobre elas, agora quero me voltar para um exame da dança no cenário global. Por cenário global, eu me refiro ao fenômeno recente das companhias de dança que fazem turnês internacionais como representantes de localidades específicas, mas também partilhando certas características gerais. Essas características incluem:

- síntese de peculiaridades locais e excelência genérica, que juntas criam algo espetacular;
- proficiência clara em habilidades físicas com gradações que indiquem execução virtuosa;
- dedicação e crença na vitalidade da dança;
- habilidade de leitura em termos de como o movimento é trabalhado e executado de modo que a sua intenção seja clara;
- e a habilidade de ser embalado e transportado para a localidade seguinte.

Eu quero olhar para o treinamento de dança em relação às demandas para esse tipo de apresentação.

Ensino em um departamento no qual temos discutido com frequência sobre como ensinar técnica de dança e o que ensinar como técnica de dança. O nome do nosso programa é *World Arts and Cultures/Dance*² e ele tem um grande compromisso com pensar a dança numa perspectiva global, e com a inclusão de muitas variedades de dança que existem no mundo. Então, é difícil para nós entendermos quais são as tradições de

² Disponível em: < <https://www.wacd.ucla.edu/>>. Acesso em: 9 de mar. 2018.

treinamento técnico a serem enfatizadas, e também como dar aos nossos estudantes uma apreciação pelas formas diferentes que a dança pode cultivar no corpo. Nós também gostaríamos que nossos estudantes entendessem que os diferentes projetos coreográficos requerem diferentes formas de treinamento.

Contudo, nossos estudantes estão praticamente convencidos de que um tipo único de treinamento é suficiente para criar um dançarino capaz de responder a qualquer proposição coreográfica. E eu penso que eles estão sendo altamente influenciados pelo que veem na tela como dança, e também por pressões mais gerais para vender dança e circular dança no cenário global. Em alguns dos meus escritos, eu tenho referido ao corpo criado por essas pressões como “o corpo contratado”.

Hoje, eu quero explorar com mais detalhes como o corpo contratado pode estar operando no mercado global de dança, e eu fui inspirada a fazer isso por conta da crescente desigualdade em distribuição de renda e de recursos no mundo contemporâneo. Logo, meus comentários serão orientados pelo meu desejo de entender a economia global e também de visualizar alternativas para o desequilíbrio entre aqueles que têm e os que não têm privilégios. E essa é a coisa mais importante que vou dizer hoje: em qualquer pesquisa que você realiza, em qualquer problemática que você queira explorar, a sua investigação vai ser guiada por uma política, por um posicionamento político que você tem em relação ao mundo. Como parte de sua pesquisa, te encorajo a refletir sobre essa política e a tentar entender como ela está afetando o seu trabalho.

Recentemente, comecei a discernir pelo menos três tipos de diferenças palpáveis no contexto e no treinamento destes corpos e que parecem estar dominando o cenário global. Embora as abordagens reivindicuem ser inteiramente versáteis e universalmente competentes para qualquer tipo de

movimento, cada uma repercute características distintas que marcam o corpo para desempenhar um determinado tipo de função. Estou, experimentalmente, nomeando esses corpos de “corpo balético”, “corpo industrial” e “corpo despojado”; e analisarei mais detalhadamente a organização estrutural de cada um. Eu pensei em falar brevemente sobre cada um desses corpos e depois também esboçar algumas alternativas para eles, que eu vejo operando em várias partes do mundo.

O corpo balético

Em meados do século XX nos Estados Unidos, escolas e companhias da dança moderna superaram, de longe, em número, as instituições de balé, mas no início dos anos 1980, o corpo balético ressurgiu como exemplo dos “mais altos” padrões de excelência técnica e, conseqüentemente, de deleite artístico. Revigoradas por coreógrafos inovadores e solistas carismáticos, companhias de balé funcionavam confiantemente como ícones regionais e nacionais de status de elite e execução virtuosa. Ao oferecer uma forma de capital cultural no cenário global, o balé também foi adotado na Ásia Oriental e na América Latina como uma técnica que diretamente leva ao palco narrativas nacionais ou populares, oferecendo tanto vocabulário quanto um conjunto de orientações coreográficas para solistas, corpos de baile etc. Por outro lado, ele também tem servido como um regime de treinamento que, assim pleiteado, prepara bailarinos para qualquer tipo de dança.

Estou particularmente interessada em como o balé interage com diversas danças regionais e indígenas, transformando-as em versões baletizadas dessas danças. Nessa interação, as formas corporais tornam-se mais geométricas, os tempos mais precisos e as orientações espaciais de dançarinos mais unila-

terais, claramente voltadas para o espectador que observa os conteúdos do palco. Todas as peculiaridades do local são suavizadas ou, até mesmo, eliminadas, na medida em que a técnica do balé insinua-se nessas formas; e o que permanece é um aspecto exterior de uma dança que acena para a singularidade, charme ou deleite de um povo específico. Como exemplo de realização ocidental ou como moeda global, o balé agora representa um regime essencial e central de treinamento diário para aspirantes a dançarinos de Bruxelas a Singapura, e os efeitos desse treinamento são testemunhados regularmente no cenário global. As competições de balé também acontecem ao redor do mundo, reafirmando um núcleo definido de padrões estéticos com os quais todos os corpos deveriam se conformar. Como nas Olimpíadas, essas competições unem todas as nações sob o pressuposto de acesso igualitário para um conjunto universal de possibilidades físicas.

Gostaria de me debruçar sobre um exemplo de como o corpo balético funciona no contexto global, por meio de uma consideração sobre a própria companhia renomada de vocês, o Grupo Corpo. Essa companhia, internacionalmente reconhecida, treina bailarinos e apresenta coreografias que sintetizam o vocabulário do balé com os princípios estéticos da ginga, o balançado característico dos quadris encontrado no samba e também na capoeira. A estudiosa de dança Cristina Rosa argumenta que, para os bailarinos do Grupo Corpo, com suas aulas diárias de balé com duração de duas horas cada como base de seu treinamento, os princípios do balé se tornam arraigados à fisicalidade dos bailarinos, funcionando “como um dispositivo de filtragem que destila as qualidades localizadas de movimento encontradas no Brasil”.³ Rosa salienta adicionalmente que o

³ ROSA, Cristina F. *Brazilian Bodies and Their Choreographies of Identification: Swing Nation*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2015.

coreógrafo Rodrigo Pederneiras usa a ginga para “arquar” ou “quebrar” a postura alongada geometricamente e a musculatura contraída elevada que são associadas com o balé clássico.⁴

O projeto de Pederneiras é manter a tensão antagonista entre ginga e balé; contudo, a mobilidade vertical, linear e ascendente insinuada na fisicalidade dos bailarinos tem o efeito de suavizar ou domar movimentos policêntricos e polirrítmicos. Conseqüentemente, o gingado de quadril fora do tempo é suavizado (ou compensado) por troncos erguidos, *ports de bras* alongados, *grands jetés* leves e pontas de pés incisivas, tudo isso privilegiando a preocupação do balé com precisão sem esforço.

O público brasileiro pode justificadamente ver no Grupo Corpo uma imensa conquista manifestada por meio do virtuosismo ostensivo dos bailarinos e pelos valores profissionais assegurados na produção. O público global, no entanto, tende a ver o Grupo Corpo, como afirma Rosa, cheio de:

imagens indutoras de prazer daqueles corpos que se movem com vitalidade sensual. Essa vitalidade tem produzido uma representação utópica do Brasil como uma terra exótica, cujos habitantes interminavelmente geram felicidade, como evidente pelas suas ondulações suaves de balanços de quadril e corações meigos. O Brasil assume uma identidade como sendo fonte de festas, dança e sexo, no meio (ou apesar) da pobreza, violência cotidiana e espantoso contraste socioeconômico entre ricos e pobres. (ROSA, 2015)⁵

Como evidenciado por esse exemplo, cada vez que os polirrítmicos começam a carregar o corpo para longe, a retidão

⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sgZRnWS0G4>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=qoq7YkbS6-I>>. Acesso em 9 de mar.2018.

⁵ ROSA, Cristina F. *Brazilian Bodies and Their Choreographies of Identification: Swing Nation*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2015. (tradução nossa)

linear e prontidão do balé reiteram a si mesmas. O corpo balético, assim, faz a alteridade palpável e tolerável para um olhar ocidental, por meio da insinuação de um conjunto de valores fundamentais regulatórios que “despoluem” a dança.

A alternativa para o corpo balético – o corpo singular

Muitas alternativas para o corpo balético existem e estão sendo cultivadas globalmente, na medida em que dançarinos trabalham com dedicação para dominar os princípios das tradições duradouras de dança que estão aliadas com comunidades e heranças específicas. Dois exemplos do que eu tenho visto recentemente são Pichet Klunchun, que apresenta versões contemporâneas de danças clássicas tailandesas, e Savion Glover, que apresenta sapateado contemporâneo. Tanto o programa de treinamento de Klunchun quanto o de Glover são específicos, e eles não carregam traço de valores baléticos — cada um privilegia um tipo diferente de transferência de peso, e uma transferência de energia diferente através do corpo. A formulação de corpo de Klunchun enfatiza a reciclagem da energia de volta ao corpo por meio da curvatura de mãos e pés. Ele contrasta a sua gestão energética com a do balé, que está sempre enviando energia para fora do corpo pelas extremidades dos membros. Glover enfatiza ritmo, em vez de forma, e também borra a distinção entre dançar e observar alguém dançando, enquanto permanece em pé nos bastidores batendo palmas para seus colegas durante o tempo que dançam. Não obstante, ambos são altamente legíveis no palco proscênio.

Além disso, diferente do corpo balético, Klunchun e Glover usam um tipo diferente de olhar fixo para se conectarem com seus públicos. Ao passo que o corpo balético sempre convida observadores para olhar o bailarino, claramente cons-

ciente da sua própria missão de apresentar as proezas do corpo para avaliação e reconhecimento, tanto Klunchun quanto Glover adotam um olhar fixo neutro que aprecia fazer parte do movimento que está sendo dançado. Ao assistir, acho que você conseguirá perceber isso nitidamente nos rostos de Glover e de seus colegas dançarinos. Eles não estão exibindo o que eles fazem; eles estão absortos naquilo. Ao mesmo tempo, eles não rejeitam o trabalho necessário para se dançar. Em vez disso, eles demonstram precisamente o tipo de trabalho necessário para concluir cada movimento.

Então, apresentações como as do Grupo Corpo e as de Kluchun e Glover estão frequentemente viajando pelo mundo, e é importante analisar as diferentes mensagens que elas expressam.

O corpo industrial

Tão onipresente e bem-sucedido quanto o corpo balético, o corpo industrial, apresentado principalmente na tela, em vídeos de música e em competições de dança, celebra a assimilação de muitos estilos e valores locais da dança em uma afirmação homogênea de juventude e heterossexualidade. O corpo industrial adquiriu, com sua popularidade em expansão, um programa de formação mais extenso, que se adapta rapidamente aos novos estilos da moda, movimentos e atividades da cultura popular. Educado numa mistura de tradições, incluindo hip-hop, jazz da Broadway e, ocasionalmente, balé, ginástica, sapateado e artes marciais, o corpo industrial demonstra clara preocupação com sua aparência a partir de uma posição definida pela câmera. Como o corpo balético, ele consulta o espelho regularmente e assiduamente. No entanto, enquanto o corpo balético desenvolve-se no sacrifício e na transcendência da dor produzida duran-

te o treinamento, o corpo industrial energiza-se em resposta ao apelo do trabalho e do suor. Ele se revela na venda da vitalidade ilusória que é prometida quando se compra algo. Imensamente popular em todo o mundo, a exemplo de concursos de dança na televisão, como *So You Think You Can Dance*, o corpo industrial está fazendo fortes incursões nas concepções do valor da dança como trabalho jubiloso.

O centro de gravidade do corpo industrial está localizado na pélvis e próximo ao chão. Então, o corpo é levantado e removido daquele centro pelas demandas do espetacular para que ele seja mais extenso e maior em todas as direções, mas ele sempre traz consigo uma dedicação com o plano baixo. Ao contrário do corpo balético, que se esforça para mascarar a quantidade de trabalho que qualquer movimento exige do corpo, o corpo industrial brilha com o apetite de “resolver a parada”. O corpo balético se empenha em “dar a volta por cima” do trabalho que é dançar, enquanto o corpo industrial mergulha de cabeça, regozijando-se no esforço. Por exemplo, o corpo industrial sempre termina a sua coreografia com uma pose triunfante, que sinaliza a concretização de ter verdadeiramente dedicado a si mesmo para a dança, e essa finalização suada, sorridente, desafiadora sempre recebe aplausos.

A segunda característica principal do corpo industrial é a maneira como ele coloca em primeiro plano uma sensualidade altamente generificada. Cada movimento se esforça para sugerir a vitalidade sexual dos dançarinos como parte integral de suas identidades, e como uma motivação importante para dançar. Diferentemente do corpo balético, que reprime o sexual, obscurecendo o desejo com geometria, o corpo industrial se diverte com a exibição do seu apelo sexual. As mãos dos dançarinos deslizam por cima da sua própria pele, ou pela pele de seus parceiros, para realçar e reforçar a sensualidade de seus corpos e a sua própria disponibilidade para explorá-la.

Como um corpo que se apresenta para a câmera, ou como se uma câmera estivesse presente, o corpo industrial consistentemente se orienta para uma frente, de tal forma que, mesmo quando se vira de lado, o seu perfil é enfatizado como uma silhueta do corpo que pode ser visto de frente. O corpo industrial ama uníssonos, tem pouco interesse em diagonais, prefere realizar movimentos para um lado e depois para o outro com o intuito de colocar em primeiro plano a sua complexidade rítmica, e se localiza simetricamente em relação a outros.

Tanto quanto o corpo industrial possa parecer de pouco interesse para o público de dança experimental, ele está levando dança para públicos completamente novos, por uma variedade de afiliações étnicas e de classe. *So You think You Can Dance*, por exemplo, expandiu para 29 países ao redor do mundo, mais recentemente tendo estreado na China. Não apenas milhões de espectadores assistem a esses programas, mas também existe uma vasta comunidade de espectadores online que se engajam em intensas conversas pós-apresentações sobre as habilidades dos dançarinos e as decisões dos jurados, como publicado em inúmeros blogs.

O corpo industrial assume a coreografia como concretização da essência de um gênero particular de dança. Algo chamado como “contemporâneo” (que se parece com *lyrical jazz*), junto ao hip hop, tango e jazz são as formas mais frequentemente dançadas. Há uma suposição implícita de que essas formas estão aguardando serem realizadas em maneiras individualmente brilhantes.⁶

O que eu considero curioso é quão similares essas duas danças aparentam ser e como a importância da dança tem se deslocado da criação de novas e diversas danças para uma ên-

⁶ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sGmYFCbyuCE>>. Acesso em 9 de mar.2018.

fase na quantidade de trabalho necessária para aprender uma nova coreografia ou um novo gênero de dança. Virtuosoismo passa a ser definido como a habilidade de ser o mais versátil em apresentar a essência de uma gama de formas ou estilos de dança. Os dançarinos são convocados para enfrentar o desafio de vencer todas as demandas técnicas de cada forma.

Ao contrário do corpo balético, que se insinua em várias formas de dança, fornecendo uma homogeneidade intrínseca e pureza para cada forma, o corpo industrial deixa sua marca por cima de várias formas mundiais, colecionando um detalhe da movimentação indígena aqui ou ali, como se para fazer a dança mais culturalmente específica.

O domínio do corpo balético sobre toda e qualquer forma é baseado na sua afirmação pela universalidade dos seus princípios essenciais de treinamento, enquanto que a habilidade do corpo industrial para dançar toda e qualquer dança é baseada na sua crença de que toda dança é produto do mesmo trabalho árduo. Logo, o corpo balético e o corpo industrial fazem as danças parecerem as mesmas, mas de maneiras diferentes.

A alternativa para o corpo industrial – o corpo processual

No meu livro *Choreographing Empathy* (2010),⁷ escrevi sobre um exemplo de corpo processual demonstrado no trabalho da coreógrafa nativo-americana Tanya Lukin-Linklater.⁸ Ela vem das ilhas Aleutas próximas ao Alasca e tem integrado princípios da dança nativo-americana com ioga contemporânea.

⁷ FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Abingdon: Routledge, 2010.

⁸ Disponível em: <<http://www.tanyalukinlinklater.com/>>. Acesso em 9 de mar.2018.

neo e dança moderna. Você pode ler sobre o trabalho dela, mas seu eu pudesse resumir como ela se contrapõe ao corpo industrial, seria assim:

Primeiro, ela faz a sua própria apresentação completamente disponível para ser vista, mas também rejeita o espetacular em todos os aspectos. Em vez disso, quer tecer os espectadores junto com ela, de tal forma que eles talvez possam passar algum tempo contemplando a sua assembleia como um tipo de comunidade. Ela apresenta o trabalho da dança como um ato de evocação e reconexão com valores ancestrais e comunitários. Ela convida o público para um momento de partilha de recursos, ao invés de competição por eles. E ela se imerge na ação de dançar, no lugar da demonstração triunfal de habilidades associada com a dança.

Um segundo exemplo é o trabalho dos coreógrafos nipo-estadunidenses, inspirados pelo Butô, Eiko e Koma. Aqui, eles estão fazendo um trio com um rio, em um trabalho de site-specific que se volta para a passagem do tempo e dos eventos, preservando memória enquanto se segue o fluxo.⁹

O corpo despojado

Ambos os corpos, o balético e o industrial, circulam tanto exibindo padrões universais de competência em dança, cada um proclamando habilidades distintas, quanto exalando confiança na superioridade da sua maestria. Um terceiro corpo, o corpo despojado, do mesmo modo, afirma o seu significado universal, não como um corpo que tem trabalhado para atingir a proficiência, mas, sim, como um corpo que tem agido para desfazer a ineficiência. Da mesma forma que os primeiros coreógrafos modernos propuseram voltar à natureza, assim tam-

⁹ Disponível em: <<https://vimeo.com/9591622>>. Acesso em 9 de mar.2018.

bém o corpo despojado cultiva as realidades cinesiológicas da capacidade de cada articulação, dobrando-se e estendendo-se ao longo dos caminhos mais eficientes. O resultado é uma neutralidade de execução que é tanto cuidadosa quanto sem esforço. Aparentemente porosa e aberta, a familiaridade casual com que o corpo despojado toca os outros sugere uma intimidade aconchegante. Embora autocontido pela continuidade do seu esforço, ele mantém a sua descrição em cada emaranhamento. Experimentando profundamente a sua corporalidade como verdade, cada movimento exala uma humildade autocongratatória. O corpo despojado funciona como uma cifra quase transparente para uma variedade de projetos coreográficos, embora se comprometa com cada um apenas dentro dos limites definidos por suas realidades anatômicas autoimpostas. Desse modo, ele não se responsabiliza por quaisquer ações, mas apenas pela sua execução eficaz e, ao mesmo tempo, leva a cabo uma economia em perfeita sintonia com o capitalismo global. Muito mais elitista do que aqueles corpos que suam e emocionam enquanto dançam, o corpo despojado é o trabalhador perfeitamente eficiente.

O corpo despojado é reconhecido por seu trabalho metucioso para não moldar, prolongar e energizar o corpo como fazem os industrialistas, mas em vez disso para desvendar a sua eficiência inerente e veracidade anatômica. O corpo despojado trabalha sendo continuamente apoiado no chão, mas não por uma dedicação baixa e suja para o labor sensual da dança, como a do corpo industrial, ao invés disso, por uma estrutura perfeitamente equilibrada. Dessa maneira, ele conserva uma castidade similar ao corpo balético, mas cultiva uma imagem mais volumétrica e idiossincrática de fisicalidade do que ambos os outros corpos contratados.

O foco duplo em treinamento de verdade anatômica e eficiência de execução produz um corpo contratado que, no seu envolvimento com uma variedade de projetos coreográficos, sempre retém uma neutralidade simples e clara. Cada corpo individual dos dançarinos é validado como distinto e precioso, mas todos os corpos que dançam compartilham o mesmo projeto de terem relaxado, e de continuarem a relaxar o tempo todo.

A ênfase do corpo despojado na anatomia e eficiência tem o efeito, segundo Doran George, de “evacuar o potencial intersubjetivo do contato humano desse lugar de encontro físico”. Como formula George, o treinamento produz o argumento de que: “eu sou apenas um corpo e você também... graças a Deus que nós não temos que lidar com sermos sexuais ou pessoais de qualquer maneira”. Essa falta de esforço se estende ao próprio projeto coreográfico, com dançarinos voluntariamente se tornando as cifras transparentes para a visão de coreógrafos, mas apenas até onde a anatomia permitir. Então, esses dançarinos são dispensados de assumirem a responsabilidade pela coreografia. Eles são apenas responsáveis pela sua realização eficaz. Isso leva, por um lado, para uma execução sensível e totalmente empenhada de quaisquer movimentos que lhes sejam solicitados e, por outro, para uma espécie de subjetividade esvaziada, uma que não precisa decidir ou acreditar em nada sobre a dança além da sua feitura.

No cenário global, mesmo quando dançarinos encontram vocabulários de movimento e valores estéticos que são estrangeiros às suas próprias circunstâncias culturais, eles podem confiar na ideologia do corpo despojado para racionalizar uma apresentação perfeita do material coreográfico: eles terão encontrado a forma mais eficiente de fazer exatamente o que a dança exige. Em adição, eles vão continuar a praticar aquela

eficiência garantindo a continuidade do relaxamento do corpo ao longo da apresentação.

O resultado é uma performance que parece haver transcendido diferenças culturais e que valida cada esforço individual para a conquista de neutralidade através daquilo pelo qual a transcendência acontece. Como exemplo, eu gostaria de analisar atentamente duas frases do trabalho recente de Vincent Mantsoe com dançarinos franceses. Tendo visto esse trabalho ao vivo recentemente, posso atestar o investimento emocional de Mantsoe na sua movimentação, e essa conexão entre emoção e movimento não é igualmente evidente na movimentação dos outros dançarinos. No vídeo,¹⁰ a mulher está relaxando pelos seus ombros e depois pelas pernas. Ela é encontrada por outra mulher, não como pessoa, mas como em um ímpeto corporal. Mantsoe é claramente muito emocional sobre os movimentos que ele está realizando e os dançarinos franceses têm pouco acesso às camadas de conotações imbricadas nos movimentos. Eles estão dançando com extraordinário cuidado e atenção em cada detalhe dos movimentos, mas ainda assim eles me parecem não comprometidos com os seus significados. Neste segundo exemplo,¹¹ a solista deveria estar numa relação tensa com o homem dependurado pela corda, mas o que prende a nossa atenção é a maneira como ela está se estirando ao longo do chão.

O corpo despojado, portanto, oferece o mecanismo perfeito para mascarar diferenças culturais por meio do dispositivo de eficiência sensível.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Q9qjwTuswFY>>. Acesso em 9 de mar.2018.

¹¹ Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=eI7OMDRdRtk>. Acesso em 9 de mar.2018.

Uma alternativa ao corpo despojado — o corpo voluntário

O corpo voluntário é um corpo sem treinamento que simplesmente se apresenta para participar em eventos como flash mobs. Ele prontamente doa o seu tempo e trabalho sem nenhum desejo de conquistar eficiência ou economia. Ao invés disso, ele produz um excesso absurdo de esforço e energia. Um exemplo desse corpo pode ser encontrado numa coreografia do grupo Improv Everywhere, intitulada *Frozen Grand Central*.¹² Os organizadores pediram para que os voluntários sincronizassem seus relógios, entrassem na Estação Grand Central na cidade de Nova Iorque, e simultaneamente congelassem por cinco minutos no meio de ações pedestres, como acenar para alguém, ler um jornal ou tomar um gole de café.

Resumo

Balé e técnica de release estão formando juntas a base para o treinamento em uma variedade de programas de conservatório no mundo todo, como regimes que não tem distinção cultural, mas são, em vez disso, universais e pan-humanas na sua abordagem. O corpo industrial também é onipresente, na medida em que programas como *So You Think You Can Dance* continuam a conquistar popularidade. Parece-me que todos os três corpos partilham ou são informados por certos valores que estão atuando dentro da economia global de produção de dança atualmente.

Esses corpos contratados sugerem os contornos de dominação do cenário global e a habilidade desse cenário para mascarar as injustiças econômicas e sociais da nossa econo-

¹² Disponível em: <<http://improveverywhere.com/2009/11/30/wheres-rob/>>. Acesso em 9 de mar.2018.

mia; e para instanciar hierarquias de deleite, mesmo enquanto aparentam democratizar formas de dança. Esses corpos também mostram o ímpeto do cenário global para oferecer entretenimento como modelo de pacificação, além do apagamento que ele faz da visão coreográfica em favor do espetacular e do brilhantismo técnico. E, finalmente, esses corpos contratados demonstram a mercantilização do corpo e o seu papel como representante comercial para um mundo “feliz” e eficiente.

Agora, o que eu estive fazendo aqui? Eu estou tentando sugerir uma maneira dentre várias outras para pensar a conexão entre dança e as forças do mercado global, por meio de uma interrogação sobre como a própria coreografia é conceituada e produzida, e sobre como os dançarinos são encorajados a treinar para se tornarem como tal.

Improvisação em Dança como Pesquisa: processos de saber líquidos e devir à linguagem

Vida L Midgelow

Improvisação é, para muitos artistas da dança, uma abordagem central dentro do processo coreográfico, enquanto para outros é uma forma de performance por direito próprio, e também uma característica chave, apesar de por vezes implícita, de diversas formas de danças sociais. Além disso, as visões e técnicas de improvisação têm sido desenvolvidas e utilizadas em contextos terapêuticos, administrativos, educacionais, dentre outros âmbitos específicos. Assim, eu apresento a improvisação nas artes, aqui, como fator de uma importante força transdisciplinar, com significância constituinte de nossas interações cotidianas e bem-estar, bem como para inovação e ação política. Com essa consciência operando como pano de fundo do meu pensamento, vou me concentrar na relação entre improvisação e pesquisa.

Os processos e questões que improvisação e pesquisa impulsionam, cada uma, são aparentemente distintos e contraditórios. Pois, à primeira vista, a palavra “pesquisa”¹ nos diz que

¹ NdT: No original, a autora fala sobre o “re” de “research”, simbolizando o movimento de olhar para trás, em investigação. No português, a etimologia da palavra “pesquisa” está no termo latino *perquirere* (“buscar com afincó”), tendo o *-per* como um designador intensificativo, em junção com *quaerere*, “indagar”, de *quaestio*, “busca, procura, problema”. Cf: <https://origemdapalavra.com.br/site/pergunta/pesquisa-72/>. Acesso em 04/03/2018.

estamos engajados em um olhar retrospectivo, examinando de novo o que foi dito, com o intuito de compreender a sua significância. A improvisação, por outro lado, tem tido a tendência de ser posicionada como uma abordagem que olha adiante, para o que não foi dito ainda e o que não pode ser antecipado — aquilo que não pode ser visto com antecedência. Como pode, então, a improvisação se tornar um método para fazer pesquisa? Como pode o “ainda desconhecido” nos mostrar o caminho para o conhecimento? Como pode nos oferecer, seguindo o pensamento da dançarina Lisa Nelson, “uma metodologia que tem potencial aplicação e manifestação tão ampla quanto a palavra ‘coreografia?’”.

Prática como Pesquisa

No cruzamento entre essas questões está meu engajamento duradouro nos debates sobre ‘Prática como Pesquisa’ (*Practice as Research*, PaR, como tem sido conhecido no Reino Unido). Tenho trabalhado por meio das complexidades inerentes de PaR com meus estudantes de doutorado, e também testei e explorei suas potencialidades dentro da minha própria prática de improvisação. Ambos esses contextos pressupõem um nível de articulação na/de prática e valorizam o conhecimento tácito que se encontra em funcionamento na dança. Tal pesquisa tem me colocado, colocado meu corpo (e o dos meus estudantes), no centro da investigação.

Ali, contudo, há tensões que existem quando se trabalha a partir de/e dentro da corporeidade e do experimental, na Academia. Isso arrisca acusações de autoindulgência, até mesmo de narcisismo. Mesmo assim, como observa Pelias, a experiência corporal subjetiva “pode ser um lugar onde as tensões são sentidas e reveladas, um lugar de descobertas, um lugar de

poder, de ação política e de resistência” (2005, p. 420).² Correndo esses riscos, é a minha prática de pesquisa e experiência de supervisão que têm levado a essa reconsideração da improvisação como um modo de saber. Desse modo, proponho uma metodologia diferente de pesquisa, que reconhece as formas através das quais todo pensamento habita em um espaço corporal e valoriza os processos dos improvisadores.

De um jeito convencional, a tendência acadêmica é a de produzir pesquisa na qual o conhecimento evidente dentro dela é verificável ou, pelo menos, plausível, dentro de parâmetros conhecidos e claramente apresentados. Modelos científicos postulam o conhecimento como uma “realidade independente” que pode ser “obtida através da observação objetiva de pesquisadores neutros, que inferem verdades gerais, ou leis... de acordo com princípios particulares de raciocínio lógico” (NELSON, 2013, p. 49).³ Agora, enquanto a possibilidade de tais verdades abstratas tem sido crescentemente questionada pelas ciências, e certamente em outras áreas de conhecimento, mesmo em pesquisa qualitativa — a qual tem se ocupado com as complexidades do intersubjetivo, na investigação dos sujeitos humanos e dos enfoques narrativos, elaborados em primeira pessoa —, há uma ânsia em direção aos resultados baseados em evidências, que geram conclusões claras e distintas. Essas tendências são fundadas sobre um sistema de valores que estratifica o conhecimento para promover a teorização acima da prática, “conheça aquilo”, como acima do experimental, “saiba como”, o limpo e arrumado acima do (talvez) bagunçado e fluido.

² PELIAS, Ronald J. *Performative writing as scholarship: An apology, an argument, an anecdote*. Cultural Studies - Critical Methodologies 5 (4), 415-424, 2005.

³ NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts: principles, protocols pedagogies, resistances*. Basingstoke: Palgrave, 2013.

Do ponto de vista dos artistas, isso tem levado ao posicionamento do trabalho teórico no papel do provedor de apoio contextual e analítico para a prática, dessa forma complementando a prática, em vez de diretamente se engajar com ela. Nesse modelo de pesquisa, a prática é privada da teoria (e a teoria da prática), de maneira que os modelos históricos e teóricos possam parecer rígidos, formulaicos e morosos, enquanto a prática é destituída de engajamento intelectual complexo.

A recente “virada da prática”, chamada de outra forma como “pesquisa artística”, sugere caminhos nos quais o conhecimento pode ser entendido e articulado dentro da própria prática. Por meio desse deslocamento, nós podemos resistir às formas através das quais, assim como observam Brandstetter e Klein, “a teoria promove estratégias de ‘alteridade’ e, claro, tem o poder de criar alteridades. Isso também significa que a própria teoria pode agir como prática colonizadora — da arte, do corpo e do movimento” (2013, p. 11).⁴ Essa tendência colonizadora é importante para a compensação, ainda que não seja de fácil resolução, pois é um processo fundamentalmente diferente organizar por temas e teorizar *dentro e a partir* da corporeidade, com base na prática, do que é falar *sobre* a corporeidade e aplicar teorias *sobre* a prática. Apresentam jeitos substancialmente diferentes de pensamento e de ação.

Na sua numerosa escrita sobre PaR, Robin Nelson sugere que o enfoque incorporado e experimental, por meio do qual o conhecimento pode ser elaborado como consequência da prática, é uma forma de “saber líquido”. Essa frase é proveniente da artista Marina Abramovic, que escreve: “conhecimento... vem da experiência. Eu chamo esse tipo de experiência de ‘saber líquido’... É algo que corre pelo seu sistema” (apud NELSON,

⁴ BRANDSTETTER, Gabriele e KLEIN, Gabriele (Eds). ‘Introduction’, in *Dance and Theory*. Verlag, Bielefeld: Transcript, Vol 25, 11-15, 2013.

2013, p. 52).⁵ Usando essa ideia para expandir o entendimento de diferentes modos de conhecimento, Nelson sugere que a prática como pesquisa possa desenvolver seus próprios critérios rumo à credibilidade e ao rigor, para que o conhecimento natural, tácito e encarnado possa ser mais integralmente levado em consideração. Dessa forma, PaR oferece caminhos importantes nos quais a relação entre teoria e prática (e vice-versa) pode ser desafiada, promovendo a prática como comprometimento crítico, como um modo de teorização sobre isso e em si mesmo — um modo de práxis, se me permite — e também oferece, com importância, aproximações substancialmente mais líquidas e corporalmente relevantes para a pesquisa.

Através do PaR, talvez possamos reivindicar o corpóreo das leituras simbólicas, semióticas e políticas, resgatando-o da sua apropriação dentro da teoria, mantendo, em vez de rejeitando, os, às vezes, limites confusos e a fluidez (não controlada) do conhecimento cinestésico.

A improvisação, eu sugiro, pode nos levar a um passo adiante, entretanto. Pois, enquanto PaR ainda permanece ligado com a geração e articulação de realizações criativas como “resultados” demonstrativamente inovadores — evidentes na apresentação dos artefatos que são produzidos (por exemplo, apresentações de dança, pinturas e similares), a improvisação enfatiza o processo e está “sempre sendo formulada” (JACKSON, 1996, p. 4 apud INGOLD, 2007, p. 3).⁶ Como um modo de operação direcionado pelo processo, a improvisação é imbricada, para citar Tim Ingold, pelas “formas que trabalhamos” (INGOLD, 2007).⁷ Com base nessas reflexões, a improvisação

⁵ NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts: principles, protocols pedagogies, resistances*. Basingstoke: Palgrave, 2013.

⁶ INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.

⁷ Idem.

é articulada, aqui, como uma prática que é partilhável com outrem (mas por maneiras que desafiam a norma de pesquisa do “artefato”), e como uma metodologia para a realização de pesquisa (mas, por um lado, isso faz oposição com os métodos (aparentemente) ordenados de abordagens outras, mais consagradas). Eu proponho que, através do entendimento mais profundo da improvisação, seríamos capazes de reconhecer como é que poderíamos proceder na pesquisa artística em direção ao conhecimento, e mais, a maneira pela qual a improvisação é localizada como parte de toda atividade de pesquisa (deste modo, como parte sempre presente, mas constantemente oculta das nossas formas de trabalho).

Improvisação em dança como um modo de investigação crítica

A improvisação aparece em várias formas e metodologias de improvisação têm sido empregadas e desenvolvidas com propósitos abrangentes, já que é um tópico amplo e transdisciplinar. Como um modo de fazer as coisas, a improvisação está por toda parte, mas como é uma prática tão ubíqua da vida cotidiana, ela é bem difícil de ser reconhecida. Como forma de operação, nós poderíamos dizer que ela é aquilo que é fundamental para a existência humana e, desse modo, como propõe o músico George Lewis, a improvisação pode ser tida como muito próxima de um método crítico contemporâneo que pudesse ser responsabilmente proposto (LEWIS, 2007, s.p.).⁸ Similarmente, o estudioso de improvisação, música e literatura Daniel Fischlin (2009) afirma (e eu o cito longamente, aqui):

⁸ LEWIS, George E. 'Improvising Tomorrow's Bodies: The Politics of Transduction.' *E-misferica*, Vol. 4.2, November, online, 2007. Disponível em: http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/en42_pg_lewis.html. Acesso em: 01. Abril de 2018.

Se a improvisação é um meio crucial pelo qual humanos coletivamente se adaptam, comunicam e respondem (tanto harmonicamente quanto assimetricamente) ao seu ambiente; se ela é uma prática transcultural ubíqua que aponta para uma qualidade essencial do que significa ser humano; se discursos improvisados articulam idéias apenas a serem encontradas nisso, testando os limites da nossa capacidade para pensar novas coisas, para enxergar além das restrições de noções atuais sobre liberdade de expressão; *portanto*, há uma profunda relação a ser reconhecida entre discursos improvisados musicalmente [e na dança] e outros discursos mais expansivos, nos quais outras formas de atividade humana estão em discussão. (FISCHLIN, 2009, p. 4)⁹

E eu acrescentaria que *se* a improvisação é um modo crítico de investigação (como eu proponho), no qual o conhecer é explorado, gerado e compartilhado, *logo*, a improvisação em dança tem um papel significativo de realização do nosso entendimento sobre como produzimos conhecimento de formas incorporadas e emergentes, realmente espontâneas.

Na minha própria prática, eu tenho explorado, e tornado evidente, a natureza da improvisação. Por exemplo, o trabalho *Trace (playing with/out memory)* e o seguinte, *Voice (a retracing)*, revelam de certa forma o pensamento da improvisação e evocam o cenário epistemológico em questão.

Voice (a retracing) é um trabalho de vídeo/som criado em colaboração com o músico Tom Williams (Coventry University) e inclui videografia de Tim Halliday (University of Northampton). Ele pretende captar e articular a minha experiência íntima como improvisadora de movimento. Dessa maneira, esse trabalho dispõe e distorce imagens de vídeo e usa a minha narração como base para uma composição acusmática. Eu vejo

⁹ FISCHLIN, Daniel. 'Improvisation and the Unnameable: On Being Instrumental', *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, Vol 5, No 1., Web, 2009.

o trabalho localizado entre o que podemos reconhecer como produção em vídeo-dança e como forma de documentação, pois pretende tornar evidentes as ideias em curso na prática de movimento, de uma forma não-didática.

Eu queria dividir o trabalho com vocês, já que foi a partir das práticas de movimento e de escrita — como as que foram a base para *Voice (a retracing)* — que emergiram temas, dando origem a uma topologia mutável de improvisação. Isso levou à tematização, ou elaboração de teorias, desde a prática (em vez da aplicação de teoria à prática) e a topologia resultante oferece um enquadramento para entender a improvisação:

- **Nômade**
- **Convergente**
- **Receptiva**
- **Com/sem memória**
- **Irreversível**
- **Processual**
- **Compositiva e Auto-poética**

Desenvolvida a partir de uma metodologia de release na improvisação, a terminologia, aqui, usada reflete as particularidades desse contexto informado de maneira somática. Há, contudo, na minha opinião, um caminho pelo qual esses elementos podem iluminar a improvisação através de várias formas — embora com, inevitavelmente, diferentes ênfases em ação para cada contexto (e reconhecendo a significância da terminologia conforme inserida dentro das diferentes formas, bem como da importância da linguagem como modos de promover princípios, valores e ideologias muitas vezes ocultas). Tendo dito tudo isso, nós talvez possamos ser capazes de concordar que a prática da improvisação envolve adentrar um espaço convergente no qual o processo criativo e a sua apre-

sentações são uma coisa só e com a mesma ocorrência geradora, e na qual a composição emerge processualmente. Em outras palavras, na improvisação, composição e execução se confundem por meio de um processo de decisão compositiva no aqui e agora. Isso é frequentemente estruturado por várias regulamentações, sejam elas por técnicas de movimento, práticas de composição, tarefas, pautas, ou coisas do gênero. Tal embaçamento, no momento presente, coloca em discussão a irreversibilidade. Essa pode ser uma situação arriscada, já que não há como se apagar — nem se fazer correções — pois a improvisação envolve entrar num espaço e acreditar que algo vai acontecer. Esse algo é comumente desenvolvido através da observação (ou metaforicamente dizendo, pela escuta *interna*), iniciação, resposta e redirecionamento dentro de territórios de possibilidades mais ou menos abertos. Isso implica numa disponibilidade para ser vulnerável e suscetível, permitindo que o improvisador siga por rotas e perceba caminhos emergentes — para entender e responder àquilo que se torna aparente e que desperta a imaginação. O improvisador é, nós podemos dizer, o nômade primordial — aberto para cada contexto e livre da fixação, por conta de uma receptividade a outrem arraigada. As improvisações emergem, então, nas relações com o som, espaço, tempo, assim como com a memória e com o corpo.

Desafiando o discurso

Essas habilidades artísticas são rigorosamente endossadas por improvisadores, mesmo assim, enquanto a improvisação em dança é amplamente conhecida, as histórias e significados da improvisação no discurso de dança têm sido largamente inexploradas e não expressas. Como Susan Foster observou numa reconsideração das histórias da dança, eventos de improvisação têm sido “frequentemente omitidos do registro

histórico, ou encobertos como insubstanciais ou indescritíveis” (2003b, p. 196).¹⁰

Nos onze anos desde que Susan Foster fez essas declarações, houve mais materiais sendo publicados sobre improvisação em dança e é possível procurar por Gere e Albright, Goldman, De Spain e fontes online como *Motion Bank*, que documenta enfoques de improvisação na criação de movimento e em sua apresentação. Porém, muito ainda precisa mudar. Atividades de improvisação continuam enormemente ausentes das histórias e discursos da dança, e são geralmente apenas visíveis como formas de apresentação em contextos e locais à margem. Essa ausência, até o momento, reflete a implícita hegemonia histórica da dança que valoriza movimentos coreografados mais que e acima dos improvisados.

Se olharmos para as histórias das práticas de improvisação em dança baseadas no release, ou mais amplamente pós-modernas (não importa o quão vagamente alinhadas e difíceis de categorizar), elas podem ser vistas como comumente influenciadas por formas de movimentos e formas musicais africanistas e por fontes asiáticas (em particular, jeitos de pensar e práticas da meditação Zen, Tai Chi Chuan e Chi Kung). Essas influências são combinadas dentro das práticas experimentais que emergiram como parte dos (ou diretamente influenciadas pelos) desafios colocados nos anos de 1960-1970 diante da própria natureza da dança pela Judson Church Dance Theatre e pela Grand Union, nos Estados Unidos (BANES, 1987 e 1993; FOSTER, 2002).¹¹

¹⁰ FOSTER, Susan. ‘Improvising/History,’ in *Theorizing Practice: Redefining Theatre History*. Worthen, William B. with Holland, Peter (Eds). Londres: Palgrave, p. 196–212, 2003b.

¹¹ BANES, Sally. *Democracy’s Body: Judson Dance Theatre, 1962-1964*. Durham: Duke University Press, 1993.
FOSTER, Susan Leigh. *Dances That Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull*, Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

Esses grupos e seus artistas/práticas, tais como o Contato Improvisação, que veio deles, posicionaram a improvisação em performance como uma maneira de se libertar das presumíveis restrições do e sobre o corpo. A improvisação era vista como parte de uma mobilização pela mudança e era percebida como um método de trabalho que desestabilizava relações hierárquicas e fortalecia o artista. Esses ideais políticos significativos continuam, como uma subcorrente, em muitos dos trabalhos de improvisação que são encontrados em contextos artísticos, pedagógicos e acadêmicos.

Contudo, como tem argumentado Susan Foster, esses discursos estabelecidos desnecessariamente reiteram noções de “libertação” do corpo, segundo as quais os termos corpo e mente são substituídos por conhecido e desconhecido; para citar Susan mais uma vez — “nós lemos sobre a improvisação como processo de abandonar o pensamento mental para que o corpo possa fazer a sua movimentação no seu próprio jeito imprevisível” (Foster, 2003a, p. 6).¹² Isso é claramente uma reiteração displicente da separação cartesiana entre corpo/mente. Essa subcorrente e recusa de ser “conhecida” talvez seja, em parte, o porquê de ter sido tão difícil para a improvisação entrar em discursos mais significativos.

O músico e filósofo Gary Peters também critica os discursos de improvisação. Abrindo outro debate, ele tem afirmado que a repetição do refrão que liga a improvisação à posição do novo e da inovação como um modelo “idealista (e, dessa forma, amplamente inefetivo) que incessantemente vai além, transcende e ultrapassa o que está como dado em nome do novo, do inesperado, do desconhecido, e da liberdade que se

¹² FOSTER, Susan Leigh. ‘Taken by surprise: Improvisation in body and mind’, in Cooper Albright, Ann and Gere, David (Eds), *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, Middletown: Wesleyan, pp. 3–12, 2003a.

assume acompanhar a eterna originalidade” (PETERS, 2005).¹³ Tais perspectivas, ele argumenta, limitam o potencial do gesto em improvisação e falham em reconhecer caminhos pelos quais a improvisação capacita os processos críticos de des-familiarização e reinterpretação.

De fato, Tim Ingold, ao discutir a diferença entre inovação e improvisação, sugere que ocorrência desta coloca uma ênfase sobre o processo (acima do produto), enquanto que a criatividade tende a ser lida de trás para a frente, em termos de resultados (o produto inovador), em vez de olhar para a frente em termos do movimento que dá início à inovação — isto é, improvisação (INGOLD, 2007, p. 3).¹⁴ Na sua visão: “A criatividade em improvisação da qual falamos é uma em que o mundo está crescendo, em vez de sendo criado; que está “sempre em processo” (JACKSON, 1996, p. 4), em vez de pronto para o uso. (INGOLD, 2007, p. 3)¹⁵

Ele segue, observando que, em desafio à pressão da modernidade, a improvisação é generativa, relacional, temporal e “é inseparável dos nossos acordos performativos que nos cercam” (INGOLD, 2007, p. 3).¹⁶

Se, ao seguir essas linhas de pensamento, a improvisação for entendida como uma característica generativa chave para nossas vidas cotidianas, através da qual nós podemos ser criticamente engajados no processo de des-familiarização, ela pode ser mais prontamente reconhecida como sendo associada com os processos de pesquisa — permitindo que tanto olhares retrospectivos quanto prospectivos estejam em ação. Pois, acon-

¹³ PETERS, Gary. 'Can Improvisation be Taught?', *The International Journal of Art and Design Education*, Vol. 24, No. 3, 2005.

¹⁴ INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

tecendo por meio do conhecimento de formas preexistentes, e/ou de materiais, as improvisações são desenvolvidas através de regras, convenções, instruções, habilidades, hábitos, estilos e padrões explícitos ou implícitos, conscientes ou inconscientes, que guiam os processos de improvisação. De tal forma, a improvisação não acontece apenas contra e apesar dessas restrições contextuais, mas também em virtude delas. Para se tornar um método para realização de pesquisa, a improvisação envolve atividades rigorosas, praticadas e variavelmente ordenadas, gerando saberes que, ainda que sempre emergentes, não são menos complexos do que métodos acadêmicos mais aceitos.

Improvisação, reflexão e conhecimento incorporado

Então, até agora, enquanto defendendo a improvisação como uma importante abordagem transdisciplinar, os discursos da improvisação têm sido vistos como problemáticos para a pesquisa, no sentido de que eles enfatizam a inovação e a liberdade eternas.

Outro problema com a improvisação é que quem a pratica pode, várias vezes, colocar-se como obstáculo no próprio caminho — a sua subjetividade e seus hábitos podem se tornar um conteúdo predominante (se não implícito) do trabalho.

Eu sugiro, porém, que, aqui, como em toda pesquisa, o papel do pesquisador improvisador é questionar a sua subjetividade, hábitos e motivações com o intuito de revelar as hipóteses em questão — não necessariamente com o objetivo de “se libertar” desses hábitos, pois isso apenas valorizaria a originalidade novamente, mas para ser capaz de operar de uma maneira conscientemente lúcida.

Eu sugiro, então, que a improvisação, como toda pesquisa, acontece na sua melhor forma quando é desenvolvida por

meio de processos reflexivos. Mesmo assim, na improvisação, essa reflexividade precisa ser ativada ao mesmo tempo que os momentos de percepção.

Quando dança, o improvisador está em um alto nível de atenção e de estimulação, consciente da materialidade da sua dança, com a potencialidade das estruturas e ações ocorrendo a cada momento e nos momentos que podem se seguir. Logo, o improvisador como pesquisador é um aventureiro que tira proveito de e desenvolve conhecimentos que são profundamente direcionados por uma investigação corporificada. O psicólogo Les Todres sugere: “a investigação corporificada é o caminho pelo qual o entendimento corpóreo acontece e essa incorporação é onde ‘ser e conhecer se encontram’” (TODRES, 2007, p. 3).¹⁷ Para expandir essa noção, ele elabora seu pensamento pesadamente por meio da fenomenologia, (em específico, pelo trabalho de Maurice Merleau-Ponty) e pela *Focalização*, como desenvolvido por Eugene Gendlin (confira: <http://www.focusing.org>).

Todres engenhosamente coloca em primeiro plano as formas com que o corpo vivido, como o mensageiro do que ainda não foi dito, pressupõe um “mais que”, um “excesso fértil” — um mundo grávido para além das perspectivas “conhecidas”. Escrever o mundo-da-vida nunca é algo “fechado”, “acabado” e “concluído”. Ao ler essas palavras e tentar entender o seu sentido, parece-me que elas poderiam muito bem estar se referindo diretamente à minha experiência como improvisadora.

O corpo improvisador vivido dá vazão aos entendimentos de texturas e ânimo de um mundo “carnal”, corporalmente relevante, que escapa territórios de fácil definição. Ainda assim, operando em um âmbito duplo, improvisadores estão

¹⁷ TODRES, Les. *Embodied enquiry: phenomenological touchstones for research, psychotherapy, and spirituality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

envolvidos simultaneamente em tanto experimentar quando entender, pesquisar e apresentar, pois o corpo vivido desfruta o “‘mais’ pré-reflexivo de um mundo que é parte de e, ao mesmo tempo, dá perspectiva e reflexão (compartilhada ou individual) para essa experiência” (Todres, 2007, p. 2).¹⁸

O improvisador reflexivo não é alguém que simplesmente reflete sobre seu trabalho depois do seu acontecimento, mas que está envolvido em um ciclo de feedback no processo, enquanto dança. Eu acredito que as seguintes palavras de Deborah Hay são úteis aqui, como ela mesma afirma; “Eu percebo quando estou ‘no automático’. Quanto maior é a atenção que eu coloco no fazer, maiores são as lacunas requerendo a minha atenção. As lacunas não cessam: elas exigem mais acuidade” (Hay, 1994, p. 20-21).¹⁹ Então, quando Hay “percebe quando está no automático”, num modo reflexivo esse dispositivo a permite “prestar atenção” na prática, em vez de apenas experimentá-la. Todres poderia dizer que ela está permanecendo “responsavelmente conectada à vivacidade da ocasião experimental específica” (2007, p. 29).²⁰ Essa sensibilidade reflexiva, uma reflexão *in the midst* (como diria Merleau-Ponty), permite que o dançarino se mantenha imerso, aprofundando a experiência cinestésica de modo intencional. Através de círculos pequenos que se interseccionam, e com a prática, essa reflexão encarnada aprofunda a experiência, pois por meio desse processo é possível tornar-se mais presente, de formas mais multifacetadas.

Essa é uma concepção de improvisação na qual conhecimentos são criados e partilhados, e na qual dançarinos (e, de

¹⁸ Idem.

¹⁹ HAY, Deborah. *Lamb at the Altar: The Story of a Dance by Deborah Hay*, Londres e Durham: Duke University Press, 1994.

²⁰ TODRES, Les. *Embodied enquiry: phenomenological touchstones for research, psychotherapy, and spirituality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

fato, o público de dança) desenvolvem uma capacidade para perceber o que está por vir. Ao fazer isso, dançarinos (e o público) se envolvem num processo de conceber conhecimento — não apenas nos atos de movimento, mas na própria sintaxe do que acabou de ocorrer e do que pode acontecer em seguida — ; isso é conhecimento-come-processo. Revelando como o pensamento corporal se desdobra num constante processo de estruturação e reestruturação em parâmetros fluidos, a improvisação coloca em destaque “criatividade em ação” (BERTINETTO, 2011).²¹ Assim, o que eu proponho é que a improvisação seja uma prática epistêmica que reflete um modo de investigação corporificada, na qual ‘ser e conhecer se encontram’ (Todres, 2007, p. 20)²² — em que a consciência reflexiva e crítica estejam ligadas com as escolhas estéticas de quem dança, revelando-se a si mesmas em trabalho artístico.

Improvisação, linguagem e conhecimento

Modelos estabelecidos de pesquisa em dança (frequentemente tirando proveito de outras disciplinas e formas convencionais de investigação acadêmica) têm nos dado importantes ferramentas por meio das quais podemos entender e estudar dança. No entanto, eles têm tido a tendência de colocar a dança “a uma certa distância” das experiências vividas, de tal maneira que a experiência sensível de dançar (e de ver dança) são muitas vezes borradas, deixadas de lado e consideradas como sendo bastante complicadas, pela sua falta de certa visão objetiva neces-

²¹ BERTINETTO, Alessandro. ‘Creativity between Art and Philosophy’, in Bertinetto, Alessandro and Martinengo (Eds) *Rethinking Creativity*, Tropos, Vol IV, No 2, 2011.

²² TODRES, Les. *Embodied enquiry: phenomenological touchstones for research, psychotherapy, and spirituality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

sária para assumir o sério trabalho de escrever [sobre dança]. Eu proponho, porém, que se reconsiderarmos o papel da linguagem e redirecionarmos a escrita, isso pode significar a aproximação da linguagem e, conseqüentemente, da escrita à corporeidade, de maneira a refletir mais efetivamente os questionamentos do conhecimento-em-processo improvisatório e somático.

Improvisadores em dança são muito interessados em linguagem — e nós podemos pensar sobre as partituras poéticas de Hay, sobre as canções e textos intrincados de Hamilton, ou sobre o trabalho cuidadosamente delimitado de Skinner, na medida em que ela seleciona palavras por meio das quais se possa evocar, desenvolver e expandir a experiência de um corpo em movimento anatomicamente focado. Ainda assim, essa relação não é fácil — pois ‘a improvisação não (NACHMANOVITCH, 1990, xx).²³ Gere escreve de forma similar: “mais do que em qualquer outro aspecto da prática de dança contemporânea, a improvisação suscita um estado para além da linguagem, em que imagens são sondadas nas profundezas da psique humana, e onde palavras não são suficientes” (2003, xiii).²⁴

As palavras são, no entanto, importantes para ajudar a nos tornar mais lúcidos — mais reflexivos em nossas práticas. Os processos de vir à linguagem e de “encontrar boas palavras” (Todres, 2007) são difíceis, mas oferecem um processo significativo através do qual formas de conhecimento experimentais, materiais e emergentes possam ser articuladas, processadas e compartilhadas para além da própria prática. Essas boas palavras envolvem uma nomeação de experiência e sensação para fazer senso recente de experiência vivida, abrindo, assim, a vida dita e não dita da improvisação. Essa noção é proveniente

²³ NACHMANOVITCH, Stephen. *Free Play – Improvisation in Life and Art*, Nova Iorque: Tarcher/Penguin, 1990.

²⁴ COOPER ALBRIGHT, Ann e GERE, David (eds). *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, Middletown: Wesleyan, 2003.

da prática de *Focalizar* de Gendlins, no qual há um tempo de percepção e descrição — sem a nomeação ou categorização — da experiência sensível. Na procura de boas palavras há um teste — a circulação de uma palavra, de uma frase, para perceber a sua adequação, o seu ‘encaixe’ na experiência vivida, que as palavras tentam englobar. Essas palavras “boas” palavras são uma parte significativa do desenvolvimento da sinergia entre o conhecimento somático e conceitual, pois em círculos fechados, cíclicos e multidirecionais, experiência, palavras e conhecimento se interseccionam.

No meu trabalho “*Dear practice...*”, mover-se deu origem a palavras. Essa escrita se desenvolveu como resposta para uma instrução dada por Robert Daniels, um membro do *Choreographic Lab 2005-7* “articulando um projeto de dança”. Como parte de um de nossos eventos em grupo, ele sugeriu que membros “escrevam uma carta para a sua prática, como se ela fosse seu amante”. Para mim, uma carta se transformou em várias em um diálogo imaginário comigo mesma, na medida em que dançarina e prática evoluíram. Ressoando desse envolvimento de amantes, as cartas são íntimas e corporais. Você pode tentar fazer o mesmo. O que você diria se fosse escrever para sua prática como se fosse sua amante?

Essa abordagem também é evidente no “Processo de Articulações Criativas” (PAC),²⁵ assim como desenvolvido por Jane Bacon e eu mesma como diretoras de um laboratório coreográfico. Esse processo pretende guiar artistas/acadêmicos em uma exploração mais profunda dos processos criativos. Em essência, esse é um modelo, com estratégias correspondentes, para o desenvolvimento de uma prática reflexiva, e para jeitos de “dar voz” à prática. O PAC envolve um processo de trabalho na direção de uma clareza de linguagem e dentro do modelo há

²⁵ NdT: No original, *Creative articulations Process (CAP)*.

um compromisso implícito com articulações de vários tipos. Nesses processos, nós estamos interessadas em assegurar que cada pessoa, em cada momento, encontre as palavras certas, palavras boas, as palavras que são boas e certas para aquela situação e para aquela pessoa naquele momento particular; e ter um contexto para criar linguagens é um processo significativo, pois, como percebe a poetisa/escritora Lyn Hejinian, “a linguagem dá estrutura à consciência” (2000, p. 345).²⁶

Aproximar-se da linguagem, de uma nova maneira, como um processo de improvisação incorporado, nos oferece caminhos pelos quais a dança pode ser entendida e as importantes habilidades de ser capaz de discernir, descrever e nomear algo possam ser trazidas mais perto da corporeidade, para proporcionar que os tipos de linguagem usadas tenham a capacidade de refletir a experiência encarnada de se mover e de observar o movimento. Num contexto acadêmico, isso significa que os métodos, contextos e propósitos de criação de linguagens (e os processos correlacionados de escrita) como parte de avaliação e processos de disseminação de pesquisa precisam ser repensados; e os mecanismos de produção de conhecimento tão evidentes nos contextos de publicação precisam ser contestados. É esse o desafio que eu, como co-editora de *Choreographic Practices*, tenho tentado abordar — criando, talvez, uma pequena ruptura “de dentro” dos processos de publicação. Através de mudanças como essa, quem sabe a improvisação possa encontrar sua(s) voz(es).

²⁶ HEJINIAN, Lyn. *The Language of Inquiry*. London: University of California Press, 2000.

Reconfigurando improvisação – metodologia e conhecimento como processo

Dedicar-se à improvisação como pesquisa não é apenas ser responsivo ao conhecimento emergente que vem à tona. É também cultivar uma atitude essencialmente estética, transformando a tarefa escolástica de fazer pesquisa em criação artística. Essa postura é profundamente diferente dos modelos correntes para condução de pesquisa, visto que eles se baseiam numa busca por certezas.

Isso é tanto a sua limitação quanto sua força. Envolver-se em pesquisa pelo caminho da improvisação é se comprometer com um processo que é caracterizado por um nível de incerteza, por uma busca e por uma emergência que é dependente do processo. Rompendo com a ilusão de certeza e confiando no processo, ao invés de pensar que é possível ter clareza sobre o que está por vir, a improvisação, nós poderíamos argumentar, oferece um paradigma para o conhecimento-começo-processo.

A força desse método é que nós podemos encontrar coisas até agora desconhecidas; ao nos lançarmos para um futuro incerto, nós podemos ir adiante das expectativas com as quais começamos. A limitação disso é que não temos linhas de orientação preexistentes que possam nos assegurar estar no caminho certo. Em vez disso, nós precisamos estar continuamente inventando o caminho, mesmo enquanto caminhamos sobre ele.

Nesse posicionamento da improvisação como um método para fazer e apresentar pesquisa, a improvisação em dança tem sido reformulada. Improvisação como tanto uma abordagem de dança quanto como uma metodologia não é (somente) sobre inovação, mas sobre buscar profundamente, evocar a curiosidade para saber mais, e saber de outras formas, para repetir com diferença, se des-familiarizar, iluminar o (des)co-

nhecido. Esse processo implica perceber como o conhecimento emerge de contextos vividos e situados e se desenvolve pela improvisação. Refletir o reconhecimento renovado da investigação corporificada como uma maneira de conhecimento é uma prática crítica rigorosa e oferece uma metodologia alternativa. Essa prática enfatiza um trabalhar a partir de e dentro do “líquido”, e começa reconhecer a viscosidade, tônus e a natureza emergente do conhecimento.

Isso é possibilitado na retirada da improvisação das margens — levando a sério a improvisação. Opondo-se às abordagens dominantes, a improvisação é colocada, aqui, não como uma associação secundária ou mais pobre em relação ao que foi coreografado, mas como uma atividade altamente rigorosa que é uma parte essencial da existência e interação humana.

Atrair teoria e prática, fazer e refletir uma com a outra — não como um processo pelo qual uma sustenta ou sobrescreve a outra, mas por meio de um método convergente no qual elas não possam ser separadas para a improvisação —, requer de nós um cruzamento das fronteiras dança-linguagem entre o corporal/coreográfico, conhecido/desconhecido, processo/produto. Na promoção de investigação rigorosa e sistemática, a improvisação oferece uma aproximação incorporada e atenta à pesquisa.

Para concluir, então, eu sugiro que tanto como metodologia e como paradigma para o conhecimento-como-processo, práticas de improvisação dançadas-escritas nos permitem mover para além de um enfoque que enfatiza categorias e conceitos estratificados para pensar, ao invés disso, em termos de fluxos e intensidades do processual, convergente e nômade. Dessa forma, uma perspectiva pela improvisação borra os limites estabelecidos e coloca o cerne de volta à disciplina, dentro do tecido muscular e do tendão do que fazemos, e como fazemos; isso é importante, pois improvisar é uma parte crucial do que é ser humano.

Estudos de Dança, Estudos da Performance e Dança Europeia no Século XXI

Ramsay Burt

Um dos temas desta conferência abrange as questões sobre correlações entre formas de criar e entender dança, de forma que o corpo que dança e o palco se tornem objetos de estudo. A contribuição que eu, como historiador de dança da Grã-Bretanha, posso dar é colocar os estudos de dança em relação aos estudos da performance nos Estados Unidos,¹ e em relação aos desdobramentos europeus em performance com um foco particular na dança. Meu objetivo é localizar a minha própria pesquisa dentro do contexto das mudanças nos estudos de dança nos anos 1990, o seu vínculo com os estudos da performance nos Estados Unidos e com os recentes avanços europeus no campo dos estudos de dança. Ao longo dos anos, um número importante de estudiosos de dança tem ou ensinado no Departamento de Estudos da Performance em Nova Iorque,² ou foram estudantes de doutorado lá. Eu mesmo fui

¹ N.d.T.: No texto original o autor usa “American”, claramente se referindo aos Estudos da Performance realizados nos Estados Unidos da América e na América do Norte, não os do continente americano. Nesse sentido, preferiu-se traduzir fazendo essa distinção, já que Burt não se refere também aos Estudos da Performance da América Central, nem aos da América do Sul.

² N.d.T.: O Departamento de Estudos da Performance ao qual o autor se refere é o da Tisch School of the Arts da New York University (NYU), estabelecido em 1980 como o primeiro do gênero nos Estados Unidos. Atualmente, o Departamento conta com programas de graduação, mestrado e doutorado em Estudos da Performance.

professor visitante no Departamento em 1999. Por volta dessa época, artistas da dança, inovadores na Europa, mas não nos Estados Unidos, estavam se engajando na desconstrução das convenções e práticas de coreografia e apresentação de dança, de forma que correspondessem à reformulação contemporânea das narrativas e representações no teatro europeu. Os estudos acadêmicos têm se desenvolvido por meio do encontro com o desafio que essas outras representações propõem, e pela análise das novas proposições performativas que esses trabalhos sugerem. Eu vou, portanto, fazer um panorama das histórias partilhadas pela dança e pelos estudos da performance, e também dos últimos desenvolvimentos na prática de dança europeia, ilustrando isso com dois exemplos da minha pesquisa mais recente.

Os anos 1990 foram a década em que se tornou claro que novos projetos na criação de dança europeia não encontravam pares de inovação comparáveis nos Estados Unidos. Em 1999, André Lepecki,³ antigo estudante do Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova Iorque, prestes a se tornar um professor associado do Departamento, comparou a cena de dança em Nova Iorque e na Europa:

Dançarinos da Europa que chegam à Nova Iorque [*ele escreveu*] comumente fazem o seguinte comentário: “É um lugar ótimo para fazer aulas, para desenvolver a consciência corporal. É péssimo para ver dança interessante e para ampliar suas habilidades como um dançarino inventivo e como artista”. (LEPECKI, 1999, p. 33)

Artistas da dança europeia mais conhecida, que tiveram destaque por volta desse período, incluindo Jérôme Bel, Jonathan Burrows, Boris Charmatz, Raimund Hoghe, Maria La

³ LEPECKI, André. *Caught in a Time Trap*. Ballett International/Tanz Aktuell. Abril de 1999, p. 30–33.

Ribot, Vera Mantero e Xavier Le Roy eram, até então, praticamente desconhecidos nos Estados Unidos.

Artistas da dança francesa como Bel e Charmatz reconheceram que uma geração mais antiga de coreógrafos, tais quais Dominique Bagouet e Angelin Preljocaj, podem ter reivindicado seu trabalho, nos anos 1980, como sendo novo e inovador quando, em muitos aspectos, ele era derivado da dança moderna dos Estados Unidos dos anos 1950. Um interesse na história da arte moderna e da arte da performance levou esses jovens dançarinos a se envolverem com as vanguardas e, em particular, com a Judson Dance Theater.⁴ A crítica de dança Dominique Frétard, que preferia o trabalho dos coreógrafos mais velhos, declarou que a nova geração era proponente de uma ‘non-danse’. Isso poderia ser traduzido como “não dança”, ou “não à dança”, o que, no próprio conceito, reverbera uma afirmação de uma importante integrante da Judson Dance Theater, Yvonne Rainer, que começa com “Não ao espetáculo”. Isso fez parte de um ensaio que ela publicou em 1965 na *The Drama Review*, editada por Richard Schechner, que foi quem subsequentemente fundou o Departamento de Estudos da Performance. Retornarei ao Schechner brevemente. Trabalhos de dança como *Trio A* (1978), de Rainer, *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), de Trisha Brown, *Circle Dances* (1970), de Deborah Hay, e o desenvolvimento do contato improvisação (1970) por Steve Paxton, podem todos ser vistos como parte de uma contracultura que emergiu no final dos anos de 1960 e 1970 em torno de uma rejeição da cultura de consumo capitalista e da oposição à Guerra do Vietnã. O con-

⁴ N.d.T.: A Judson Dance Theater “vital e altamente visível causou seu impacto, não apenas no mundo da dança como no cenário das artes do Village em geral”, segundo a historiadora de dança norte-americana Sally Banes. Cf. BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999, p. 94.

texto político e social da nova dança europeia dos anos 1990, em contrapartida, é o do neoliberalismo e da globalização.

Xavier Le Roy era um dos que estavam no grupo de dançarinos franceses que, em 1996, reencenou o trabalho *Continuous Process Altered Daily* (1970), de Yvonne Rainer. No ano seguinte, ele começou a criar o seu solo, *Self-Unfinished* (1998). A própria Yvonne Rainer já escreveu sobre o estranho objeto animado que Le Roy apresenta, como se segue: “alternava, de modo variado, entre inseto, marciano, galinha, regador, lagarta virando crisálida, etc”. Em um ensaio de 1968⁵ sobre minimalismo em dança e escultura, ela havia argumentado que dançarinos deveriam adotar uma presença neutra mais próxima a de um objeto, quando em cena:

O artifício da performance deve ser reavaliado de maneira a que a ação, ou o que se faz dela, seja mais interessante e importante que a exibição do caráter e da atitude, e de maneira que a ação possa ressaltar melhor através do apagamento da personalidade: assim idealmente não se é si-próprio, é-se um ‘fazedor neutro’.⁶

Em *Self-Unfinished*, Le Roy era um fazedor neutro quando ele apresentava imagens ‘como as de um objeto’, o que Rainer admirava. Nos anos de 1960, Rainer escreveu para o *The Drama Review*, de Richard Schechner, assim como fizeram seus contemporâneos artistas da dança Trisha Brown e Steve Paxton. Eles, como Schechner, reconheceram a necessidade de usar reflexões na sua própria prática para criarem um discurso direcionado à recepção dos seus trabalhos. Contudo, todos es-

⁵ RAINER, Yvonne. *Work 1961-73*. Halifax, N.S.: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

⁶ N.d.T.: A citação original, em inglês, aparece em RAINER, 1974, p. 65, conforme referência em nota. A tradução em português é do filósofo português José Gil in GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004, p. 159.

ses três dançarinos apresentaram criações em galerias de arte e suas preocupações eram mais próximas ao mundo das artes visuais do que às inovações teatrais de Schechner, do *The Living Theatre*, ou de Richard Foreman.

O minimalismo do ‘muito’ da nova dança contrastava com a natureza expressiva do novo teatro dos anos 1960. A ideia de Rainer sobre um ‘fazedor neutro’ é um caso em questão. Sob Schechner, o *The Drama Review* se tornou um dos primeiros periódicos acadêmicos em inglês a publicar trabalhos sobre a metodologia de treinamento de atores de figuras como Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, bem como as próprias pesquisas interculturais de Schechner nessa área. No treinamento de ator, Jacques Lecoq desenvolveu a ideia de uma máscara neutra para alcançar um esvaziamento que fizesse parte do processo de improvisação. A neutralidade, aqui, oferece um meio para inventar novas ideias de representação e expressão teatral. Neutralidade tem um significado muito diferente dentro da dança minimalista, na qual, como no *No Manifesto* (1965) de Rainer, está alinhada com uma tradição de vanguarda da desconstrução das convenções de representação e expressão na dança, consequentemente conduzindo a uma exploração minimalista das qualidades formais da dança.

Alguns estudiosos recentes de teatro e performance têm explorado e analisado aspectos da teatralidade que vão além ou fora da narrativa e da criação de personagem. Isso, por exemplo, tem levado a debates sobre o trabalho de artistas da dança, como Pina Bausch, ao âmbito de teatro pós-dramático. A narrativa, no entanto, tem sido principalmente subsidiária ou complementar às qualidades formais e abstratas do material de dança. Essas questões formais são, por exemplo, o principal conteúdo das danças de grupo nos balés de corte do século XVI e das formas e padrões feitos pelo corpo de balé nos balés “clássicos” do século XIX, e fundamentam a desconstrução do espaço nos tra-

balhos de Merce Cunningham e William Forsythe no final do século XX. Por grande parte da sua história, o balé e a dança contemporânea da Europa têm tido uma grande conexão com a música. Assim como escutar a música pode ser uma experiência emocional, também pode ser assim a experiência de assistir ao modo como movimentos coreografados abrem espaço por meio do tempo. Minha questão, aqui, é lembrar a especificidade da dança como forma artística, ao mesmo tempo em que reconheço o quanto em comum os estudos da dança têm em relação aos estudos do teatro e aos da performance.

Uma guinada teórica dentro da academia nos EUA e Reino Unido nos anos de 1980 e 1990 levou os estudos da dança, teatro e performance a se aproximarem da chamada Teoria Francesa e do trabalho das reconhecidas como feministas francesas, para desenvolverem leituras feministas, *queer* e pós-coloniais dos trabalhos de dança e teatro. Nos Estudos da Performance, os diálogos de Richard Schechner com antropologistas haviam aberto possibilidades para considerar a performance contemporânea dentro do contexto das problemáticas sociais e políticas da contemporaneidade. Duas publicações controversas por acadêmicas da dança que haviam sido estudantes de doutorado na NYU tiveram efeitos surpreendentemente divisores dentro da comunidade dos estudiosos de dança. Ambas criticaram o trabalho do coreógrafo de balé George Balanchine em termos de raça e gênero. Nos Estados Unidos, Balanchine, que nasceu na Rússia, é considerado como o fundador de um estilo característico de balé nacional. O ensaio de 1988 de Ann Daly, *The Balanchine woman: of hummingbirds and channel swimmers*,⁷ publicado no *The Drama Review*, foi amplamente denunciado por acadêmicos norte-americanos ao argumentar

⁷ DALY, Ann. *The Balanchine Woman*. *The Drama Review* no. 113, 1987, p.8-21.

que os duetos de Balanchine reforçam o ponto de vista patriarcal. Brenda Dixon Gottschild⁸ foi similarmente atacada por apontar o quanto do estilo supostamente estadunidense de Balanchine provém do jazz afro-americano, pelo qual Balanchine tinha fascínio reconhecido. O argumento de Gottschild é de que o impacto dos valores da estética proveniente da África nos bailarinos dos Estados Unidos é geralmente ignorado ou subestimado.

Sally Banes, no seu livro *Dancing Women: Female Bodies on Stage*,⁹ de 1998, critica duramente o trabalho de Daly (1987) e Gottschild (1996), juntamente com publicações de outros estudiosos que usam metodologias dos estudos de gênero e dos pós-colonialismos. Em meados dos anos 1990, entretanto, um grande número de coleções editadas foi publicado explorando esses tipos de abordagem, incluindo: *Corporealities* (1996)¹⁰ e *Choreographing History* (1995),¹¹ de Susan Leigh Foster, *Moving Words* (1996),¹² de Gay Morris, *Meaning in Motion* (1997),¹³ de Jane Desmond, bem como o meu próprio livro *The Male Dancer*.¹⁴ As cisões entre acadêmicos de dança nos Estados Unidos, entre os que escrevem sobre dança no seu

⁸ GOTTSCHILD, Brenda Dixon. *Digging the Africanist Presence in American Performance Dance and Other Contexts*. Westport: Greenwood Press, 1996.

⁹ BANES, Sally. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1998.

¹⁰ FOSTER, Susan (ed.). *Corporealities*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996.

¹¹ FOSTER, Susan (ed.). *Choreographing History*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

¹² MORRIS, Gay (ed.). *Moving Words*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996.

¹³ DESMOND, Jane (ed.). *Meaning in Motion*. Durham & Londres: Duke University Press, 1997.

¹⁴ BURT, Ramsay. *The Male Dancer - Bodies, Spectacle, Sexualities*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2007.

contexto político e social e os que se debruçam exclusivamente sobre os aspectos formais e estéticos, permanecem há muitos anos, ainda que esse não fosse o cenário na Europa. Poucos estudiosos de dança nos Estados Unidos têm visto muito da dança europeia mais recente. Quem escreve sobre dança e as questões políticas e sociais que ela levanta, na Europa, têm sido os próprios estudiosos de dança europeus. Apesar de o inglês permanecer como língua dominante nos estudos de dança, alguns escritos significantes sobre dança europeia recente têm sido feitos em outros idiomas.

Tendo participado duplamente em júris no exame francês *Habilitation à Diriger des Recherches*, eu tenho algumas percepções sobre as respostas francesas aos estudos de dança britânicos e estadunidenses. Um problema com ‘*les études de danse anglo-saxonnes*’ é o uso que eles fazem do que estudiosos britânicos e norte-americanos chamam de Teoria Francesa. Do mesmo modo, estudiosas feministas francesas de dança estão perplexas com seus colegas britânicos e norte-americanos por considerarem Hélène Cixous, Julia Kristeva e Luce Irigaray como as mais relevantes pensadoras feministas. Aqui, estão em questão as maneiras como ideias podem mudar e serem adaptadas quando viajam de um país e de um idioma para outro, e vice-versa.

Outra preocupação francesa tem sido que a produção de conhecimento britânica e norte-americana, que foca no contexto social e político da performance em dança, pode estar correndo o risco de reduzir coreografia e performance para não mais que uma expressão desse contexto, de forma que o próprio material de dança se torna secundário. Apesar de que uma crítica similar foi feita por alguns dos estudiosos estadunidenses mais conservadores das abordagens feministas, *queers* e pós-coloniais nos estudos de dança, não é a política, eu entendo, que preocupa esses acadêmicos franceses. Há, talvez, uma ênfase maior

na análise formal de dança nos estudos de dança franceses do que nos que são feitos na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. Para demonstrar como eu acredito que um entendimento do contexto social e político de um trabalho de dança pode ajudar numa análise atenta da coreografia, devo usar o resto dessa palestra para fazer um breve resumo de dois dos meus projetos de pesquisa atuais. Um examina a história recente dos dançarinos negros baseados na Grã-Bretanha, e vou oferecer uma rápida leitura de um trabalho curto, o *Moving Solo* de Vicki Igbokwe, do ano de 2011. Meu outro projeto investiga a maneira como certa dança europeia mais atual articula valores que, com efeito, criticam as repercussões do neoliberalismo. Para ilustrar isso, olharei brevemente o dueto *The Cow Piece*, de Jonathan Burrows e Matteo Fargion, do ano de 2009.

Entre 2012 e 2014, conduzi um projeto de pesquisa com Christy Adair sobre o trabalho de artistas da dança, baseados na Grã-Bretanha, que são negros. Isso envolveu três eventos, com um dia de duração cada, reunindo membros de gerações mais antigas e mais jovens de dançarinos. Durante esses eventos, nós gravamos algumas histórias orais e identificamos áreas de similaridade nas práticas e experiências entre gerações, ao longo de diferentes inquietações artísticas e pontos de vista. O projeto culminou na exposição *British Dance: Black Routes*¹⁵, no International Slavery Museum (Museu Internacional da Escravidão), em Liverpool.

Na Grã-Bretanha, grande parte das comunidades negras consiste de pessoas cujas famílias vieram do Caribe entre o final dos anos 1940 e 1960, apesar de também existir um número menor de imigrantes que vieram das antigas colônias britânicas da África. Foi a experiência de ver companhias de dança nacionais dessas ex-colônias, fazendo dança africana neo-tradicio-

¹⁵ N.d.T.: em tradução literal, “Dança Britânica: Percursos Negros”.

nal, que inspirou dançarinos negros britânicos nos anos 1970 e 1980. Muitos, inicialmente, viviam e se apresentavam em comunidades dos centros urbanos que estavam experimentando tensões raciais instigadoras de rebeliões. Deste modo, *Delado* formou-se em Liverpool, *Kokuma* em Birmingham, *Ekomé* em Bristol, e a maior e mais conhecida companhia, *Adzido Pan African Dance Ensemble*, em Londres. Essas eram as cidades onde algumas das piores rebeliões dos anos 1970 e 1980 aconteceram. Dança africana ocidental e o toque de tambores ofereceram às pessoas de herança caribenha formas de se reconectar com uma ideia positiva da África, que lhes dava um senso de orgulho na sua identidade, em contraste às experiências perniciosas do racismo cotidiano.

Enquanto essas companhias de dança respondiam primordialmente a um desejo de celebrar a diáspora cultural africana para os membros das comunidades negras britânicas, três décadas mais tarde, a artista da dança baseada em Londres, Vicki Igbokwe, que é de herança nigeriana, tem produzido um trabalho que deriva de um contexto comunitário mais integrado, mas, ainda assim, com tensões sociais. Ela criou *Moving Solo*, em 2011, para a dançarina branca Maddy Morgan, dançado em um evento que ela havia organizado, o qual mostrava o processo de coreógrafos que foram influenciados por e usavam as danças sociais, danças de rua e as danças das danceterias para criar trabalhos a serem apresentados num contexto teatral.

Moving Solo explora um estilo de movimentação híbrido, que combina elementos da dança contemporânea ocidental com dança africana e com movimentos dos estilos de danças populares. Inicialmente, parece ser um solo de dança contemporânea ocidental. Ele é apresentado dentro de um teatro caixa preta, num palco escurecido, por uma dançarina vestida de preto que começa a se movimentar na metade do palco mais

distante do proscênio, posicionada de pé e de costas para o público [mostrar vídeo]. A dança começa lentamente e se desenvolve a partir de movimentos pulsantes isolados nos ombros da dançarina, formulados para um ritmo sincopado. Algumas vezes, ela se inclina para frente com o intuito de permitir que os quadris se movam em um ritmo diferente dos braços e dos ombros. Esses elementos são características típicas dos movimentos de dança da diáspora africana e, em particular, do batuque e das danças ganesa e nigeriana. Algumas das formas esculturais que Morgan cria através de extensões de pernas e braços parecem contemporâneas, bem como o jeito como o solo se desloca pelo espaço. Quando ela estende os braços e gira, o efeito é mais próximo da dança jazz do que do balé. O fraseado de muito do repertório de movimento, as repentinas e impulsivas explosões de energia após movimentos lentos e meditativos, tem uma qualidade remanescente da dança africana ocidental. Outro tipo de movimento que Morgan apresenta está nos giros e saltos pelo chão, em planos baixos, que se parece com uma dança de rua mais lenta. Sequências gestuais pontuais durante a coreografia evocam poses típicas do estilo de dança popular *waacking*, o qual Igbokwe ensina.

O filósofo Jean-Luc Nancy tem dito que o dançarino solista está sozinho, mas se move em direção ao mundo. Morgan começa o solo virada de costas, como se estivesse olhando para além do espaço de apresentação e, apesar de estar dançando para o público, a sua atenção é ampliada para além dele. Nas palavras de Nancy, ela está criando um mundo por meio de sua dança como se estivesse pensando pelo movimento. Para Hannah Arendt:¹⁶ "Existencialmente falando, o pensamento é um estar-só, mas não é solidão; o estar-só é a situação em que me faço companhia. A solidão ocorre quando estou sozinho,

¹⁶ ARENDT, Hannah. *The Life of the Mind*. San Diego: Harcourt, Inc, 1978.

mas incapaz de dividir-me no dois-em-um, incapaz de fazer-me companhia”¹⁷

Morgan parece ser capaz de se fazer companhia. Igbokwe diz que “é importante para as mulheres e meninas terem confiança em sua própria pele e corpo, principalmente em um tempo no qual somos alimentadas à força com um modelo unidimensional de beleza”.¹⁸ Em geral, *Moving Solo* expressa força feminina de uma forma tensa, mas poderosa. É um trabalho que faz sua dançarina parecer como se pudesse tomar conta de si mesma nas comunidades diversificadas da Grã-Bretanha moderna.

O outro projeto de pesquisa no qual eu estou atualmente envolvido se concentra em trabalhos inovadores de dança contemporânea na Europa, desde meados dos anos 1990. Eu sugeri anteriormente que muitas dessas obras são, de fato, críticas ao neoliberalismo e à globalização. Algumas chamam a atenção para o impacto social da austeridade, precariedade, exploração do trabalho emocional e confusão entre tempo de trabalho e tempo de lazer, além da privatização e monetização dos recursos públicos comuns. O exemplo de dança que eu discutirei brevemente, *The Cow Piece*, de Jonathan Burrows e Matteo Fargion, levanta questões sobre amizade e relações interpessoais nas economias pós-industriais. Práticas de trabalho, atualmente, requerem cada vez mais o uso de habilidades sociais. Como observa o sociólogo Zygmunt Bauman (2008),¹⁹ a capacidade

¹⁷ N.d.T.: A citação original (em inglês) encontra-se em ARENDT, 1978, p. 185, conforme nota. A tradução em português aqui apresentada é de Antônio Abranches e Cesar Augusto R. de Almeida in ARENDT, Hannah. *A Vida do Espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 139.

¹⁸ Entrevista com Carmel Smith (em inglês), online. IGBOKWE, Vicki. [online] *Interview with Carmel Smith*. Disponível em: <<http://uchennadance.com/interview-vicki-igbokwe-fierce-fabulous-free/>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2018.

¹⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Does Ethics Have a Chance in a World of Consumers?*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008.

de estabelecer conexões mutualmente benéficas, de curto prazo, pode ser uma competência que empregadores valorizem, mas isso tem tido efeitos desestabilizadores na sociedade. Essa situação tem o efeito de encorajar amigos de fora do trabalho a terem pouco envolvimento em longo prazo uns com os outros, somente mantendo as suas relações pelo tempo suficiente em que sejam satisfatórias ou mutuamente benéficas.

Burrows, que é um artista da dança, e Fargion, que é compositor, têm, até agora, criado e se apresentado juntos como parceiros em oito duetos, começando em 2003 com *Both Sitting Duet*. *The Cow Piece* é o quinto desses duetos. Assim como a minha leitura de *Moving Solo* teve enfoque na relação entre a dançarina consigo mesma e com o mundo, *The Cow Piece* também é um dos poucos duetos mais atuais de dançarinos em que as representações de amizade atravessam diferenças significativas entre colaboradores. Estou pensando, aqui, em duetos como *Gustavia* (2008), da coreógrafa francesa Matt-hilde Monnier e da coreógrafa-dançarina espanhola Maria La Ribot, no dueto (2005) de Jérôme Bel com o dançarino tradicional tailandês Pichet Klunchun, e nos duetos de Raimund Hoghe com Lorenzo De Brabandere. Amizade, como Jacques Derrida tem demonstrado, é um conceito problemático. Ele aponta que o ideal grego de amizade era baseado na irmandade. Não apenas isso implicitamente exclui mulheres, mas também é uma relação na qual um se reconhece e responde para o mesmo a partir de si, deixando nenhum espaço para qualquer percepção de alteridade. Os duetos de dança aos quais eu me referi foram, cada um, criados e apresentados por dançarinos do mesmo sexo, que são, de outro modo, significativamente diferentes uns dos outros. Eles interpretam amizades em jeitos que apresentam alternativas para a maneira exploratória com que as práticas de trabalho pós-industriais estão repercutindo sobre as relações interpessoais.

Uma das coisas que críticos de dança comentaram sobre os primeiros duetos de Burrows e Fargion foi sobre como era bom ver a forma cordial com que se relacionavam um com o outro em cena. Burrows não ficou satisfeito com isso, mas disse que em *The Cow Piece* eles se encontraram por acidente: “aquilo pelo qual haviam esperado e procurado, que é uma relação diferente entre os dois, comparada a essa relação amigável e transparente”²⁰ dos trabalhos anteriores. Em *The Cow Piece*, Burrows e Fargion trabalham lado a lado por detrás de pequenas mesas, apresentando combinações espetacularmente imprevisíveis, quase caóticas, de diferentes tipos de material cênico, incluindo cantar, tocar música folk em um bandolim, em uma gaita e em um harmônio, declamar texto (inclusive um trecho de Ricardo III de Shakespeare), fazer gestos, executar passos de dança, e manipular doze vacas de brinquedo de plástico.

No trecho que eu exibi, Burrows e Fargion podem ser vistos se apresentando enquanto leem cadernos nos quais eles escreveram suas partituras individuais. Cada um criou seu próprio solo, independentemente, e então resolveram como fariam para apresentá-los juntos. Esses solos foram compostos usando a estrutura musical da *Conferência sobre nada* (*Lecture on Nothing*, 1950) de John Cage. A estrutura consiste de cinco seções, cada uma com um número predeterminado de compassos na proporção 7, 6, 14, 14, 7. A soma desses valores dá 48, e cada compasso é similarmente composto de 48 unidades ou segmentos individuais também na proporção 7, 6, 14, 14, 7. Esta página da partitura de Fargion demonstra como dar nomes e mover as vacas de plástico se encaixam nessa estrutura. Burrows disse à Gia Kourlas:

²⁰ ROZAS, Ixiar; BURROWS, Jonathan. [online] *Interview on Voice, Language and Body*. Disponível em: <<http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=45&t=content>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2018.

Nós estamos interessados na estrutura formal do contraponto musical, que nós desestabilizamos e distorcemos por meio do ato da performance. Nosso pensamento não é o de que estamos tentando nos expressar, mas, sim, de que nos perdemos num campo de expressão. Em um mundo teórico isso pode parecer idealista, mas é interessante politicamente e nós reconhecemos que aquela perda da individualidade para o todo corrobora muitas das práticas partilhadas entre dança e música. Paradoxalmente, claro, o resultado é que você se torna mais presente e visível, porque se desprende das suas expectativas sobre o que achava que precisava fazer.

O que Burrows está, na verdade, dizendo aqui é que ele e Fargion se tornam o que Rainer chama de ‘fazedor neutro’. Ao se perderem nas minúcias complexas dessa obra, eles são capazes de se relacionarem um com o outro através das diferenças – não apenas entre as nacionalidades italiana e britânica, ou entre dançarino e compositor, mas também nas diferenças entre as ações que cada um está fazendo. Como Burrows destaca, isso é interessante politicamente. A perda do ‘eu’ e a fuga das expectativas normativas sugerem que as singularidades dos artistas emergem como consequência de dizerem não para a expressividade individualista. Jean-Luc Nancy²¹ propõe que: “o singular é primordialmente *cada* um, e, por isso, também *com* e *entre* todos os outros. O singular é plural” (NANCY, 2000, p. 32).²² Estar com e entre outros é a base para repensar a natureza da amizade. Através do sistema de estrutura musical de Cage, que Burrows e Fargion de fato testam à destruição, eles

²¹ NANCY, Jean Luc. *Being Singular Plural*. [tradução em inglês de Robert D. Richardson e Anne E. O’Byrne]. Stanford, Califórnia.: Stanford University Press, 2000.

²² Do francês: “singularité plurielle: en sorte que la singularité de chacun soit indissociable de son être-avec-à-plusieurs, et parce que, de fait et en general, une singularité est indissociable d’une pluralité” em NANCY, Jean-Luc. *Être Singulier Pluriel*. Paris: Éditions Galilée, 1996, p.9.

encontram novas e menos normativas formas de se relacionarem um com o outro, enquanto reconhecem a singularidade de cada um.

Para resumir, eu apresentei uma visão geral das conexões entre os estudos de dança e os estudos da performance, e a relevância deles na análise dos recentes trabalhos em dança europeus. Por meio do *The Drama Review*, Schechner deu a artistas, como Rainer, oportunidades para aprimorar a recepção de seus trabalhos, ao dar-lhes a possibilidade de criar um discurso próprio em torno de suas práticas. Burrows também tem se ocupado com as explorações discursivas desse gênero, não apenas por meio de entrevistas extremamente articuladas, mas também no seu amplamente admirado livro *A Choreographer's Handbook* (2010).²³ Eu também demonstrei como uma exploração das relações de performance com seu contexto político e social pode potencializar a análise de dança. Isso se deve às ligações entre os estudos da performance com antropologistas. Essa metodologia é particularmente pertinente, como eu mostrei, em um lugar no qual um entendimento de questões interessadas com identidades pode ajudar a esclarecer as escolhas estéticas que o/a coreógrafo/a fez. Em conclusão, o elo entre os estudos de dança e os estudos da performance abre possibilidades para novas formas de pensar, fazer e compreender performances.

²³ BURROWS, Jonathan. *A Choreographers Handbook*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2010.

Educação, Dança e Emancipação Humana

Sandra Soares Della Fonte

Ao tratar a relação entre educação, dança e emancipação humana, falo de um lugar com muitas colorações. Em termos pessoais, um dos pilares da minha identidade se assenta na lembrança de uma menina a bailar nos cômodos da casa, na rua, na praia, nas festas e que, ainda hoje, mantém essa manifestação artística como um elemento de memória e identidade pessoal. Também sinalizo que meu primeiro contato formal com a dança foi em uma escola pública em frente à minha casa, na qual estudei durante os sete primeiros anos da Educação Básica: Escola Estadual Professora Maura Abaurre (Vila Velha/ES). Posso um profundo carinho em relação a essa escola que vi ser construída e na qual vivenciei parte significativa de minha escolarização.

Ao longo dos anos, esse rasgo da minha história pessoal se entrelaçou com a necessidade de lutar por uma escola pública e de qualidade; para muitos, a única chance de acessar parcela do patrimônio cultural construído historicamente pela humanidade. Essa convergência me despertou o desejo de contribuir para a formulação de uma teoria e prática educacional que, a meu ver, tem sido a principal tendência pedagógica no Brasil a defender a valorização da escola pública e do ensino: a pedagogia histórico-crítica. Nascida nas brechas das movimentações sociais que marcaram o fim da ditadura de 1964, essa pedagogia de orientação socialista tem o professor Dermeval Saviani como seu principal formulador e representante, mas, hoje, envolve um coletivo de intelectuais bastante

empenhado não apenas na crítica de orientações educacionais hegemônicas no Brasil, mas na proposição e construção de nortes para o trabalho educativo escolar.

É desse lugar existencial e político-pedagógico que conduzo este artigo. Em um primeiro momento, apresento, em termos gerais, algumas concepções basilares adotadas pela pedagogia histórico-crítica, como trabalho, humanização, cultura, alienação, formação omnilateral e emancipação humana. No segundo, trato especificamente da educação escolar a partir dessa orientação pedagógica. Até este momento, confesso que ficaria em minha zona de conforto, dentro daquilo que tenho mais pesquisado nos últimos anos. Entretanto, em um gesto ousado, mas carregado de incertezas e inseguranças, pretendo tangenciar, na última seção deste texto, a própria compreensão da dança em um esforço de construir um campo de interseção mais próximo com aqueles/aquelas que me apresentaram com o convite de conferir a conferência de abertura do IV Congresso Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. Enfrento, assim, um tema bastante incomum em minhas pesquisas, não devido à sua importância que, para mim, é inquestionável, mas devido às minhas próprias limitações. Assumo o risco na esperança de um encontro autêntico de diálogo. Tendo em vista essa observação, algumas reflexões que compartilho possuem um caráter exploratório, embrionário, quase como sugestões a serem posteriormente exploradas. Por isso, todas as dúvidas precisam ser levantadas quanto ao que aqui registro.

Trabalho, formação omnilateral e emancipação

Como uma pedagogia socialista de inspiração marxista, a pedagogia histórico-crítica parte de algumas categorias mar-

xianas relevantes. Nesse item, trato de algumas delas a começar pela importante compreensão de trabalho.

O trabalho é a transformação da natureza pelo ser humano; em função de necessidades, o ser humano se apropria de objetos da natureza e os transforma. Assim, o trabalho diz respeito à essa ação criadora e criativa na qual, para sobreviver, o ser humano age e modifica a natureza, criando uma natureza humanizada. A tradição marxista chama de patrimônio cultural a este vasto mundo de fenômenos materiais e simbólicos que resultam do trabalho e que antes não existiam na natureza.

O trabalho é uma ação intencional, movida por objetivos e, nesse sentido, demanda a construção do pensamento, da consciência. Em outros termos, é uma “atividade vital consciente” (MARX, 2004, p. 84).¹ Ao operar sobre a natureza, o ser humano engendra um mundo de objetivações externas a ele próprio, apesar de ser dele dependentes. Nesse objetivar-se, o ser humano se afirma no mundo objetivo “Não só no pensamento [...], mas com *todos* os sentidos [...]” (MARX, 2004, p. 110).² Essa perspectiva indica que o fazer-se humano envolve o ser humano na sua inteireza. É, portanto, omnilateral. O trabalho é, assim, uma ação corporal intencional e, como tal, envolve a plenitude das capacidades intelectuais e sensitivas do ser humano.

O ser humano se coloca naquilo que ele produz, isto é, ele se objetiva, coloca o seu ser no produto. Portanto, toda produção cultural traz a marca do humano, materializa o nosso modo de existir em um determinado momento, o que produzimos e como produzimos nossa vida. É na relação com a riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que se desenvolve, por exemplo, a riqueza da sensibilidade humana

¹ MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

² Idem.

subjetiva na forma, como de “[...] um ouvido musical, um olho para a beleza da forma” (MARX, 2004, p. 110)³ e, poderíamos acrescentar, de um corpo dançante...

O ser humano não produz apenas forçado por necessidades imediatas, mas principalmente quando livre delas; assim, “[...] o homem também forma, por isso, segundo as leis da beleza” (MARX, 2004, p. 85).⁴ Desse modo, somos produtores do imediatamente útil, mas também do inútil, isto é, daquilo que não tem necessariamente uma aplicação imediata.

Na concepção marxiana, ao mesmo tempo em que o trabalho é fonte de humanização, ele pode se transmutar em relações sociais nas quais vigora a propriedade privada, na *desefetivação* da essência humana. Nesse caso, a relação do trabalhador com o seu produto, a sua objetivação, é de alienação. O trabalho alienado não diz respeito à consciência ou não de determinados processos; ele expressa uma relação prático-efetiva com outros homens (MARX, 2004), um processo social na qual a riqueza material e simbólica produzida pelo ser humano não é apropriada pelo conjunto da humanidade; assim, o trabalho alienado surge em meio a relações sociais desiguais e sociedades cindidas em classes.

Nesse contexto, a formação humana se empobrece, pois o trabalhador se torna dependente “[...] de um trabalho determinado, muito unilateral, maquinal” (MARX, 2004, p. 26).⁵ Essa unilateralidade é resultado e, ao mesmo tempo, reproduz a divisão social do trabalho. A separação entre o conceber e o executar de acordo com as classes sociais tende a atar os indivíduos a funções ligadas ao seu lugar na produção da vida. Esse parcelamento da atividade social promove o embrutecimento

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

das faculdades e capacidades humanas, já que seu desenvolvimento deixa de ser amplo e passa direcionado pela fixação social imposta.

Em contraposição a essa unilateralidade, Marx conclama a necessidade de superação da alienação por um comunismo autêntico. É sob essa nova sociabilidade que Marx vislumbra a emancipação humana: “Qualquer emancipação constitui uma *restituição* do mundo humano e das relações humanas ao *próprio homem*” (MARX, 2002, p. 37).⁶ Portanto, a emancipação diz respeito a um novo arranjo social no qual o ser humano é fim de si mesmo e não meio. Fala-se, assim, não apenas de emancipação de todos os seres humanos, mas também de emancipação do ser humano por inteiro. Em contraste com o ser humano fraturado pela divisão social do trabalho, coloca-se o ser humano total. Não é possível abraçar o objetivo de formação omnilateral sem envolver-se com a luta e a utopia por uma sociedade de plenificação do humano. Isso demanda o exercício de negatividade com a sociedade capitalista e o esforço de superar a formação unilateral que ela promove.

O trabalho educativo

Segundo Leontiev (2004, p. 284),⁷ “Cada geração começa, portanto, a sua vida num mundo de objetos e de fenômenos criados pelas gerações precedentes”. Só que essas conquistas humanas não passam de uma geração a outra pela hereditariedade biológica. O ser do humano está condensado naquilo que ele produziu, no patrimônio cultural. Assim, cada nova ge-

⁶ MARX, K. A questão judaica. In: *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 13-44.

⁷ LEONTIEV, Alexis. *O desenvolvimento do psiquismo*. 2. ed. São Paulo: Centauro: 2004.

ração que nasce é convidada a habitar o mundo humano. Ela nasce “desarmada”, pura natureza, e aprende a ser humana na medida em que acessa o patrimônio cultural historicamente construído, pois é nele que se materializa a história de como temos nos feito humanos.

Denomina-se, em sentido *lato*, essa “[...] transmissão dos resultados do desenvolvimento sócio histórico da humanidade nas gerações seguintes” (LEONTIEV, 2004, p. 291)⁸ de processo educativo. Nele e por ele transformamos a nossa natureza meramente biológica em social.

Segundo Saviani, “[...] o trabalho educativo é o ato de produzir, direta e intencionalmente, em cada indivíduo singular, a humanidade que é produzida histórica e coletivamente pelo conjunto dos homens” (SAVIANI, 1991, p. 21).⁹ Portanto, esse processo implica o encontro entre a singularidade existencial e a universalidade do gênero humano. O trabalho educativo contribui para que cada ser humano converta as aquisições do conjunto da humanidade em capacidades próprias, *órgãos de sua individualidade*. Por sua vez, a educação permite que a universalidade do gênero se encontre com a diversidade dos modos de se fazer humano. Esses modos diversos não dizem apenas respeito às diferenças individuais empíricas, que marcam a unicidade de cada ser singular e sua excepcionalidade diante do conjunto dos outros seres humanos. Também remete às heterogeneidades culturais de valores, crenças, comportamentos, linguagem, vestuário, formas de viver a sexualidade etc. A diversidade dos caminhos para se fazer humano surpreende e engendra conflitos e pode ser impulso de desenvolvimento e aprendizagens.

⁸ Idem.

⁹ SAVIANI, D. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. Campinas: Autores Associados, 1991.

Aqui, também é importante considerar que, se o acesso à riqueza cultural (intelectual e material) é elitizado, o próprio processo de humanização é comprometido e sofre entraves. Desse modo, coloca-se a necessidade de articular a luta pela igualdade social e pela democratização da escola pública.

As tarefas e tensões dialéticas da instituição escolar

Em *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*, Saviani (1991, p. 17)¹⁰ identifica as seguintes tarefas proposta pela pedagogia histórico-crítica à educação escolar:

- a) Identificação das formas mais desenvolvidas em que se expressa o saber objetivo produzido historicamente, reconhecendo as condições de sua produção e compreendendo as suas principais manifestações bem como as tendências atuais de transformação;
- b) conversão do saber objetivo em saber escolar de modo a torná-lo assimilável pelos alunos no espaço e tempo escolares;
- c) Provimento dos meios necessários para que os alunos não apenas assimilem o saber objetivo enquanto resultado, mas apreendam o processo de sua produção bem como as tendências de sua transformação.

Considero relevante esclarecer essas tarefas para identificar aspectos específicos da pedagogia histórico-crítica diante de outras orientações pedagógicas existentes.

Apesar de refletirem a mesma realidade efetiva, as formas de conhecimento humano são variadas: cada qual possui métodos diferentes, objetivações específicas e realça dimensões da realidade de modo próprio. Porém, longe de defender uma paridade homogeneizante, não podemos esquecer que os vá-

¹⁰ Idem.

rios conhecimentos possuem graus distintos de complexidade. Por exemplo, os conhecimentos relativos ao senso comum têm muitas riquezas. Ele é uma forma de compreender o mundo baseado em demandas emergenciais, nas quais não há tempo para se aprofundar e compreender as suas próprias bases. Contudo, o senso comum não é necessariamente um conhecimento falso. Ele pode conter elementos de veracidade. O seu grande problema é que ele é um saber que não se sabe, não se tematiza a si próprio; ele se move pela lida pragmática com problemas que a prática imediata traz. Nesse sentido, formas elaboradas de saber partem dos desafios postos pelo senso comum e tentam, a partir do conflito social existente, revelar a sua base.

Enquanto o senso comum não precisa da escola para se disseminar, formas elaboradas de saber têm na escola uma das únicas possibilidades de serem abordadas e acessadas. Como docentes, nosso desafio está em identificar as formas elaboradas mais desenvolvidas em termos históricos e em garantir a sua socialização.

Portanto, por mais que tenha como ponto de partida o saber mais espontâneo e imediato com o qual os alunos têm contato, interessa à instituição escolar ser uma ponte de acesso a um tipo de saber, a saber, elaborado e clássico. Em contraste com um saber que é habitual e desprovido de embaraço para ser compreendido, o conhecimento elaborado é sistemático e complexo; ele é constituído de vários elementos e, por isso, demanda mais mediações para ser apropriado.

Nas palavras de Saviani em entrevista concedida a Martins e Cardoso,

[...] ao nos referirmos ao acervo cultural da humanidade, ao acervo histórico da produção humana, nós estamos nos referindo às formas elaboradas, as expressões mais avançadas, e aí, por uma economia de linguagem, nós temos nos referido

a três grandes campos que são: a filosofia, a ciência e a arte. Então, as expressões mais avançadas, aquilo que se traduz no conceito de clássico abrange os campos da filosofia, da ciência e da arte que, de certo modo, formam um conjunto (SAVIANI, MARTINS, CARDOSO, 2015, p. 176).¹¹

Como observa Duarte (1993),¹² o processo educativo tem como ponto de partida as atividades típicas da vida cotidiana. Ou seja, parte-se da prática social imediata, da vida cotidiana; pela mediação do não cotidiano, com e no acesso às objetivações humanas mais complexas (ciência, artes, moral, política, ética, filosofia), retorna-se ao cotidiano de forma mais enriquecida, inclusive para expressar esse cotidiano de modo mais pujante, diverso e consciente.

Saviani (1991, p. 22)¹³ acrescenta:

O acesso à cultura erudita possibilita a apropriação de novas formas por meio das quais se podem expressar os próprios conteúdos do saber popular. Cabe, pois, não perder de vista o caráter derivado da cultura erudita, em relação à cultura popular, cuja primazia não é destronada. Sendo uma determinação que se acrescenta a restrição do acesso à cultura erudita, conferirá àqueles que dela se apropriam uma situação de privilégio, uma vez que o aspecto popular não lhes é estranho.

Segundo Saviani (1991), a escola permite uma via de mão dupla: parte do saber popular, dele se afasta pela mediação do saber sistemático, para ao saber popular retornar, agora de um modo mais denso e diferente do ponto de partida.

¹¹ SAVIANI, D.; MARTINS, Marcos Francisco; CARDOSO, Mario Mariano Ruiz. Entrevista Catarse na pedagogia histórico-crítica: a concepção de Saviani. *Crítica Educativa*, Sorocaba, v.1, n.1, p.163-217, jan. /jun. 2015.

¹² DUARTE, Newton. *A individualidade para si: contribuição a uma teoria histórico-social da formação do indivíduo*. Campinas: Autores Associados, 1993.

¹³ SAVIANI, D. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. Campinas: Autores Associados, 1991.

Nesse sentido, pode-se concordar com Snyders,¹⁴ para quem a escola se efetiva pela dialética de continuidade e descontinuidade do viver cotidiano. Por um lado, o processo educativo parte da “[...] valorização da vida, da pessoa, da cultura dos alunos” (SNYDERS, 1996, p. 161); por outro, é preciso romper com essa continuidade, isto é, “[...] abrir a cultura do estudante para a vida, não somente em nível corrente, cotidiano, [...] mas também na altura do mais elaborado, do que há de mais importante nas realizações e esperanças dos homens” (SNYDERS, 1996, p. 88).¹⁵

Por sua vez, tomamos o clássico em sentido diverso ao usual; ele não diz respeito ao classicismo artístico e também não implica o canônico, nem o tradicional. Segundo o educador brasileiro, “Clássico é aquilo que resistiu ao tempo, logo sua validade extrapola o momento em que ele foi proposto” (SAVIANI, 1991, p. 101).¹⁶

É clássico aquilo que passou a ter lugar de impacto na vida de uma sociedade ou de uma geração inteira, coloca em diálogo o nosso tempo (presente) e o tempo passado (tempo de criação da obra clássica), influenciando sujeitos e gerações. Dessa maneira, o contato com o clássico aguça o nosso sentido de humanidade, pois nos permite ter referências da constituição das individualidades e da coletividade.

O clássico, aqui tratado, mantém sua vitalidade pelo convite permanente que faz ao diálogo, sua abertura a outros tempos que não apenas ao de sua criação. Na composição da obra clássica, nos vemos como humanidade em seu fazer-se, em seus conflitos e jogos de poder.

¹⁴ SNYDERS, G. *Alunos felizes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

¹⁵ Idem.

¹⁶ SAVIANI, D. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. Campinas: Autores Associados, 1991.

O trabalho propriamente escolar se inicia quando indagamos quais conhecimentos se tornaram clássicos, sobreviveram ao tempo e condensaram a atividade humana de gerações a gerações, a ponto de se tornar crucial para a compreensão e formação do mundo contemporâneo.

Precisamos igualmente primar por um caminho didático-metodológico que trate esses conhecimentos como síntese de vidas humanas, sempre em construção, que trate a historicidade dos conhecimentos. Buscar meios para que esse saber seja apropriado não apenas como resultado, mas em suas metamorfoses bem como as tendências de sua transformação. Saber vivo, pulsante, que, ao ser apropriado, também responsabiliza os alunos pela sua permanente transformação.

Esse processo se passa, de modo eminente, pela valorização do ensino, como tem insistido Duarte (1998).¹⁷ Uma proposta afirmativa de ensino que, como se percebe, está distante de qualquer proposta de retorno à Pedagogia Tradicional. Nesse sentido, precisamos avaliar com cuidado a defesa de que o aluno seja o sujeito central do processo educativo como forma de se contrapor à perspectiva tradicional de educação. Por mais importante que seja colocar em xeque uma orientação educacional tradicional, o deslocamento do centro do processo educativo do professor para o estudante apenas nos conduz a uma orientação escolanovista, o que não parecer coadunar com a base político-pedagógica aqui assumida. Nesse sentido, recorreremos a Snyders (1996, p. 69)¹⁸ para lembrar que as relações na escola são de três naturezas: dos alunos entre si, “[...] através de suas relações com seus iguais, ele toma conhecimento dos outros ‘na escola’”; com os professores e todos os demais adultos que contribuem para o funcionamento da instituição

¹⁷ DUARTE, Newton. *Concepções afirmativas e negativas sobre o ato de ensinar*. Caderno CEDES, Campinas, v. 19, n. 44, p. 85-106, abr. 1998.

¹⁸ SNYDERS, G. *Alunos felizes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

escolar; e com o saber elaborado, isto é, com “[...] os mais belos resultados atingidos pela cultura, as grandes conquistas da humanidade em todos os campos, desde poemas até descobertas prodigiosas e tecnologias inacreditáveis” (SNYDERS, 1996, p. 23), “[...] aos quais os professores servem essencialmente de intermediários” (SNYDERS, 1996, p. 69).¹⁹ Diante desta consideração, não cabe falar de centralidade de um sujeito (seja o professor ou o estudante), mas das relações pedagógicas estabelecidas na instituição escolar.

Pela indicação de Snyders, percebemos que a escola se apresenta como sujeitos empíricos diversos em encontro ou unidade de sujeitos empíricos variados, singulares, que ocupam lugares e funções específicas na dinâmica escolar. Nesse sentido, acabam por organizar-se em grupos (adultos e alunos) e subgrupos variados (adulto professor, adulto merendeiras, alunos, alunas, alunos de uma determinada série etc.), compostos por individualidades inesgotáveis, com aspirações e interesses diversificados. Dessa maneira, a escola é também síntese de gerações, obra comum de uma geração precedente que acolhe e contribui, de modo intencional e sistematizado, na aventura do tornar-se humana da geração mais nova. Por isso, Snyders considera essa tarefa como síntese enriquecedora de idades, encontro entre adultos e crianças/jovens. É, portanto, uma síntese de tempos diversos.

Vistos como sujeitos, adultos, crianças e jovens estão no mesmo patamar. Contudo, no bojo dessas relações, há lugares sociais e responsabilidades específicas. Isso significa que são agentes sociais diferenciados. Enquanto ao aluno cabe o esforço de apropriar-se do saber elaborado e clássico, por meio da execução de tarefas, realização de ações de estudo, participação de ações de controle e de avaliação; ao professor é reservada a responsabilidade de organizar as ações que possibilitem aos

¹⁹ Idem.

alunos o acesso ao saber objetivo, isto é, o trabalho do professor se materializa na atividade de ensino. Através da atividade de ensino, o professor identifica o saber objetivo, transforma-o em saber escolar e promove os meios necessários para a aprendizagem do aluno. Busca, assim, trilhar um caminho geral para a apropriação ativa do conhecimento pelo aluno, assim como definir atividades pedagógicas variadas e coerentes para efetivar esse processo. Por mais que possa compartilhar e responsabilizar alunos nesse encadeamento, cabe a ele (o professor) a iniciativa e a condução (entendida como diretividade/intencionalidade e não como controle).

Por isso, corroboramos com Bernardes (2009, p. 239)²⁰ ao dizer que o professor “[...] também se educa durante a atividade pedagógica”. A autoformação do professor vem da natureza e demandas não apenas do encontro com o aluno e outros sujeitos escolares, mas também de suas “[...] funções de organizar o ensino, definir conteúdos e criar situações desencadeadoras da atividade de aprendizagem a serem realizadas pelos estudantes” (BERNARDES, 2009, p. 239).²¹

Como se percebe, ensino e aprendizagem constituem unidade dialética do trabalho educativo na qual atividades específicas, distintas que se tencionam e, ao mesmo tempo, se complementam. Esse processo envolve uma transformação dos sujeitos. Saviani (2008, p. 58) se refere à educação como sendo “[...] uma atividade que supõe uma heterogeneidade real e uma homogeneidade possível; uma desigualdade no ponto de partida e uma igualdade no ponto de chegada”²²

²⁰ BERNARDES, Maria Eliza Mattosinho. *Ensino e aprendizagem como unidade dialética na atividade pedagógica*. Psicologia Escolar e Educacional, Campinas, v. 13, n. 2, p. 235-242, dez. 2009.

²¹ Idem.

²² SAVIANI, D. *Escola e democracia*. Edição comemorativa. Campinas: Autores Associados, 2008.

No ponto de partida do trabalho educativo, estudantes e professores vivem uma situação de assimetria: os alunos se encontram em um nível de compreensão fragmentado (sin-crético) do conteúdo a ser abordado pelo professor. Por sua vez, o professor se encontra naquilo que Saviani denomina de “síntese precária”: ele tem clareza de seus objetivos de ensino, articula seus conhecimentos e experiências (nunca conclusivos e suficientes) com a prática social; contudo, no início do trabalho educativo, a antecipação do trabalho que realizará com os alunos só lhe é possível ter inicialmente de modo precário e a compreensão da inserção de sua própria prática pedagógica como uma dimensão da prática social são precárias. (SAVIANI, 2008).

Se o processo de ensino-aprendizagem é um caminho de transformação dos sujeitos nele envolvidos, o resultado esperado é que os professores superem a precariedade de sua síntese no trabalho junto com os alunos, dentro dos limites e potencialidades postos pelo contexto social; e que os alunos sejam capazes de expressar sua compreensão da prática social de modo tão elaborado como o professor. Na relação professor e aluno, parte-se da desigualdade real rumo à igualdade desejada, da assimetria existente à simetria construída. O processo de ensino-aprendizagem supera a desigualdade e constrói a possibilidade de professores e alunos se reconhecerem ambos como os sujeitos amantes do conhecimento.

O processo de ensino-aprendizagem também guarda uma tensão dialética entre repetição/automatismo e liberdade/criatividade. Tem sido comum, na história da educação, a presença de uma compreensão de que a criatividade é da ordem do espontâneo e do individual; por essa senda, qualquer intervenção sistematizada do professor feriria o desenvolvimento dessa capacidade humana.

A partir de referenciais teóricos variados, algumas análises críticas têm sido construídas contra essa perspectiva. Vale conferir, por exemplo, o texto *Considerações sobre o ensino da improvisação dentro da perspectiva da jazz theory* de Almir Côrtes.²³ O autor comenta: “Partilha-se a noção de que a improvisação reside em suas escolhas e você escolhe a partir do que tem armazenado. Por isso os professores enfatizam a necessidade de memorizar um grande número de peças e desenvolver a destreza de executá-las em diferentes tons” (CÔRTEES, 2012, s.p.). Em outro trecho, ele destaca: “[...] no caso da improvisação, não adianta apenas entender os elementos e saber o que utilizar, faz-se necessário automatizar esse conhecimento” (CÔRTEES, 2012, s.p.).²⁴

Também há o caso de Maria Inês Galvão Souza²⁵ que chama atenção para a situação do ensino da dança:

Se por um lado o exagerado empreendimento na técnica pode levar a um preocupante processo de mecanização de gestos (considerando a realidade escolar), por outro lado, um espontaneísmo no uso de estratégias de improvisação e livre criação pode levar a nenhum tipo de formação, conhecimento ou conscientização do corpo que dança (SOUZA, 2011, p. 33).

A autora conclui: “[...] a aprendizagem corporal passa sim pela experiência da reprodução de modelos idealizados

²³ CÔRTEES, Almir. *Considerações sobre o ensino da improvisação dentro da perspectiva da jazz theory*. In: XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 22., 2012, João Pessoa, 2012. Anais eletrônico. João Pessoa: ANPPOM, 2012. 9p. Disponível em: http://www.academia.edu/1926266/Consideracoes_sobre_o_ensino_da_improvisacao_dentro_da_perspectiva_da_jazz_theory. Acesso em: 2 abr. 2016.

²⁴ Idem.

²⁵ SOUZA, M. I. G. *O ensino da dança na escola: técnica ou criatividade?* Cadernos de formação RBCE, p. 32-42, jan. 2011.

como referenciais para a compreensão e apreensão das técnicas das ações do corpo” (SOUZA, 2011, p. 41). Ao mesmo tempo, há, do nosso lado teórico, a contribuição de Snyders (com seu livro *A escola pode ensinar as alegrias da música?*) que enfrenta especificamente o assunto da educação musical: “É muito pouco dizer que não há nenhuma oposição entre criatividade e escuta das obras-primas; de fato, o único meio possível para que um jovem desenvolva seus próprios recursos criativos é impregnar-se primeiro das obras-primas existentes [...]” (SNYDERS, 2008, p. 35).²⁶

A pedagogia histórico-crítica se soma a esse esforço de crítica à noção de criatividade como resultado de processos espontâneos ao enfatizar que:

A criação do novo é totalmente dependente da apropriação das objetivações já criadas pelos seres humanos no decorrer da história. A existência humana, incessantemente, terá a essencialidade da dialética entre reprodução e criação. A apropriação, portanto, é a base objetiva da criação! [...] Quando se considera que o elemento motriz da criatividade é da ordem do espontâneo e do natural, esse processo impede o aluno do pleno desenvolvimento de sua individualidade à medida que não lhe coloca em contato com os conhecimentos científicos, artísticos e filosóficos em suas máximas expressões (SACCOMANI, 2014, p. 171).²⁷

A assimilação do saber sistematizado envolve a incorporação de automatismo e elementos exteriores a nós, segundo Saviani (1991). No entanto, a persistência e a repetição ine-

²⁶ SNYDERS, G. *A escola pode ensinar as alegrias da música?* 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

²⁷ SACCOMANI, Maria Claudia Silva, *A criatividade na arte e na educação escolar: uma contribuição à pedagogia histórico-crítica à luz de Georg Lukács e Lev Vigotski*. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação Escolar) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014.

rentes a esse processo são condições incontornáveis para a criação e a liberdade. A autonomia não está dada *a priori*; ela se constrói pelo diálogo com a tradição e pela sociabilidade, logo, a partir da heteronomia. Portanto, a heteronomia se coloca como momento necessário, mas provisório, em direção à emancipação individual e coletiva.

A contribuição da escola rumo a uma sociedade emancipada é crucial, apesar de insuficiente. Por si só, não garante, mas se coloca como momento relevante dessa luta junto com outros esforços. Além disso, o lugar específico que ocupa é de uma ação indireta em termos de transformação social ao agir sobre os sujeitos dessa ação.

Dança e sua presença na escola

Em *A formação social da mente*, Vigotski²⁸ afirma: O gesto é o signo visual inicial que contém a futura escrita da criança [...]. **os gestos são a escrita no ar**, e os signos escritos são, freqüentemente, simples gestos que foram fixados. [...] O próprio movimento da criança, seus próprios gestos, é que atribuem a função de signo ao objeto e lhe dão significado. Toda atividade representativa simbólica é plena desses gestos indicativos [...] (VYGOTSKY, 1998, p. 141-143, gf. nosso).

Essa é uma linda passagem, bastante sugestiva de que os gestos não são apenas movimentos mecânicos e musculares; eles dizem algo, escrevem no ar aspectos sociais e subjetivos, eles comunicam a nossa existencial individual e coletiva. Neste aspecto, no corpo, habita nossas primeiras formas de linguagem, essa linguagem corporal silenciosa que é fundamental para a aprendizagem de códigos mais complexos.

²⁸ VYGOTSKY, Lev Semenovitch. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

A afirmação de Vigotski do gesto como “escrita no ar” pode sugerir, pelo menos, dois eixos analíticos. No primeiro deles, a dança também se apresenta como uma “escrita no ar”. A dança é uma manifestação cultural cuja origem reside na linguagem gestual ordinária e originária; a partir dessa origem, o ser humano construiu a dança como um mover-se complexo e elaborado, uma manifestação artística com suas peculiaridades. Uma escritura no ar com nível de sistematização e elaboração mais complexos se comparada a gestos espontâneos e cotidianos. Sendo escrita no ar, a dança condensa sentidos e significados e, nesse sentido, precisa ser “lida”. Em estreito vínculo com essa reflexão, o segundo eixo enfatiza que, ao condensar o viver humano em determinado momento sob uma forma gestual complexa, a dança é uma forma específica de memória e autoconsciência. Nela parcela da história humana se materializa. Por essa razão, nela a humanidade tem a chance de se encontrar consigo mesma, com as formas diversas e contraditórias de tornar-se humana ao longo da história.

A dança compõe o rico universo de objetivações humanas cujo resultado do objetivar-se é o mover-se propriamente dito. Sublinho “o resultado do objetivar-se” porque existem produções humanas cuja objetivação assume formas diferenciadas. Todo mover-se corporal presente no trabalho do pintor está condensado no seu quadro ou tela; do compositor está na música; do cientista, em suas formulações conceituais. Por sua vez, há um conjunto de trabalho humano cuja materialização final encontra-se eminentemente no próprio mover-se: o teatro, a dança, a ginástica, o esporte, a mímica, as lutas, etc.

A dança compõe esse universo de objetivações eminentemente corporais. Como formas expressivas que carregam linguagem e conhecimentos próprios, são modos diversos do ser humano se exprimir corporalmente, isto é, são movimentos

expressivos. Seu sentido e significado, isto é, o que esses movimentos expressam e comunicam pode modificar-se ao longo da história humana.

Na dança, o ser humano singular e a humanidade no seu conjunto se encontram e se expressam. Tomo a liberdade de lembrar, aqui, do famoso filme *Billy Elliot*. Chamam-me a atenção as cenas nas quais o menino Billy dança contra paredes. Ele as toca, as golpeia, as chuta, as desafia. Externa sua ira contra um mundo de preconceitos que o obriga a fazer boxe; expressa sua coragem de enfrentá-lo. Ele não quer lutar boxe, assim como não quer ser um mineiro como seu pai e seu irmão. Contra o muro de um destino social que parece inexorável, ele dança; contra o muro que diz que a dança é coisa de mulher, ele dança. Contra a vida miserável que destrói um piano para fazer fogo de sua madeira e afastar o frio, ele dança. Contra o muro da mão de ferro de Margareth Thatcher ao tratar a greve dos mineiros que durou quase um ano (1984-85), ele dança.

Carlos Gerbase (2001, s.p.)²⁹ escreve: “Billy luta pelo que quer ser. Isso é difícil. Seu pai – e, depois seu irmão - lutam contra o que são. Isso é mais difícil ainda. E é isso que emociona no filme”. Ao dançar, Billy luta pelo seu dever. E, de modo curioso, depois de tantos argumentos sólidos e racionais apresentados, de tantas conversas perdidas, seu pai só foi capaz de escutá-lo e ser, de fato, convencido quando ele não disse mais nada, ou melhor, quando ele ousou falar para o pai de outro modo, quando ele dançou.

Esse saber objetivado no mover-se humano é, *par excellence*, não conceitual, o que o situa no plano da experiência estética. O seu dizer é o próprio mover-se. Entretanto, a despeito de algumas outras objetivações corporais, sua experiência

²⁹ GERBASE, Carlos. *Billy Elliot, de Stephen Daldry*. 10 abr. 2001. Disponível em: <http://www.terra.com.br/cinema/opiniaio/billy1.htm>

mergulha o sujeito em uma aventura na qual há a interseção entre o movimentar-se, espaço, forma, tempo e a mobilização do sujeito em termos de contemplação e vivência do belo, do grotesco, do choque.³⁰ Seu fim não é outro senão a si próprio, o próprio desenvolvimento das faculdades e forças humanas que ali se materializa. Nesse caso, o mover-se corporal se transmuta em obra de arte.

Na escola, a dança oficialmente se situa no território compartilhado, prioritariamente, pela Educação Artística e pela Educação Física.³¹ Entretanto, em geral, sua presença marcante se dá em atividades extracurriculares, em especial em festividades. Usada de modo tão instrumentalizado, surge a questão: não teria a dança dignidade de conteúdo de ensino?

³⁰ Em geral, a noção de beleza acompanha o debate sobre a arte já que “[...] a reflexão filosófica sobre a Arte [...] fez da apreciação da Beleza o seu tema fundamental” (NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2005, p. 10), em especial a partir de Baumgarten. Por sua vez, o belo é tomado sob o esquema (neo)clássico de harmonia, justa proporção e prazer contemplativo. Outros caminhos histórico-filosóficos têm eleito eixos constitutivos da arte temas como fealdade, grotesco e experiência de choque, como se observam em algumas tendências da arte moderna.

³¹ Neste momento, não considero ser muito produtivo julgar quem tem a posse exclusiva da dança entre os componentes curriculares. Dentro de minhas limitações de estudo, parece-me que esse é um problema complexo. Em tese, caberia à Educação Artística aglutinar o tratamento pedagógico das manifestações artísticas na escola. Contudo, o campo literário ficcional pode ser compartilhado com o ensino do Português. Com a dança ocorre algo semelhante. Neste sentido, é um conteúdo de ensino compartilhado. Não tenho nenhuma condição de traçar a especificidade de tratamento pedagógico que caberia a cada uma dessas matérias dar à dança. Apenas visualizo uma questão óbvia: no centro da Educação Artística, ganha proeminência a estética como arte; na Educação Física, predominam as objetivações corporais como expressões estéticas não-artísticas; mas a dança, as práticas circenses e a mímica lembram que isso é apenas um predomínio e não uma exclusividade.

Atenderia ela a exigência de elaboração, sistematicidade e de clássico colocada anteriormente?

Por mais que parcela da diversidade da dança esteja presente no viver cotidiano, em geral, a dança possui um nível elevado de elaboração e complexidade que demanda igualmente processos mais elaborados de transmissão-assimilação para serem vivenciados e compreendidos. Tratemos essa afirmação de modo mais lento.

Uma primeira observação diz respeito ao tipo de aprendizagem que certos gestos exigem. Um gesto mais simples como acenar adeus é aprendido no contexto das próprias relações sociais espontâneas e cotidianas. À educação escolar não interessa limitar-se a esse tipo de conhecimento; no dizer de Saviani, trata-se de um conhecimento espontâneo que não justificaria a existência da instituição escolar. Além disso, a escola deve voltar-se para formas de objetivações corporais/expressivas que, a despeito de suas mutações e diversificações, tem sobrevivido aos tempos e se tornaram clássicas. Sob essa perspectiva, como uma forma de conhecimento (expressivo), de linguagem e ser no mundo, a dança tem se mostrado um conhecimento clássico que tem acompanhado da história humana: a dança na sua diversidade de *dançares* e a diversidade de *dançares* da dança.

Entretanto, surge um problema: algumas formas complexas e sistematizadas de dança declinam da mediação da instituição escolar para sua aprendizagem (ou de qualquer outra instituição que confira um tratamento pedagógico formal a elas). Aqui, pensamos em várias danças aprendidas no seio da família, nas ruas ou pelos meios de comunicação social.

A linguagem corporal cotidiana e o conhecimento sensível espontâneo interessam à escola como ponto de partida do trabalho educativo. Acessar formas complexas de movimentar-se pode contribuir não apenas para o enriquecimento da

experiência cultural do sujeito (à medida que se apropria de linguagens e conhecimentos complexos), mas também para a compreensão e reconstrução dos próprios gestos cotidianos e seus significados.

Também é importante considerar que a aprendizagem cotidiana de algumas manifestações corporais complexas pode acontecer, mas com o risco permanente de simplificar a própria complexidade dessas manifestações. Desta maneira, a aprendizagem de danças em suas embalagens mercadológicas ocorre na medida em que as dimensões do conhecimento e da especificidade dessa linguagem são sacrificadas e reduzidas a padrões motores estereotipados e instrumentais. Por sua vez, a riqueza materializada em algumas danças folclóricas só tem a chance de ser postas em evidência e afirmadas com o recurso a conhecimentos elaborados complexos.

Portanto, algumas manifestações corporais complexas e sistematizadas e formas artísticas podem começar a ser aprendidas fora da escola, mas, a nosso ver, tem na escola a chance de serem plenamente incorporadas, vivenciadas, compreendidas e reconstruídas. No caso da dança, seu tratamento pedagógico como manifestação artística reside em proporcionar experiências formativas nas quais uma parcela desse mover-se é sentida, percebida, pensada, refletida e recriada, sempre a partir da convergência entre os traços objetivos (imanes) dessa manifestação artística, sua relação com o seu tempo histórico e com a tradição estético-artística geral e específica, e o diálogo (abertura) com os sujeitos que a experimentam ou a experimentaram (pela vivência direta ou pela contemplação).

Nesse processo, as técnicas corporais da dança assumem um novo tratamento. Longe de serem imutáveis e assépticas, elas indicam caminhos institucionalizados para efetivar um determinado mover-se. Elas são produções históricas e sociais

e estão sujeitas a mudanças. Nesse sentido, nenhuma técnica basta por si. Como meios construídos para a expressão dos sentidos e significados, a técnica corporal só importa à medida que potencializa a dimensão expressiva do ser humano.

Isso significa que o vivenciar não será apenas promovido, mas problematizado e compreendido em suas diversas facetas. Para alguns, aqui parece existir um problema. Haveria, neste caso, momentos muito distintos: o vivenciar e o discurso sobre essa vivência. O suposto problema seria duplo: a vivência é o momento de apreensão sensível por excelência, marcado pela mudez oral; o “discurso sobre” apareceria sempre como um discurso racionalizador do vivido.

Em geral, esse argumento é acompanhado da concepção de que a vivência é superior a qualquer discurso sobre ela. Ao aceitar isso como verdadeiro, o processo educativo formal no que tange à educação dos sentidos fica à beira de um abismo: estimular práticas variadas que explorem as várias possibilidades do sentir humano; mas, calar qualquer ação reflexiva a fim de se afirmar a vivência do próprio sentir e não desembocar em uma racionalização da sensibilidade. Residiria, aqui, a ideia de manter uma suposta *pureza* intuitiva do sentir.

Para Lukács (1972, p. 79),³² essa tendência decorre da discrepância existente entre o mundo e a sua representação que, por sua vez, envolve inevitavelmente colisões entre pensamento e ser. O irracionalismo detém o pensamento, converte essas colisões em absolutos, em limites do conhecimento em geral, pois acredita que essa “[...] necessária e insuperável, mas sempre relativa discrepância entre a imagem mental e o original objetivo” (LUKÁCS, 1972, p. 79) nada mais é senão o fracasso do pensamento humano ante a realidade. Mesmo

³² LUKÁCS, G. *El asalto a la razón*. 3. ed. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1972.

limites relativos do conhecimento que, se enfrentados, podem impulsionar o pensamento ao seu desenvolvimento, são visto dentro dessa ótica “[...] de tal modo que converte o problema mesmo em solução, proclamando a suposta impossibilidade de princípio de resolver o problema como uma forma superior de compreender o mundo” (LUKÁCS, 1972, p. 83).³³ Desta forma, esse suposto fracasso constitutivo da razão humana é elevado à condição de virtude.

Se, de fato, nosso projeto encontra-se na formação omnilateral de ser humano, orientamos nossa intervenção e nossa luta por um existir que não é apenas sensibilidade: é sensibilidade pensante e racionalidade sensível. As formas de produção e apreensão do mundo existem nas suas diferenças e relações nessa totalidade que é o ser humano.

A expressão estética se faz pela mediação de um mutismo que recusa a precisão e a claridade prometida pelo conceito. Dessa forma, a experiência artística se opõe ao conceito; mas, ao mesmo tempo, dele necessita para se tornar, nas palavras de Adorno (2008),³⁴ genuína. Essa prerrogativa de autenticidade parece remeter para um ponto ápice no qual se potencializa a tensão e a complementaridade das diversas formas humanas de viver e compreender o mundo. Nesse sentido, por exemplo, a experiência estético-artística não pode fazer do conceito o seu tema, mas precisa do trabalho conceitual filosófico: “[...] que a interprete, para dizer o que ela não consegue dizer, enquanto que, porém, só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo” (ADORNO, 2008, p. 116).³⁵ Por sua vez, o trabalho conceitual não dará conta..., ele transborda o próprio conceito e, assim, remete ao não-conceitual. Em outros termos, por mais importantes que

³³ Idem.

³⁴ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

³⁵ Idem.

sejam os conceitos para a compreensão e problematização do mundo, a riqueza da realidade escapa de sua apreensão total, afirma-se como dimensão distinta da sua representação racional. Caso contrário, afirma Adorno (2009), o conceito seria vazio, não seria “conceito de algo”: “A filosofia que reconhece esse fato, que extingue a autarquia do conceito, arranca a venda de seus olhos” (ADORNO, 2009, p. 19).³⁶ Por isso, para Adorno, o momento estético não é acidental à filosofia. Ele fala das forças e dos limites da dimensão racional e da prosa conceitual.

Nesse horizonte, acredito que a (re)educação estética e artística (que pode realizar-se em vários momentos da vida escolar e em outras instituições educacionais) esgarça a *mudez* do saber não-conceitual em uma relação profícua com o trabalho reflexivo. Torna-se genuína a experiência estética; ganha verdade também a própria reflexão.

Lembro novamente do filme Billy Elliot. Quando viva, a mãe de Billy tocava piano. Sua morte apaga da vida familiar imediata o contato com o belo ou com um plano cultural não utilitário. As condições de vida dos mineiros e a situação de greve colocam agravantes: em uma situação na qual as necessidades mais elementares são escassas, a possibilidade de admirar a beleza fica comprometida: “O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum *sentido* para o mais belo espetáculo [...]” (MARX, 2004, p. 110).³⁷ A emergência do viver imediato e pragmático grita. Billy está ali para (re)ensinar a sua família que só nos humanizamos quando a beleza deixa de ser luxo. O choro compulsivo do pai durante a primeira apresentação de seu filho ao final do filme parece dizer: “Ao dançar, o meu filho produz beleza ou produz algo cujo fim se encerra na sua própria fruição; e isso resgata o humano que a minha

³⁶ ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

³⁷ MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

vida desumana insiste em enterrar”. Um projeto educativo que abrace com seriedade o compromisso com a riqueza de conhecimentos produzidos pela humanidade, com a emancipação social, deverá ser, com certeza, dançante!

Performar a Cidade Comum no Cruzamento entre Arte, Política e Vida Pública

Pascal Gielen

“... alguns tipos de desordem precisam ser aumentados na vida urbana, para que homens possam alcançar uma vida adulta plena...”

Richard Sennett, xxiii, 1970

“Per-for-mance significa uma pessoa que per-fu-ra a si mesma e o seu entorno (é simultaneamente uma análise, uma destruição e uma homenagem)”

Jan Fabre, Nova Iorque, 1982

Duas coisas bloqueiam o caminho para a idade adulta: famílias e comunidades. Isso, ao menos, foi a conclusão de Richard Sennett quando ele analisou as problemáticas da vida urbana, em 1970. De acordo com o sociólogo, o comportamento humano permanece parado na adolescência. Esses pré-adultos têm medo do espaço de respiro das possibilidades criadas pelo ar da cidade. Adolescentes tipicamente bloqueiam o caos e a desordem para proteger a sua individualidade. Ao sustentar crenças puras e aderindo estritamente aos princípios, o sujeito salvaguarda a sua identidade imaculada. Adolescentes vivem em constante temor das ameaças que podem vir do mundo externo. O desejo deles de não projetar uma autoimagem ambígua os conduz para um tipo de comportamento hiperpuritano

e para uma retórica na qual o *self* precisa ser continuamente afirmado.

... o grau em que pessoas se sentem incitadas a continuarem articulando quem elas são, o que elas querem, e o que elas sentem, é quase um indicador do seu medo sobre a sua inabilidade de sobreviver em experiências sociais com outros homens. (Sennett, 1970, p. 9-10)¹

Sessões terapêuticas com amigos semelhantes, membros familiares e profissionais cuidadores perpetuam essa tendência de auto-articulação na idade adulta. É por conta disso que o sujeito permanece preso na adolescência permanentemente. Hoje, também, muitas pessoas se envolvem em discussões sérias e prolongadas sobre os seus próprios sentimentos, qualidades, gostos e desinteresses, tanto com pessoas que conhecem quanto com desconhecidos, na internet ou em outras mídias. Em suma, até hoje nosso ambiente social encoraja uma contínua auto-articulação na qual a subjetividade é moldada por uma expressão afirmativa do ego. Uma vida introvertida na família nuclear e comunidades relativamente homogêneas também protegem o indivíduo adulto das interrupções perturbadoras que podem vir de um mundo exterior problemático. Por isso, o sujeito contemporâneo se agarra a uma identidade. Identidade vem do latim *identitas*, que, de fato, significa “mesmice”. Por meio de seus laços, famílias e comunidades constantemente confirmam essa “mesmice”, na qual a identidade única do ‘nós’ só pode ser expressada pela oposição a um ‘Outro’, ou a alteridades (isso, claro, não contradiz a exceção de que algumas famílias e comunidades possam ter um efeito bastante desestabilizador sobre a identidade de uma pessoa). Dentro da família ou comunidade, o ‘eu’ aprecia seu próprio *self* e seu próprio direito de ser.

¹ SENNET, Richard. *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*. W.W. Norton & Company.

Sennett frisa um aspecto importante ao afirmar que, desde Haussmann,² a vida urbana também tem sido arranjada espacialmente da mesma maneira. Na visão de Haussmann, avenidas largas delineavam limites restritos entre bairros de diferentes origens sociais. Esse plano citadino racional não apenas gerou um espaço urbano funcional e eficiente, mas também resultou na segregação da multidão urbana dentro de distritos relativamente homogêneos, com comunidades sem riscos. Simplificando, Haussmann e seus muitos acólitos garantiram que populações urbanas pudessem se refugiar dentro de uma relativa mesmice, deste modo excluindo os confrontos cotidianos com o tão radical ‘Outro’ tanto quanto possível. A ausência de desafios reais, irritação, dissenso e conflito, ocasionada por tal segregação, também significa que biologicamente os adultos, habitantes da cidade, podem continuar mergulhados na sua adolescência. Em outras palavras, esses adultos conseguem apaziguar-se completamente e de forma consistente na sua própria identidade estanque, porque ninguém no ambiente mais próximo lhes oferta um golpe proverbial (ou real). A ordem social na qual esses adolescentes têm sido socializados é, afinal, estabelecida e protegida firmemente, além de apartada, pelas estratégias urbanas que permitem que o ‘eu’ permaneça em uma zona de conforto segura, junto com o seu próprio gênero.

Apesar de nos últimos 150 anos, arquitetos, urbanistas, geógrafos sociais e sociólogos terem frequentemente contesta-

² NdT: O Barão Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), escolhido pelo Imperador Napoleão III da França para renovar o aspecto medieval da cidade de Paris e torná-la o padrão de urbanismo modernista que ela conserva até hoje, é considerado como um dos “fundadores da disciplina de planejamento urbano e como o ‘primeiro a ter tratado a cidade de forma global’”. In: KIRKLAND, Stephane. *Paris Reborn - Napoléon III, Baron Haussmann and the quest to build a modern city*. Nova Iorque: St. Martin’s Press, 2013, p. 274.

do as visões de Haussman, é surpreendente ver que muitas das cidades contemporâneas ainda seguem o exemplo dos planos racionais do urbanista francês, de uma maneira ou de outra. Ainda mais como jovens, arquitetos entusiasmados e urbanistas ainda ousam apresentar projetos de aparência moderna com uma zona urbana criativa estritamente delineada, com área de compras, pontos universitários, campus universitário e zona administrativa, e especialmente um número de áreas residenciais espacialmente bem delimitadas (seja para as famílias de classe média, para jovens *yuppies* ou para idosos), nas zonas urbanas específicas. Planos de gentrificação ambíguos das últimas duas décadas também demonstram uma estratégia na qual um grupo homogêneo — normalmente o de menor classe social — é cuidadosamente expulso em favor de outro grupo homogêneo — especialmente os grupos de classe média ou de renda mais alta. (Sassen, 1991; Hamnet, 1984; Smith, 2002)³

E mesmo quando esses planos gerais são difíceis de ser implementados completamente por conta de um traçado urbano historicamente intrincado, nós ainda podemos observar como as cidades são segregadas “organicamente”, muitas vezes ao longo de linhas étnicas. Vizinhanças judaicas têm historicamente se consolidado dentro do *Eruv*;⁴ e a fim de se encontrar

³ Sassen, S. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

Hamnett, C. ‘Gentrification and residential location theory: a review and assessment’, in: D.T. Herbert & R.J. Johnson (eds.) *Geography and the Urban Environment. Progress in Research and Applications*. Londres: John Wiley, 1984.

Smith, A. (2002), *The World’s New Culture Meccas: Newcastle Gateshead from Coal to Culture*. <http://stacks.msnbc.com/news/798868asp?cpi-1>.

⁴ NdT: “Um eruv é uma área dentro da qual judeus praticantes podem carregar ou mover objetos durante o Sabá (que dura do pôr do sol da sexta-feira até o pôr do sol do sábado), sem violar uma lei judaica que proíbe carregar qualquer coisa, a não ser dentro de casa. Há mais de 200 eruvs (ou eruvim) no mundo”. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/religion/religions/judaism/living/eruv_1.shtml. Acesso em 14/02/2018.

peessoas chinesas ou de origem muçulmana, precisa-se visitar zonas urbanas completamente diferentes. A classe média autóctone mais alta terá se estabelecido em uma vizinhança verde, recentemente renovada. Quando muito, isso suscita a dúvida se os urbanistas realmente deixaram Haussmann para trás. De qualquer forma, nós podemos observar, com Sennett, que muitas cidades até hoje ainda cultivam a adolescência dentro de nós por meio do bloqueio de qualquer contato adulto com o 'Outro'. O não intencional, o contraditório e o desconhecido ainda são removidos o quanto possível através de segregação urbana e diferenciação funcional. A falta de confronto na organização racional da vida urbana também significa que populações urbanas apenas raramente precisam defender a sua própria existência ou reivindicar seu próprio espaço, já que isso foi feito em nome delas por um plano muito bem calculado, especialmente se esses cidadãos pertencem à classe média. Como consequência, habitantes citadinos dificilmente precisam de um real espaço público pelo qual sejam responsáveis, disputem e, constantemente, legitimem sua própria individualidade. Ou, em outras palavras: os moradores da cidade dificilmente necessitam se envolver mais na política cotidiana. Eles não mais precisam lutar por ou serem responsáveis pela organização das suas vidas ou de seu ambiente. Quando a identidade de um indivíduo não é mais questionada ou desafiada, a política se torna um assunto estritamente privado, o qual, numa democracia, pode ser resolvido em uma urna de votação. Dito de outra maneira, na cidade ditada pela funcionalidade, a política é banida das ruas. Quando o espaço público não mais provê uma plataforma para encarar o estrangeiro, o estranho, as pessoas com ideias e opiniões diferentes, ele é automaticamente neutralizado em um sentido político. Ou, quando o espaço público não nos permite conhecer outras pessoas, mas ignorá-las

ou passar batido por elas (como, por exemplo, com um simples clique no espaço virtual da internet), ele simplesmente deixa de existir. A política, então, retira-se da vida cotidiana e o espaço público se torna despolitizado.

Mas por que deveria ser a existência pacífica, isolada e apolítica, dentro da própria família ou comunidade de alguém algo trágico? À primeira vista, isso poderia oferecer apenas vantagens. Contudo, a consequência paradoxal de se viver em zonas livres de conflito, ou pelo menos livres de confronto, segundo Sennett, é que isso encoraja explosões de violência. Aqueles que se escondem na sua identidade pura, adolescente, rapidamente irão se tornar violentos quando eles forem eventualmente interrompidos, por outra pessoa, nas suas rotinas. Por conta de esses adolescentes, graças à estadia permanente na comunidade segregada, não mais serem obrigados a expressarem a si mesmos constantemente em situações conflituosas, eles não mais sabem como se relacionar uns com os outros de uma forma agonista. Devido à forte homogeneização social das áreas urbanas delimitadas, o espaço público perde a sua função de expressar diferenças. Nessa cidade segregada, tais encontros com o ‘Outro’ são suprimidos de qualquer maneira, o que significa que também não há enfrentamento verbal. Se esses lugares para encontrar o ‘Outro’ existiram no passado, ou quais eram as suas aparências específicas, não são coisas que Sennett esclarece, mas constituem a razão do porquê em *The Uses of Disorder* (1970), ele defende a existência de mais anarquia na cidade. Comunidades e vizinhanças homogêneas deveriam ser rompidas, divisões racionais e puras removidas, especialmente para prevenir as erupções aleatórias de violência e para solucionar-las de uma forma “adulta”.

É a mistura de diversos elementos que dá substância para a ‘alteridade’ de diferentes estilos de vida visíveis na cidade; es-

ses materiais da outridade são exatamente o que os homens precisam aprender para se tornarem adultos. Infelizmente, agora esses grupos urbanos são exauridos em si mesmos, nutrindo a sua própria raiva contra outros sem plataforma de expressão. Ao trazê-los juntos, nós iremos aumentar os conflitos expressados e diminuiremos a possibilidade de uma eventual explosão de violência. (Sennett, 1970, p. 162)⁵

Essa afirmação também deixa claro o papel primordial do espaço público na cidade ou, em um sentido mais amplo, na sociedade moderna. Ela proporciona a possibilidade de expressar diversidade, dessa maneira banindo a violência cega ou aleatória. Um espaço público vivo que sempre permite alteridades, então, tem a importante função política de converter antagonismos em agonismos. Segundo a filósofa Chantal Mouffe, essa é a base de toda democracia:

Para revitalizar a democracia em nossas sociedades pós-políticas, o que é urgentemente necessário é o fomento da multiplicação de espaços públicos agonistas, onde tudo que o consenso dominante tenta obscurecer e ocultar possa ser trazido à luz e desafiado. (Mouffe, 2011, p. 20)⁶

A partir disso também se torna claro o papel que a arte e os artistas tem nesse contexto. Afinal, artistas são particularmente bons em ‘expressividade’, formulação e articulação de opiniões, imagens, crenças, ideias etc. Se eles também são bem-sucedidos em projetar imagens curiosas, desconhecidas, inesperadas e performances no espaço urbano, eles vão constantemente arrancar os habitantes urbanos adolescentes para fora de suas zonas de conforto. Ao fazer com que vejam, cheirem, sintam e ouçam tudo que é e que pode ser diferente, artistas, dito de outro modo,

⁵ SENNET, Richard. *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*. W.W. Norton & Company.

⁶ Mouffe, C. *On the Political. Thinking in Action*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011.

podem sempre e de novo *tornar* o espaço público renovado. É precisamente na interrupção da rotina diária e das relações sociais comuns na cidade que se origina o espaço público, e é nesse lugar que ele é carregado politicamente.

Claramente, a “mensagem” de um artista absolutamente não precisa ser política. O simples ato de fazer pressão sobre o não concebível e lhe dar uma possível expressão, permite que o público e o político emergam. Esse não concebível pode ser formal, ético, ecológico ou político, em sua natureza. A questão é que o artista introduz algo singular, com o resultado de que tudo considerado como “normal” antes, de repente, não mais parece ser tão evidente. Ou, como eu apontei diversas vezes em outras ocasiões, o artista introduz a “desmedida” na medida que é tida como “normal”, por uma cultura urbana em um determinado momento na história. Precisamente nessa “desmedida” imprevista é que está o caráter político e a força para gerar o espaço público. Ao mesmo tempo, isso significa que nem toda arte no espaço público é realmente arte pública, no sentido de que ela cria o espaço e dessa forma o carrega politicamente. Em suma, não há nenhuma necessidade da arte de “interromper”. Pelo contrário, a maioria da arte feita no espaço público é qualquer coisa, menos disruptiva, e também qualquer coisa, menos política. O caráter interruptivo das intervenções artísticas depende fortemente dos contextos nos quais elas são apresentadas. As imagens podem tanto confirmar, ou ainda fixar o lugar ou vizinhança na qual elas são colocadas, e confrontá-los, dar-lhes abertura. Michel de Certeau tem partilhado de sua percepção sobre essa complexa interação entre arte, urbanidade pública e política, com o trabalho conceitual que ele fez nos anos 1980. Esse teólogo também pavimentou o caminho para um olhar mais analítico sobre a problemática urbana de Sennett, delineada acima.

Planejamento e Uso da Cidade

Em *The Practice of Everyday Life* (1980), De Certeau revela uma sociologia idiossincrática das relações humanas cotidianas por meio de duas oposições binárias, que serão apresentadas aqui de uma maneira um tanto simplificada, a fim de descrever a relação entre cidade, política e o espaço público.

Michel de Certeau define *estratégia* como um instrumento daqueles no poder. De uma forma simplista, dirigentes políticos e gestores elaboram estratégias para controlar fenômenos sociais ou para gerir as suas empresas, respectivamente. As coisas são colocadas em preto e branco sobre o papel, ou, em relação à cidade, são lançadas em planos de desenvolvimento urbano. Idealmente, o tecido urbano é estudado previamente e os resultados são documentados em relatórios. Esses pareceres deverão, depois, estabelecer a ordem de trabalhos para reuniões políticas que, de novo, produzem relatórios escritos, os quais, por sua vez, têm uma influência sobre recomendações, regulação (urbana) e possivelmente legislação, que é, então, nos anos mais recentes, seguida por processos de monitoramento. Assim como os planos de Haussmann, o objetivo de uma estratégia é definir as interações sociais em longo prazo para uma área geográfica claramente delineada. Seguindo uma lógica racional, os lugares recebem uma função permanente via uma “grade” que é sobreposta do topo para a base da multidão urbana. No entanto, os usuários da cidade desenvolvem as suas próprias *táticas* para lidar com esses planos prontos. Ao fazer isso, eles distorcem a estratégia preconcebida, de acordo com a sua própria vontade. Comparadas com estratégias, as táticas são reações e ações de curto prazo que podem aparecer em qualquer lugar na vida urbana. Por exemplo, um turista pode desviar do passeio turístico prescrito para explorar um beco sem saída

decrépito, mas intrigante. Essa curiosidade voyeurística desse aventureiro pode levá-lo para outros lugares na cidade, locais que o governo local, agentes turísticos e marketeiros urbanos talvez preferissem que não fossem revelados.

Em adição à oposição de *estratégia* e *tática*, De Certeau postula uma distinção entre *lieu* [lugar] e *espace* [espaço]. O *lugar*, logo, representa individualidade e estabilidade. Especialmente elementos materiais ou físicos como um prédio, uma estrada, ou uma estátua ocupam um lugar e eles podem apenas ser substituídos com outra coisa se o lugar for cedido ou tomado. Para esse pensador francês, um lugar é conseqüentemente um domínio bem-definido, estritamente delimitado. Pense, por exemplo, sobre as fronteiras de um Estado-nação, mas também sobre os muros ao redor de uma cidade ou, ainda, do *eruv* em torno de um bairro judeu. *Espaço*, pelo contrário, representa movimento, temporalidade e mudança. O estudioso literário Koen Geldof (1996) chama de espaço o resultado de muitas operações simultâneas, algumas vezes contraditórias. O sociólogo Rudi Laermans (1996)⁷ acrescenta que o espaço está sendo continuamente criado pela utilização do lugar, pelo controle ativo do mesmo. Espaço inclui um verbo, um processo de contínua espacialização. Nesse processo, o lugar se faz de forma fluida, adentrando um estado de permanente transmutação.

Quando nós cruzamos ambas oposições, o resultado é uma figura axial que nos permite mapear a relação entre arte, política e a cidade de uma maneira mais analítica. Ela nos dá uma tipologia, ainda que ideal-típica, dos modelos urbanos nos quais a arte, a política e o espaço público exibem, em cada um desses, uma topologia específica. Relacionado à arte que tal ordenamento urbano produz, esses são chamados de o monu-

⁷ Laermans, R. and Geldof, K. *Sluipwegen van het denken. Over Michel de Certeau*. Nijmegen: SUN, 1996.

mental, o situacional, o criativo e a cidade comum, respectivamente. E, apesar de que esses ideais-tipos são apresentados aqui cronologicamente, obviamente todos os tipos podem aparecer simultaneamente. Por exemplo, hoje não há mais cidades puramente monumentais, mas podem haver várias regiões dentro de uma cidade que sejam mais como uma cidade monumental, enquanto que outras partes são como a criativa ou a cidade comum. Em resumo, a cidade está sempre em movimento e qualquer tipologia tentando capturar isso estará perdendo a complexidade da vida real, incluindo a estrutura esquemática abaixo.



A cidade monumental reflete a imagem ideal de Haussmann: uma organização urbana baseada em um plano racional estrategicamente desenvolvido, no qual a cada lugar é designada uma função bem delineada. Tais projetos podem ser encontrados na Paris e na Londres pós-vitoriana do final do século XIX e começo XX. Esses arranjos urbanos realmente não representam, primeiramente, a si mesmos, mas, na verdade, o Estado-Nação. Em uma democracia liberal representativa ainda jo-

vem, esse Estado-Nação é governado por estadistas, que fazem parte de um grupo elitista de (antigos) aristocratas, burgueses em ascensão e liberais. Tanto literalmente quanto figurativamente, essas são cidades Iluminadas, nas quais a burocracia racional tem o seu apogeu weberiano. O sociologista Luc Boltanski descreve esse período durante o qual a cidade racional estava sendo preparada:

O período em questão foi marcado tanto por um aumento na ambição do Estado em controlar as populações residindo no território onde exercia o seu poder, isto é, no poder sobre o que, na primeira metade do século dezanove, estava começando a ser chamado de sociedade, como um agrupamento amplamente identificado com as fronteiras do Estado-nação, quanto pelo desenvolvimento de abordagens em governança inspiradas em graus variáveis de tradição liberal. Essas abordagens encontraram apoio — como Michel Foucault demonstrou (2007) — em novas técnicas administrativas para totalização por meio do uso de estatísticas ou de contabilidade, e nas técnicas para identificação de indivíduos — isto é, cidadãos — através do uso de documentos de identificação, ou pelo uso de indicações físicas (...). Todas essas técnicas pretendiam tratar do problema de gerenciar indivíduos formalmente livres à distância, ou fazendo seu comportamento agregador globalmente calculável e previsível, ou os tornando individualmente controláveis, ou seja, de forma que se pudesse assegurar o seu rastreamento. (Boltanski, 2014, p. 65)⁸

A cidade do final do século XIX e primeira metade do XX é resultado dessa tendência para o cálculo racional em nível de Estado-Nação, desde a primeira metade do século XIX. É por isso que a *esfera* pública, ali, em grande medida, coincide com o que é chamado de *espaço* público, um lugar estritamente definido que é “feito livre” e controlado pelo Estado ou pelo governo citadino.

⁸ Boltanski, L. *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the making of Modern Societies*. Polity Press, 2014.

A arte encontrada, aqui, é preferencialmente a dos monumentos nacionais, lembrando a cidade monumental, na qual a nação e o seu povo são enraizados. Essa cidade é presumivelmente interrompida pela arte que reside nos espaços semipúblicos de museus igualmente monumentais, teatros e casas de ópera. Ela é apenas estrategicamente ou calculadamente suspensa por paradas, feiras e carnavais periódicos.

Da mesma maneira como Tessa Overbeek, na sua entrevista com Jennifer Miller, descreve a interrupção ritual pela chegada anual do circo, também na cidade monumental a interrupção artística é, sobretudo, de natureza ritual. Isso significa que o artista pode perturbar a ordem social cotidiana, mas apenas para realmente confirmá-la, como, por exemplo, a inversão simbólica das intervenções artísticas carnavalescas (Bakhtin, 1981).⁹ Tais inversões servem principalmente como respiradouros sociais (ou sublimações) para prevenir erupções verdadeiramente violentas.

Uma inversão simbólica, de fato, permanece apenas simbólica e também bem definida no tempo e espaço. Ou, como nas palavras de Certeau, à interrupção ritual é designado um lugar permanente na vida urbana diária. A grandiosidade do Estado-Nação permanece intocada por esse tipo de arte ritualística. Até mais quando a arte primeiramente serve para socializar uma população dentro de uma ordem social existente sem questionar essa ordem. Seguindo De Certeau, artefatos artísticos são atribuídos um *lugar* permanente tanto na hierarquia social quanto na zona urbana, onde tal arte é permitida. A cidade monumental, em outras palavras, também é a cidade da sociedade de classe na qual a arte monumental define o cânone responsável por simular a cultura de uma unidade nacio-

⁹ Bakhtin, M.M. *The Dialogical Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.

nal, a qual encobre diferenças sociais e econômicas persistentes. Dentro desse contexto, arte e educação deliberadamente cometem “violência simbólica”, de acordo com as palavras de Pierre Bourdieu (1979),¹⁰ já que elas precisam fazer com que membros de uma classe social mais baixa acreditem que eles também têm uma cultura autêntica, isto é, a alta cultura nacional que, de fato, legitima um estilo de vida igualmente da alta burguesia.

Enquanto a arte no espaço público confirma a ordem social durante esse período, o Estado controla o espaço público com ajuda de um exército de sociólogos e urbanistas. Foi contra essa cidade estruturada de forma estratégica rigidamente, com lugares funcionais igualmente enferrujados, que as primeiras sementes de protesto começaram a brotar nos anos 1950; sementes essas que cresceriam para se tornar movimentos de contracultura mais maduros na década seguinte. E isso nos traz para uma outra era com uma relação diferente entre planejamento espacial e comportamento urbano e, por isso, para uma outra cidade.

A Cidade Situacional

Entre aqueles que começaram a devorar a rígida rede urbana estão os situacionistas, no final dos anos de 1950. Uma cidade monumental estrategicamente estruturada com lugares fixos e designados precisou lentamente dar espaço para outras relações. As posições, ainda permanentes, das instituições hierárquicas, monumentos e do cânone foram confrontadas por uma multiplicidade de artistas e jovens ativistas que reivindicavam a cidade por meio de intervenções práticas e pelo

¹⁰ Bourdieu, P. *La Distinction: Critique sociale du jugement*, Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

uso “inapropriado” de zonas urbanas e prédios já existentes. A revolução foi frequentemente declarada contra tanto ao *status quo* quanto às estruturas burocráticas em manifestos voláteis, panfletos e pôsteres.

Até o fim dos anos 1970 e até mesmo no começo dos 1980, nos murais e na grafiteagem rudimentar, junto com movimentos de ocupação, continuaram a batalha de reapropriação. A autoridade da cidade monumental foi enfraquecida por todo tipo de movimento que finalmente transformou o urbanismo em um evento situacional. Como De Certau diria, o lugar é diretamente confrontado por táticas, aqui. Isso pode ser com alguém descendo por uma rua estando nu, ou com uma multidão seriamente reclamando para si *a cidade do Rei Carro*, apenas para perturbar novamente com um *happening* divertido. Em outras palavras, a cidade situacional é o pano de fundo para eventos e encontros inesperados, enquanto esse próprio cenário ainda permanece firmemente no seu lugar. A polícia, às vezes, age forçadamente para manter a ordem existente.

Embora o poder tanto das autoridades políticas quanto das autoridades educacionais se agarre à hierarquia tradicional, uma elite artística ortodoxa utiliza estratégias reacionárias para salvaguardar a sua própria posição. A oposição entre táticas e estratégia, espaço e lugar, de fato, parece coincidir por um tempo com a distinção entre progressista e conservador, entre heterodoxo e ortodoxo, ou entre esquerda e direita, nessa conjuntura.

A crítica institucional dentro do mundo artístico pode também ser entendida nessa rede de dicotomias. Muitas vezes artistas singulares tentam desalojar o museu e o seu cânone histórico com ações baseadas em eventos e, portanto, táticas. Ao mesmo tempo, colegas artistas rompem o ambiente institucional das paredes brancas para criar um novo mundo nas ruas

e bairros. Na cidade situacional, a arte frequentemente atinge os limites da política em ações nas quais espaços mistos públicos e privados se tornam públicos. Ou, constantemente, essas performances dão vida a lugares existentes ao deixarem vozes e imagens inesperadas nesses lugares, algumas vezes apresentando e tornando concretas formas completamente diferente de se viver junto.

A luta artística e social, trabalhadores e estudantes, proletariado e intelectuais, a revolução sexual e política, transgressões ou destruições criativas e alucinógenas, encontram-se por um momento em um enfraquecimento tático da autoridade e do Estado. Contudo, como sabemos, a solidariedade entre a classe trabalhadora e o movimento estudantil, assim como a lúcida distinção entre direita e esquerda, não perduraria por mais do que duas décadas. Os rebeldes indivíduos da classe média alta que ainda estavam na escola nos anos 1960 se desenvolveriam em um exemplar renovado do liberal progressista do século XIX, ao longo das próximas décadas. Eles entendiam a mensagem dos situacionistas, porque eles traduziram a arte vanguardista em design, política em estética, empreendedorismo em gerenciamento, e ideologia em estilo de vida. Nas colaborações público-privadas, eles encontraram concessões com as autoridades municipais e estatais para fazer o espaço urbano realmente fluido. A gentrificação e os projetos do mercado imobiliário se seguiram em rápida sucessão numa gestão de mudança estratégica que tornou a infraestrutura urbana crescentemente flexível. Desde os anos de 1980, a cidade se tornou enormemente fluida, trocando lugar por espaço, e uma abordagem de planejamento deu lugar para um método espacial ou orientado para projetos urbanos. Em outras palavras, nós agora nos vemos em uma nova era urbana.

A Cidade Criativa

Quando, a partir dos anos de 1970, o dinheiro passou a não ter mais lastro diretamente ligado ao ouro, economias reais e virtuais se tornaram cada vez mais separadas nos anos 1980 e 1990. O capital está se tornando mais e mais líquido, enquanto fluxos financeiros não mais podem ser facilmente barrados nas fronteiras dos Estados-Nação. Muito pelo contrário, os governos estão ativamente promovendo o tráfego livre e transnacional de capital. Mas os fluxos financeiros são rapidamente seguidos por uma corrente de pessoas — procurando fortuna e felicidade — e até por uma corrente de empresas, muitas vezes em conglomerados multinacionais. O fluxo de capital gera fluxo humano, fazendo a distinção entre política interna e externa mais e mais vaga. Com frequência, o Estado-Nação pode apenas observar esse tráfego acontecer, vendo as pessoas indo e vindo, empresas se estabelecendo e mudando de lugar, aumentando o emprego e o vaporizando.

Saskia Sassen (1991) está entre aqueles que dizem que a metrópole está se tornando o epicentro de todo esse tráfego global. A cidade agora faz o papel principal na gestão política, enquanto a nação se torna crescentemente prensada entre o governo local e organizações transnacionais, entre pequenas empresas criativas e grandes multinacionais. Ao passo que migrantes, imigrantes ilegais e, de tempos em tempos, terroristas, fazem o espaço geopolítico organizadamente delimitado progressivamente fluido de baixo para cima, os governos e o capital dão as mãos de cima para baixo, em colaborações público-privadas que derrubam o planejamento espacial tradicional. Nos anos 1990, a cidade se tornou um lugar de construção onde ao mercado imobiliário e aos desenvolvedores de projeto era concedida, algumas vezes, liberdade total.

A tão chamada cidade neoliberal nasceu no processo que Gilles Deleuze e Felix Guattari (1972)¹¹ chamariam de “desteritorialização”. Ou, no pathos deles, as máquinas de guerra de migrantes e ilegais, por um lado, e as multinacionais sem Estado, por outro, fazem ocupação do território geopolítico. Ou, voltando à De Certeau, o *lugar* fixo de fato abre caminho para o *espaço* urbano. Esse espaço urbano se torna crescentemente uma plataforma para dinheiro e tráfico humano, uma zona de trânsito para ilegais pobres e profissionais criativos altamente qualificados e bem pagos, mas constantemente desempregados. Assim, a denominada terceira onda de gentrificação forneceu lugar para esse último grupo.

Ao final da década de 1990, depois da realocação de classes sociais em ondas anteriores, a classe criativa recebe toda a atenção. O trabalho de Richard Florida (2002) e outros proporciona a necessária legitimação semi-científica para essas políticas de terceira via. Nasce a cidade criativa. Enquanto antigos socialistas, como Tony Blair, se envolvem com o entretenimento e o capital, servidores públicos e urbanistas metropolitanos arregaçam as mangas para projetar novas zonas criativas. O lumpem-proletariado industrial precisa dar espaço para a precariedade criativa pós-industrial, o operário sindicalizado para o *freelancer* flexível, o artista para o empreendedor cultural, o emprego permanente para o contrato temporário, o Estado de bem-estar social para o poder neoliberal.

Aqui, nós imediatamente vemos o paradoxo da cidade criativa: ao passo que tudo parece se tornar fluido, e a mobilidade, flexibilidade, inventividade e criatividade são encorajadas pelo governo, esse mesmo governo — agora urbano — tenta forjar uma aliança com o novo capital. O projeto artificial

¹¹ Deleuze, G. and Guattari, F. *L'anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

das zonas urbanas criativas, bairros da moda, ambientes de trabalho flexíveis e bares *lounge* fazem parte de uma estratégia urbana verdadeiramente política que, desesperadamente, tenta controlar a grande variedade indomável de artistas modernos, hipsters e outros profissionais criativos, ao oferecer-lhes um *lugar* fixo dentro de um espaço urbano bem pensado.

Desde o Museu Groninger ao Guggenheim Bilbao, tudo faz parte de um plano maior para controlar a cidade e sua economia mais uma vez. Novamente, De Certau: na cidade criativa, o espaço confronta a estratégia. Nessa estratégia, o espaço público — onde idealmente “vale tudo” — é cuidadosamente calculado. Apesar de a praça parecer aberta, seu uso é organizado por um horário restrito. Enquanto o espaço público aparenta tolerar alguma forma de desordem, as câmeras meticulosamente registram qualquer perturbação real e possível.

Enquanto a maioria dos políticos socialistas e de terceira via ditaram as regras com essa estratégia ultramoderna até os anos 2000, ao final da primeira década do novo século a tocha foi entregue aos partidos predominantemente reacionários. Nesse processo, a cidade criativa se torna mais e mais repressiva. Ameaças terroristas, junto ao caso estranhamente violento do psicopata, ajudam a estabelecer um novo regime. Forças neoliberais e neonacionalistas se juntam para elucubrar sobre os métodos estratégicos de seus predecessores políticos. Dessa vez, não com retórica moderna, mas com vigor autoritário. Mais policiamento e tolerância zero, em vez de se fazer vista grossa para drogas recreativas.

E se, de repente, um indivíduo fortemente armado aparece na confusão urbana, sempre há aquela medida ulterior, desesperada: os militares. É de fato simbólico que seja exatamente essa representação exclusiva do Estado-Nação que esteja sendo evocada agora. Conduzidos por um desejo nostálgico pela cidade

monumental, os políticos reacionários atualmente restabelecem a noção de nação como tentativa de controlar a multiplicidade incontrolável de habitantes urbanos e outros híbridos. Certamente, a cidade tem sem tornado um lugar impuro dentro de uma retórica puramente nacionalista, como uma mancha suja no Estado-Nação, ou o ‘Outro’ dentro do próprio corpo.

E o que os artistas podem fazer nessa cidade criativa, mas repressiva? Como mencionado anteriormente, teria sido melhor que eles tivessem se tornado empreendedores culturais, o que também significa não serem recalcitrantes ou causarem “problemas”, mas, em vez disso, ajudarem a solucionar questões por meio de um pensamento conjunto e construtivo. O novo artista não é um revolucionário como na cidade situacional, mas um “realista” e, acima de tudo, um pragmático. A arte no espaço público, então, serve para delimitar os bairros, para fixá-los novamente em uma identidade. Ou, de novo nas palavras de De Certeau, a arte pública é utilizada como parte de uma estratégia para forçar o espaço a se tornar lugar, novamente. E sim, na cidade criativa-repressiva, também, artistas são convidados bem-vindos em zonas problemáticas.

Arte comunitária está de novo na moda. Ambos os políticos de terceira via e os conservadores ficam apenas bem felizes em convocar artistas de baixo custo para resolver os problemas causados pelas próprias medidas neoliberais implantadas por esses governantes. Centros comunitários, pequenas escolas e instalações médicas são desmanteladas sob a guisa de crise e eficiência, e artistas podem agora tentar remendar buracos no tecido social (confira também De Bruyne e Gielen, 2011).¹² Desse modo, artistas bem-intencionados frequentemente usam métodos que reforçam a sensação interna de unidade, nas co-

¹² De Bruyne, P. and Gielen, P. *Community Art. The Politics of Trespassing*. Amsterdã: Valiz, 2011.

munidades de Sennett, em vez de promover a cidade aberta que eles mesmos representam. Resumindo, os únicos artistas que são tolerados no espaço público são aqueles que podem animar um pouco as vizinhanças, tanto fisicamente quanto mentalmente.

Esse artista comissionado se encaixa dentro de uma *estratégia* de marketing deveras mais ampla, que faz distinção entre essa cidade e a outra por meio de uma estética mais ou menos falocêntrica. Arquitetura grotesca de museus, festivais megalomaniacos de luzes e atos de circo espetaculares são esperados como substitutos da catedral de outrora. A cidade criativa-repressiva é, de fato, antes de mais nada, uma cidade turística e o seu espaço público é um centro comercial favorável ao consumidor, com agentes de turismo disfarçados de artistas, curadores independentes e programadores de arte. Ao mesmo tempo, essa imagem criativa bem orquestrada e divulgada serve para disfarçar a confusão urbana da desigualdade social crescente e dos conflitos étnicos e religiosos, ao passo que uma abordagem insidiosa, repressiva — e algumas vezes, biopolítica — tenta suprimir erupções de violência. Junto com residentes locais multiculturais, o artista da comunidade está felizmente cantando o hino da coesão social, deste modo, realmente — como sabemos por Sennett — dando gás para a explosão violenta. Nem a política urbana criativa nem a repressiva conseguem, portanto, parar os protestos e agitação nos *banlieues* (subúrbios) de Paris ou de Londres, emulados em uma escala menor na municipalidade de Molenbeek, em Bruxelas, ou dentro e ao redor de Turnhoutsebaan, na Antuérpia. Não há um só artista — idealista ou pragmático — que seja capaz de domesticar essa multidão “comum”, ou de prever quando ela vai entrar em ebulição.

Uma pessoa precisaria de uma bola de cristal para saber por mais quanto tempo a cidade criativa-repressiva consegue controlar a malha urbana espacializada com essa estratégia tá-

tica. Ela vai ser capaz de permanentemente restringir a estirpe violenta e o empreendedor cultural vai conseguir continuar a alegrar o espaço público a longo prazo? Ou vai chegar o dia em que a cidade criativa, mas racionalmente calculada e sitiada, vai perder todo o controle? De qualquer forma, o pensamento especulativo abre a possibilidade teórica de uma cidade completamente diferente.

A Cidade Comum

Distopia encontra utopia quando o enxame urbano do fluxo global rompe a política estratégica. Quando as câmeras que estão monitorando o espaço público na cidade criativa são destruídas, duas possibilidades se apresentam. Ou os estilhaços da câmera quebrada são testemunho sobre as horridas criminosas, gangues emergentes e outras ralés que fazem as relações urbanas perigosas, ou eles simbolizam um desejo por liberdade, por uma nova ordem social que pode lidar com a vida urbana sem um controle autoritário, centralizado. O espaço urbano, que é simultaneamente líquido pelos fluxos humanos de baixo pra cima e pelos fluxos de capital de cima para baixo, abre campo para uma grande variedade de táticas. Quase qualquer pessoa pode tentar se apropriar do espaço. Quando o controle estratégico perde terreno, o espaço e as táticas ficam em pé de igualdade. A cidade, então, passa a ser de todos e todo mundo tenta se apropriar de partes dela. Talvez essa seja a utopia que Richard Sennett sonhou quando ele argumentou por mais anarquia urbana, em 1970. De acordo com o pensamento do estadunidense, a distopia da violência criminosa e, especialmente, da irracional vão, pelo contrário, não acontecer quando a cidade rejeitar a ordem estrategicamente reforçada.

... o potencial para crimes irracionais, para violência sem objeto ou provocação, é muito grande, agora. A razão pela qual ele existe se dá porque a sociedade tem se tornado muito dependente da expectativa de ordem, de muita coerência na sua vida comunal, contendo, então, a agressividade hostil que homens não conseguem não sentir. Essas novas cidades anárquicas prometem dar um escape para o que homens agora temem demonstrar francamente. Dessa maneira, a estrutura da cidade comunal vai assumir um tipo de estabilidade, um modo de comunicação contínua, que será amparadora para os homens, porque ela oferece canais de expressão. Anarquia, nas cidades, impulsionando os homens a falarem o que eles pensam uns sobre os outros, de forma que possam construir alguns padrões mútuos de compatibilidade, é, então, não uma concessão entre ordem e violência; é uma forma totalmente diferente de vida, significando que as pessoas não vão mais estar presas entre essas duas polaridades. (Sennett, 1970, p. 181)

As novas comunidades urbanas que Sennett advoga são especiais no sentido de que elas não mais precisam de um sentimento de “nós” em direção ao ‘Outro’ para emergirem e sobreviverem. A fundação constituinte dessas comunidades, portanto, permanece fora de um reflexo identitário. Não a mesmice, nem a coerência ou o consenso, mas a alteridade, as contradições internas e o dissenso formam os ingredientes para uma nova força constitutiva. Não “ser”, mas um contínuo “tornar-se” é a marca do novo tecido social.

Tão cedo quanto nos anos 1970, Sennett, então, introduziu a noção que hoje está ficando na moda novamente: o “comum”, um conceito que parece muito mais aplicável que a sua noção de anarquia, deve-se dizer. Não a comunidade, mas o comum modula a nova malha urbana. Ou, em vez disso, é a comunidade pela qual essa utopia sonha. A noção de comum tem sido expandida suficientemente em outra bibliografia (confira, por exemplo, Gielen e Lijster, 2015).¹³ Resumidamente, o

¹³ Gielen, P. and Lijster, T. ‘Culture: the Substructure for a European Common’, In: Gielen, P. (ed.), *No Culture, No Europe. On the Foundation of Politics*. Amsterdã: Valiz, 19-64, 2015.

comum é o espaço ou área que pode ser tanto físico quanto simbólico, material e mental, e pode servir como recurso para tudo.

Filósofos como Antonio Negri e Michael Hardt (2011)¹⁴ ou Hans Achterhuis (2010)¹⁵ definem esse espaço historicamente como um lugar ou fonte de material cru que é livre para qualquer pessoa usar, mas para o qual todo mundo também faz contribuições — tanto atores privados quanto públicos. De acordo com Negri e Hardt, esse comum é requerido, não apenas para manter uma cultura e comunidade simplesmente viva, mas para mantê-la dinâmica no futuro também. Esse comum, contudo, não é uma anarquia, na concepção de Sennett, mas um espaço que é ainda regulado com o intuito de salvaguardar o seu uso livremente. Dito de outra forma, o comum não pode existir sem regras rígidas que protegem esse espaço de ser ocupado pelo estado ou pelo mercado.

No entanto, esses filósofos não especificaram como esse comum deve ser aplicado, o que fez com que seus planos tenham sido frequentemente descartados como utópicos. Isso não impede relatos convincentes sobre o domínio fora do Estado e do mercado, em que a constituição do comum acontece. Sobretudo, evidências históricas demonstram que esse espaço sempre emergiu apenas da interação *entre* pessoas, isto é, na esfera social. Isso pode parecer um pouco óbvio, se não fosse pelo fato de que essa esfera é tida, aqui, como um domínio completamente autônomo, que regula as suas próprias leis e relações sociais independentemente de política e economia. O comum, logo, origina-se de um espaço social autônomo que não se submete às leis do governo ou do capital. Um tanto previsivelmente, os exemplos empíricos de tais constituições so-

¹⁴ Hardt, M. and Negri, A. *Commonwealth*. Harvard University Press, 2011.

¹⁵ Achterhuis, H. *De utopie van de vrije markt*. Roterdã: Lemniscaat, 2010.

ciais são, em grande parte, de natureza tática. Isso significa, de acordo com a linha de pensamento de De Certeau, que elas são predominantemente de uma natureza temporária e se esforçam para apropriar ou controlar o espaço estrategicamente preparado, da sua própria maneira especial. Ou, o comum é repetidamente constituído de novo por meio da interrupção.

Em termos de cidade, os planos do artista-situacionista holandês, Constant Nieuwenhuys, se aproximam mais de tal cidade comum. Nós podemos, seja como for, assumir que com o seu novo projeto *New Babylon*, ele também contemplou algum tipo de comum, já que a maior parte do tecido urbano desse projeto foi pensado para o “uso coletivo”, sem nenhuma função formal. Além disso, esse visionário holandês se opôs a Haussmann ao apresentar um espaço urbano desorientado, com uma estrutura labiríntica, constantemente transformadora, na qual os residentes vivem uma existência nômade e — enquanto criam e vagam — continuamente visitam novas partes da cidade para permanecerem por ali durante períodos longos ou curtos de tempo. Em outras palavras, os moradores podem sempre fazer espaço tático, dando, assim, uma forma permanente para a malha urbana. Enquanto que Nieuwenhuys, paradoxalmente, ainda gerou um plano urbano global um tanto quanto Hausmanniano, atualmente coletivos como *Recetas Urbanas* em Sevilha completamente aniquilam essa ilusão com a sua tão chamada “arquitetura temporária”.

Cinquenta anos depois dos projetos loucos de Nieuwenhuys, nós vemos uma multiplicidade de iniciativas emergindo para constituir tal comum. Assim como o Creative Commons pretende estrategicamente redistribuir direitos autorais e patentes atribuídos, *Occupy* e loteamentos comunitários temporariamente reapropriam o espaço urbano pré-programado. Algumas experiências são mais sustentáveis e de uma natureza

mais estrutural que outras, mas o mais importante é que esse “movimento” tem ganhado força por um bom tempo, até agora. Novas iniciativas surgem por todas as partes. Desde a ocupação do prédio da universidade Maagdenhuis, em Amsterdã, ao Teatro Villa Occupato, em Roma, até à Praça Tahir, no Cairo, passando por Yo Si, Sanidad Universal e *Recetas Urbanas*, na Espanha, cada vez o espaço urbano é ocupado taticamente com mais ou menos efeitos em longo prazo. Não é a longevidade de qualquer iniciativa particular que conta, mas o constante surgimento de novos movimentos. A cidade comum é, de fato, apenas constituída na contínua confusão de manobras táticas, em confrontos e dissensos.

Apesar de os administradores da cidade criativa-repressiva preferirem desprezar essas ocorrências como “sem sentido”, “sem direcionamento”, ou “dificilmente viáveis”, porque elas seriam “pouco realistas”, um exército crescente de filósofos, sociólogos, economistas e outros estudiosos consideram tais ocorrências como sinais de novas formas de administração, até mesmo de uma nova democracia. A cientista política Isabell Lorey (2015), por exemplo, fala de uma “democracia presentista” que, ao contrário da democracia liberal representativa, acontece no aqui e no agora. Ao passo que a última forma apenas promete uma democracia melhor ou mais democracia para o futuro, a primeira é realizada nas ações atuais e cotidianas. Mais e mais pensadores pragmáticos, como o cientista político David Held (2006), também consideram uma democracia futura possível apenas quando forças sociais, culturais, políticas e econômicas continuamente se equilibrarem entre si. Empresas, a sociedade civil, cooperativas e governos se organizariam no que ele chama de uma “autonomia democrática”. Muitas formas de autogoverno se alinham a isso e com frequência causam atrito umas com as outras. Mesmo que Held não repudie

o Estado, com seu ponto de vista ele chega perto de um desejo político que o movimento italiano Autonomia já havia promovido no fim dos anos de 1970:

Autonomia política é o desejo de permitir que diferenças se aprofundem na base, sem tentar sintetizá-las a partir do topo, acentuando atitudes similares sem impor uma “linha geral”, permitindo que partes coexistam lado a lado com a sua própria singularidade. (Lotringer and Marazzi, 2007, p. 8)¹⁶

É precisamente a cidade comum que forma a base para tal autonomia democrática. As cidades sempre foram um caldeirão de culturas, religiões, classes sociais, contradições políticas e sociais. Culturas urbanas tomam forma nos cruzamentos do capitalismo de mercado com belas artes e cosmopolitas despreocupados, assim como na exploração, prostituição, migração forçada e deportação. As tensões podem ser encontradas em qualquer lugar na cidade. Nesse panorama urbano, nós podemos detectar as fundações para uma democracia bastante estranha, ordinariamente vivida. A democracia poderia ser chamada de “estranha”, porque ela não se encaixa com a democracia liberal representativa racionalmente organizada, com a qual estamos acostumados na Europa e nos Estados Unidos.

A última forma de organização política é baseada em representação e votos quantitativos. É uma forma política constituída em um Estado-Nação que diz ter construído uma identidade relativamente homogênea em sua população, chamada de “o povo”. Grandes cidades normalmente contradizem esse mito de “o povo”, por conta de sua realidade diária de “multidão”, com uma grande variedade de culturas heterogêneas.

¹⁶ Lotringer, S. and Marazzi, C. *Autonomia. Post-Political Politics*. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.

Espaços urbanos com uma alta densidade social são, ao mesmo tempo, o playground de muitas minorias que não são de modo algum representadas. Tais cidades são, nesse sentido, o ‘Outro’, o estranho, ou muitas vezes a ovelha negra na mesmice do Estado-Nação. Essa é provavelmente uma das razões pelas quais se diz que “Nova Iorque não é os Estados Unidos”, “Amsterdã não é a Holanda”, “Berlim não é a mesma coisa que a Alemanha”, ou “Bruxelas não se equivale à Bélgica”. Essa é uma afirmação quase sempre feita para indicar que as pessoas que vivem nessas cidades, as suas interações ou, em geral, a sua cultura, não são de fato representativas do país no qual essas mesmas cidades estão localizadas.

São esses pontos com muita gente, no mundo, que entregam provas empíricas diárias de que pessoas muito diferentes podem viver uma paz relativa juntas, sem uma identidade (nacional) homogênea. Claro que às vezes acontecem conflitos, e até mesmo conflitos sangrentos, mas em geral as populações urbanas praticam todo dia viver com, ou próximo à, diferença sem ter que lutar uns com os outros, mesmo quando eles nunca fazem esforço para se entenderem. Essa é a razão pela qual provavelmente se permite dizer que esses espaços populosos são os laboratórios da cidade comum com um tipo de democracia vivida diariamente — não pacífica, mas agonista. Ou, de novo, com Lorey: “uma democracia presentista”.

Mas quem são os artistas nessa cidade comum? Apesar de eles ainda lembrarem seus predecessores da cidade situacional, o seu contexto social é bem diferente. Enquanto que artistas dos anos 1960 e 1970 estavam lutando taticamente contra a rigidez de estruturas hierárquicas e contra uma experiência planejada e superposta de cidade, por outro lado, os artistas da cidade comum navegam em um domínio extremamente fluido, no qual movimento e mudança são as regras. Uma dife-

rença importante com os situacionistas talvez seria que, numa situação completamente líquida, uma pessoa não pode apenas criticar, confrontar e chocar, mas ao mesmo tempo precisa construir plataformas alternativas para estar sobre. Por conta disso, os artistas também precisam, em parte, ser “construtivos”. Eles devem constituir novos mundos reais, platôs reais sociais, políticos e econômicos na cidade de onde aquela mesma malha urbana pode ser constantemente irritada.

Na atualidade, artistas apenas interrompem a cidade ao desacelerar seus fluxos e congelá-los completamente de tempos em tempos. Artistas não performam no espaço público, mas têm que incessantemente reivindicar o seu lugar e, assim, *fazer* o espaço público sucessivamente. Em outras palavras, eles precisam constantemente colocar sinalizadores para demarcar onde uma zona autônoma é reclamada por um período de tempo maior ou menor, ou então, onde os lugares são feitos autônomos. Artistas que não podem (ou não mais conseguem) viver de subsídios do Estado, mas que também não desejam oferecer-se no mercado livre, são levados a depender de uma rede social para realizarem sua arte. Como eu disse antes, o social é a base do comum. É por isso que artistas vão precisar usar o tecido social urbano, algumas vezes até abusá-lo, para continuarem a fazer trabalho autônomo. Por outro lado, eles também serão capazes de usar seu trabalho taticamente e gerar espaços sociais autônomos (temporários) eles mesmos.

Dito de outra forma, artistas se tornam cofundadores de construções tanto artísticas quanto sociais e nisso eles podem ser diferentes da maioria dos seus antecessores. Desde o século XIX, artistas têm sido capazes de se comportar hiper-individualisticamente. Na cidade monumental, a sua existência individual era coberta por uma moral burguesa. E apesar de que os artistas na cidade situacional crescentemente resistiram às

instituições burguesas, paradoxalmente elas ainda os abasteceram com proteções logísticas e financeiras para essa atitude hiper-individualista. Na cidade criativa, é o livre mercado que sustenta o modelo individualista do artista-*freelancer*, seja em combinação com estímulos indiretos por vários governos, ou não. Isso implica que em todas essas “cidades”, eles podem continuar se aninhando na adolescência: ou os artistas são aceitos por conta das suas ideias puras e consistentes, como na cidade monumental, ou por conta de seu empreendedorismo independente na cidade criativa, ou eles podem soltar as rédeas de sua teimosia adolescente na cidade situacional.

A cidade comum, no entanto, pede por “amadurecimento”. Aqui, artistas precisam adotar uma atitude em e para um mundo que está em constante transmutação; um mundo que também pede para que eles continuamente redefinem a sua posição artística. Eles vão ter que inventar outros modelos para sobreviver, também artisticamente. E eles não vão apenas precisar inventá-los, mas também testá-los na realidade urbana. Aqueles que desejam criar trabalhos pessoais e originais fora do Estado e do mercado serão forçados dentro de um modelo coletivo, no qual as ideias artísticas são testadas experimentalmente o tempo inteiro. Seria como se Constant Nieuwenhuys estivesse gerando espaço experimental real na cidade, com o intuito de efetivamente desenvolver a sua Nova Babilônia, ou pelo menos experimentar empiricamente com ela. Esse experimento, então, não mais acontece em um estúdio ou laboratório de criação isolado, mas na vida social cotidiana. Em adição, além de Nieuwenhuys, muitos outros artistas na mesma cidade estão prontos para lançar seus próprios projetos singulares: simplesmente uma maneira de prevenir que a cidade tenha planos totalitários e Haussmannianos. Tais experimentos “na vida real”, entretanto, são sempre formas híbridas entre con-

textos artísticos e sociais, com todos os riscos que esses acordos podem incluir. Por exemplo, artistas podem perder suas ideias puramente artísticas no processo social, tornando seus planos ideais opacos. Esse é um risco que eles precisam correr se quiserem trazer à vida tanto suas práticas artísticas quanto a cidade comum.

Dentro do novo contexto urbano, artistas não mais podem se esconder nos bem protegidos teatros ou museus da cidade monumental, como seus predecessores burgueses, mas também não mais podem construir uma identidade sólida ao tomarem de assalto esses monumentos, como na cidade situacional, nem podem se refugiar com segurança no bairro da moda da cidade criativa. As suas performances só terão significado quando eles perfurarem a cidade e permitirem que a cidade os perfure. Isso requer uma análise incisiva do tecido social urbano, assim como exige coragem para destruí-lo, caso necessário, mas também pede a generosidade de reconhecer e honrar as relações sociais mais diversas.

Quando tudo é líquido, artistas podem apenas trabalhar primeiro assentando um novo solo para pisarem sobre. Eles precisarão constituir a fundação disso por eles mesmos, enfatizando o “com” de comuna ou “conjuntamente”. Em outras palavras, eles precisarão gerar novas instituições que possam garantir alguma estabilidade ou relativa seguridade em uma base coletiva, para que o seu trabalho artístico singular possa florescer. Essas novas instituições no espaço urbano líquido dificilmente demonstram qualquer semelhança com as instituições hierárquicas e rígidas de outrora. Os espaços sociais autônomos, independentes do Estado e do mercado, são melhores entendidos como grandes circos de lona, erguidos apenas temporariamente e, depois, movidos para outro lugar posteriormente. Em outras palavras, essas instituições são unidades mó-

veis que apenas esporadicamente fixam um perímetro. A área dentro desse perímetro não é de natureza puramente física. Ela é um domínio social no qual as interações sociais também são moldadas de formas diferentes. Essa moldagem é mais do que um desvio da cidade segregada de Haussmann.

Por causa das ações dos artistas, comunidades homogêneas e bairros estão constantemente sendo desafiados e estimulados pela experimentação com outras formas de vida e ao se demonstrar a sua viabilidade. Esses estilos de vida, por meio dos quais artistas ativam a cidade comum, vão ser, em todo caso, altamente híbridos. Assim como na vida no circo, eles irão integrar a vida privada e o trabalho, família e profissionais, amigos e inimigos, celebração e produção criativa, arte e economia. Esse mesmo modelo de circo vai criar ruptura com a vida familiar tradicional de Sennett. Apenas quando, diferentemente do circo tradicional, essa companhia itinerante romper com sua própria comunidade e reflexivamente estruturar a si mesma por meio do dissenso — em resumo, quando essa multidão neotribal se tornar política — é que a cidade comum vai se tornar operacional. Ou quando, como o já mencionado *Recetas Urbanas* — que talvez não coincidentemente foi constituído em torno de uma tenda de circo —, deliberadamente se equilibra incessantemente na corda bamba entre legalidade e ilegalidade e, logo, não pode operar com pureza artisticamente ou arquitetonicamente, mas é sempre forçada a também pensar e agir politicamente. Somente em um híbrido como esse, uma autarquia aberta, é que artistas podem desenvolver poder soberano suficiente para criar um trabalho pessoal e constituir novas figuras sociais. Em suma, apenas quando eles conseguirem configurar essas constituições — que são tanto artísticas quanto sociais — é que vão alimentar a vida urbana como artistas adultos em confronto com outros residentes e

transeuntes. Dentro desse espaço urbano fluido, os próprios artistas são os performers *de* um lugar comum sobre o qual eles podem estar sem ajuda e sem apoio, junto com outros. Eles não apenas, como Nieuwenhuys, inventam a Nova Babilônia, mas também dão vida à Nova Babilônia, uma cidade comum que está constantemente num processo de criação.

Apesar de existirem exemplos concretos como o da *Re-cetas Urbanas*, é difícil prever exatamente quais táticas os artistas da cidade comum vão utilizar. Enfim, tentar determiná-los agora iria comprometer o seu potencial tático de antemão. É por isso que o artista do comum por enquanto permanece vago e abstrato. Porém, uma coisa pode ser dita sobre essa busca com relativa certeza: seria melhor se fosse tanto artística *quanto* ecológica e econômica, e política, e social. Artistas que atuam em todos esses campos, simultaneamente, certamente terão melhores chances de trazer o comum à tona. E apenas se sucessivamente outros artistas projetarem imagens, ideias, visões e sons desviantes sobre e do mundo, no espaço urbano, é que serão capazes de esboçar a cidade comum arquitetônica, junto a outras pessoas. A cidade comum apenas existe com a graça das performances inesperadas nas quais um espaço dissonante de múltiplas vozes e vozes contrárias emergirem. Artistas criam formas de expressão nas quais eles mesmos apenas avançam uma dessas vozes singulares. Porque a cidade comum está apenas se tornando comum em performances contínuas, dissidentes e singulares do comum.

ANDA 10 anos – Gestões anteriores

2014 / 2016

Diretoria

Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)

Giancarlo Martins (UNESPAR)

Julia Ziviani (UNICAMP)

Lenira Peral Rengel (UFBA)

Silvia Wolff (UFSM)

Suplência

Alexandre Donizete Ferreira (UFG)

Ana Cristina Echevengúá Teixeira (PUCSP)

Joubert de Albuquerque Arrais (UNESPAR)

Conselho Deliberativo e Fiscal

Carmen Paternostro Schaffner (UFBA)

Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)

Marcio Pizzarro Noronha (UFG)

Rafael Guarato (UFG)

Rosa Hercoles (PUCSP)

Odailso Berté (UFSM)

2012 / 2014

Diretoria

Alba Pedreira Vieira (UFV)

Gilsamara Moura (UFBA)

Lenira Peral Rengel (UFBA)

Lisete Vargas (UFRGS)

Marcos Bragato (UFRN)

Suplência

Maristela Moura (UFV)

Rosa Hercoles (PUCSP)

Sayonara Pereira (USP)

Conselho Deliberativo e Fiscal

Ana Cristina Echevengú Teixeira (PUCSP)

Ivana Menna Barreto (PUCSP)

Joubert de Albuquerque Arrais (PUCSP)

Jussara Sobreira Setenta (UFBA)

Roberta Ramos Marques (UFPE)

Rosa Hercoles (PUCSP)

2010 / 2012

Diretoria

Dulce Aquino (UFBA)

Helena Bastos (USP)

Kathya Godoy (UNESP)

Lisete Vargas (UFRGS)

Marcos Bragato (UFRN)

Suplência

Leda Iannitelli (UFBA)

Itala Clay (UEA)

Adriana Bittencourt (UFBA)

Conselho Deliberativo e Fiscal

Gilsamara Moura (UFBA)

Joubert Arrais (UFBA/UFC)

Lenira Rengel (UFBA)

Marila Velloso (FAP/PR)

Renata Xavier (PUCSP)

Rita Voss (UBC/SP)

2008 / 2009

Diretoria Provisória

Adriana Bittencourt (UFBA)

Dulce Aquino (UFBA)

Eusébio Lobo (UNICAMP)

Fabiana Britto (UFBA)

Fernando Passos (UFBA)

Helena Bastos (USP)

Helena Katz (PUCSP)

Jussara Setenta (UFBA)

Kathya Godoy (UNESP)

Leda Iannitelli (UFBA)