

ESTADOS POLÍTICOS EM DANÇA:
MANERIES E EU PROMETO, ISTO É POLÍTICO

Jussara Xavier¹
Doutora em Teatro
jussarajxavier@gmail.com

Sandra Meyer²
Doutora em Artes, Comunicação e Semiótica
sandrameyer@globocom.com

INTRODUÇÃO

Com diferentes intensidades e contextos em seus processos inventivos e de subjetivação, o artista das artes do corpo agencia forças, muitas vezes não percebidas em sua dimensão política por conta de formatos inabituais de entendimento do que seja política na/com arte. Em detrimento das variações e diferenças em suas proposições poéticas o corpo na dança enuncia um “estado de fazer político” (DOBBELS, 1987).

A política está no corpo que transita e atua no mundo e toda escolha que realiza diz respeito à ética. No livro *A comunidade que vem* (1993) Agamben descreve o ser na sua emergência, longe da visão dominante da ontologia ocidental que oscila entre essência e existência por meio do termo *maneries* [maneira], como derivado de *manare*. Uma *maneira emergente* que expõe “não um ser que é deste modo ou de outro, mas um ser que é o seu modo de ser e, portanto, mesmo permanecendo singular e não indiferente, é múltiplo e vale por todos” (1993, p. 29). Seria esta modalidade emergente que permitiria uma passagem entre a ontologia e a ética. “Um tal ser não é acidental nem necessário, mas é, digamos assim, continuamente

¹ Professora da graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Diretora do festival *Múltipla Dança*. Organizadora, com Sandra Meyer e Vera Torres, de títulos da *Coleção Dança Cênica* e do livro *Tubo de Ensaio: experiências em dança e arte contemporânea*.

² Professora da graduação em Teatro e do Programa do Pós-Graduação em Teatro, ambos da UDESC. Publicou *As metáforas do corpo em cena* (AnnaBlume/UDESC, 2009) e *A dança cênica em Florianópolis* (Fundação Franklin Cascaes, 1994).

gerado pela própria maneira” (1993, p. 29). Neste contexto, de acordo com Agamben, ética seria “a maneira que não nos acontece nem nos funda, mas nos gera”, sendo que a única felicidade possível para os homens adviria pelo fato de serem gerados pela própria maneira (1993, p. 30).

Quando a política trabalha o corpo, e neste ensaio cabe o corpo dançante, faz variar não apenas seu vocabulário, mas a estrutura e os elementos da composição, que em sua etimologia (do latim *compositio*), pressupõe modos de produzir, dispor, inventar, combinar, arranjar, propondo outra ordem de dança que sai da zona confortável de reconhecimento. Acaba por promover um desvio de identidade do corpo e abrir para outros processos de subjetivação. Nesta corrente, a ação deste corpo propõe um desvio de identidade da dança. Rancière descreve que a arte política não tem normas, posto que “a arte produz ficções não para a ação política, mas no seio de sua própria política” (RANCIÈRE, 2010, p. 53), propiciando uma reconfiguração da experiência. O corpo não é entendido, então, como uma categoria de identidade fixa, mas como espaço de transformação e heterogeneidades. A dança constrói uma política que lhe é própria.

Neste artigo destacamos as investigações de artistas cujas obras em forma de solo apresentam não propriamente um engajamento ou resistência política, mas modos de re-existir, maneiras que conformam uma dança própria, o que não quer dizer ensimesmada, de forma a construir um ética/poética passível de ser compartilhada. A arte seria política neste caso não porque porta mensagens ou representa causas políticas específicas, mas antes de mais nada pela *maneira* como configura um *sensorium* espaço-temporal. A política da arte própria ao regime estético se caracteriza pela ruptura mesma da relação causa/efeito (RANCIÈRE, 2010, p. 52). Os solos *Maneries*, dirigido por Luis Garay³ e performado por Florencia Vecino⁴ e *Eu*

³ Coreógrafo colombiano que vive em Buenos Aires e dirige a Luis Garay & Compañía.

⁴ Bailarina e atriz argentina, formada no Teatro San Martin.

prometo, isto é político, criado e performado por Micheline Torres⁵, se mostram potentes para o que aqui discursaremos.

A lógica da performance dos artistas aqui relacionados propicia uma perspectiva política ao repartir uma experiência comum entre artistas e espectadores e seus modos de apreensão do sensível. É quando a experiência estética se cruza com a política, esta entendida como uma atividade que reconfigura os enquadramentos sensíveis, uma prática que rompe com a ordem natural (RANCIÈRE, 2010, p. 90). A política da estética dos trabalhos aqui destacados começa na distribuição dos espaços e das competências entre dançarinos, coreógrafos e espectadores. Promove um tempo da escuta, de si, do outro e do ambiente, buscando desvencilhar-se da personalidade do dançarino ou do coreógrafo, quando existente. Tal posicionamento, que é ético, possibilita uma experiência de presença diferenciada para o artista e espectador a partir de uma condição compartilhada.

Uma modalidade de crítica se oferece com distinta escolha formal na dança: o solo. No início do século XX, esse formato nasceu como estratégia de renovação na dança, propondo uma espécie de laboratório ideal para experimentações de um corpo em suas possibilidades de movimento. Desde lá até hoje, o solo permanece como possibilidade de investigação do artista para encarnar uma visão pessoal do mundo e problematizar o social. Nos solos podemos encontrar individualidades inconformadas gerindo seus próprios corpos, continuamente gerados pela própria maneira.

Ropa (2009) verifica a preponderância do solo hoje, o que explica por meio de vários fatores, como a necessidade do artista em reelaborar de modo próprio os materiais vivenciados no trabalho com diferentes coreógrafos e poéticas. Sob o teor ideológico, o solo ainda se firma enquanto estratégia para se afastar da massificação, e parece “querer constituir um bolsão de resistência, rebelde ao controle e à pasteurização” (ROPA, 2009, p. 69). Na aparente solidão do solista ecoa conexões

⁵ Micheline Torres estudou Artes Cênicas (UNIRIO) e Filosofia (UFRJ). Participou de projetos de residência no Centre National de la Danse (Paris) e NRW/TanzHaus Dusseldorf (Alemanha).

múltiplas, “a subjetividade nunca é solitária” (SCHNEIDER, 2002, p. 86). A dança solo implica a recuperação e o alargamento do desejo e das potências do corpo.

Maneries, modos de gerar encontro

A performatividade dos artistas aqui citados pressupõe a vivência compartilhada com o público na tentativa de alcançar um comum que não é dado, mas construído (RANCIÈRE, 2010). Eleonora Fabião (2008, p. 237) chama as ações performativas de programas, pois o termo descreve melhor um tipo de ação “metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada”. Nesse sentido, complementa:

Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, des-programa organismo e meio (FABIÃO, 2008, p. 237).

Na obra *Maneries* Luis Garay busca redefinir tempo, forma e espaço. *Maneries* “não é coreografia, mas trabalho no tempo”⁶, próximo à noção de programa. A forma é entendida como atravessada pelo tempo, e o corpo atravessado por mudanças. Garay propôs à Florencia Vecino um treinamento de conceitos para que ela experienciasse um estado de presença. O intuito era de estabelecer regras e tarefas para que Florencia estivesse no tempo presente na presença do público, ou seja, *Maneries* é uma obra solo sobre a consciência de se estar, e não sobre representação ou atuação.

Neste processo de administração do momento é fundamental que o espectador seja um parceiro, com o que Garay chama de “depósito”. O prolongamento do espaço de experiência entre artista e espectador depende também da entrega do espectador,

⁶ Depoimento em *Dança falada: uma conversa com Luis Garay e Florencia Vecino*, no 14^o Festival Internacional de Dança de Recife, em 30 de outubro de 2009.

que se torna coautor da obra por conta de seu nível de atenção e tolerância. Neste tempo dilatado, o espectador deposita sua paciência, seu tempo de espera.

Artistas como Garay e Vecino operam a partir de uma perspectiva ética e política que busca uma maneira própria de mover/pensar e estabelecer possíveis parcerias com o seu interlocutor. Os gestos decorrem inicialmente de ações básicas como elevar os braços lentamente durante cerca de dezoito minutos até levá-los à frente dos olhos. Gestos ficcionais de cunho não narrativo permitem ao público operar em diferentes dimensões sensoriais. Enquanto Vecino se movimenta pelo espaço, o público mantém-se normalmente sentado, o que não quer dizer que esteja passivo e imune à todo um processo enativo da percepção, uma vez que a percepção não é algo que acontece conosco ou em nós, é uma forma de ação, “algo que fazemos” (NOË, 2004, p. 1). A percepção é ativa, e é ela que nos permite experienciar a nós mesmos e o entorno no presente, a partir de uma compreensão do passado e um direcionamento para a ação futura. Neste sentido, perceber é não somente combinar ou ponderar, ou simplesmente observar passivamente as coisas, mas, sobretudo selecionar. É escolher, no conjunto de informações disponíveis, qual delas são pertinentes à ação pretendida.

Rancière expõe em “O espectador emancipado” que deve-se buscar um teatro onde os espectadores viverão um processo de conhecimento pautado em uma troca de inteligências, “onde vão aprender coisas em vez de ser capturados por imagens, onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos” (2010, p. 109). A emancipação de que trata Rancière é um processo de valorização de inteligências, e não somente a troca de uma participação passiva pela ativa, posto que nos processos cognitivos não há como permanecer passivo frente a informações que constantemente alteram nossa percepção de mundo. O princípio da emancipação é justamente permitir ao espectador a possibilidade de traduzir do seu próprio modo aquilo que ele está vivenciando, para talvez ser gerado pela própria maneira, como aponta Agamben (1993, p. 30). Rancière (2010, p. 27) escreve acerca de um comum entre performer e espectador, formando uma comunidade que reconhece e respeita o saber que opera em cada um no partilhar de uma experiência.

Maneries conta com música eletrônica elaborada por Mauro AP em tempo real. Contudo, há muitos espaços vazios entre música e ações de Vecino. Há silêncio,

dispositivo que molda uma força política. Estamos tão habituados a um cotidiano barulhento e ao espetáculo da dança conforme a música, que tal estratégia cênica intervém para convidar o público a outro modo de percepção. O silêncio inclina-se a concentrar a atenção, impõe um vazio que penetra nos gestos e retém a energia no corpo. Nos inúmeros discursos que emanamos e a que somos submetidos, o silêncio aparece como falha, falta ou tropeço. A embriaguez das palavras inviabiliza-se a pausa, a escuta, o deter-se frente ao outro, o pensar o acontecimento e falar dele, como aponta David Le Breton: “O silêncio é uma modalidade de sentido” (1997, p. 11). Anacrônico em sua aparição, o silêncio é uma ontologia a quem não é permitido aparecer, “se não tivermos atentos a ela” (LE BRETON, 1997, p. 12).

Assim como o silêncio, a nudez do corpo se faz estratégica em *Maneries*. Para tratar da paradoxal relação humana com a nudez, Agamben explica a complexa oposição teológica nudez-veste, natureza-graça no processo histórico cultural, e trata ainda de outras relações: véu e velado, aparência e essência na beleza, rosto e corpo. Segundo o filósofo, a nudez pressupõe a ausência de vestes mas não coincide com ela, trata-se de algo do qual alguém se dá conta mas que, contudo, é de difícil apreensão. Para Agamben, “a nudez não é um estado, mas um acontecimento”, pois ela “pertence ao tempo e a história, não ao ser e à forma” (2010, p. 81).

Acontecimento que nunca alcança a sua forma completa, forma que não se deixa colher integralmente no seu acontecer, a nudez é, à letra, infinita, nunca acaba de acontecer. [...] não pode nunca saciar o olhar ao qual se oferece e que continua avidamente à buscá-la até mesmo depois [...] de todas as partes escondidas terem sido descaradamente exibidas. (AGAMBEN, 2010, p. 82).

Florença Vecino expõe-se à exaustão por cerca de 1 hora e 18 minutos com gestos minuciosamente ficcionados no tempo/espço. Naturalmente exibidos (sem qualquer exibicionismo), seios, torço, púbis, braços, nádegas, pernas, cabeça, não se distinguem mais em sua possível pulsão erótica. Importa menos a nudez do que o acontecimento poético que constantemente gera. Vecino não se despe para, mas **com** o espectador, que se torna coautor da obra por conta de seu nível de atentividade. Insurge então um acordo ético (e por conta disso, político) a cada vez nesta comunidade brevemente organizada em torno de *Maneries*. O corpo inaugura sua política gerada pela própria maneira, *maneries*.

Eu prometo, isto é político

A pesquisa inicial de *Eu prometo, isto é político*⁷ ocorreu com dez artistas de distintas nacionalidades. O combinado entre os participantes se resumia a três ações simultâneas: compartilhar, roubar e emprestar. A colaboração resultou no solo de Micheline Torres, que contesta com ironia as marcas esportivas no corpo e coloca a pergunta: “por onde anda minha dança agora?”. Em cena, a performer aborda relações entre o mercado de consumo e os modos de vida, a liberdade individual e o coletivo social, as possibilidades políticas e as categorias de identidade. Traz ainda reflexões sobre a mobilização de corpos politicamente passivos e o direito do homem de prosseguir por caminhos diferentes.

O título *Eu prometo, isto é político* já revela o tom provocativo do trabalho. E a promessa se cumpre quando a política trabalha o corpo da bailarina, propondo outra ordem de dança que sai da zona confortável de reconhecimento. O silêncio, a lentidão, a repetição, o correr, o engatinhar são princípios recorrentes na coreografia. Torres revela que toda ação é pré-determinada e que optou por “um corpo muito tonificado [...], o estar pronto, o corpo atlético, obediente” (2012).

O uso de roupa e tênis de uma grife esportiva mundialmente famosa pode ser lido como crítica a redução do papel do corpo no mundo globalizado. Um traje da marca *Puma* não é um agasalho qualquer, mas uma imagem com alta carga simbólica, um código que serve para classificar e hierarquizar grupos sociais. A escolha faz perceber e pensar o corpo “como construção narcísico-hedonista, disciplinado pelas regras da estetização geral da sociedade pós-industrial” (Villaça, 2010, p. 66). O comportamento “banal” em cena (no sentido que não faz movimentos extraordinários de dança, mas se aproxima de um gestual cotidiano) se contrapõe ao status poderoso da roupa. Assim, o vestir do corpo e o fazer do corpo se atravessam para revelar o paradoxo de uma dança que emerge no cruzamento de signos codificados e não-codificados, entre estereotipo e estranhamento.

⁷ O trabalho faz parte do projeto *Meu corpo é minha política*, contemplado no programa Funarte Klaus Vianna de Dança (2009 e 2011), FADA 2012 e Circuito Estadual das Artes 2012 e 2013.

A máscara que veste em cena reforça no corpo sua aparência heróica, guerreira, animalesca e carnavalesca. De fato, a máscara é feixe de signos e faz alusão a várias personalidades quando, ao mesmo tempo, esconde um rosto. É a face de todos e de ninguém. Como encarnar um corpo social? Cidadão ou consumidor? Num mundo reduzido a mercado, o outro da troca se transfigura numa pessoa sem rosto e, neste caso, a máscara revela o ninguém em que podemos nos transformar e em que, possivelmente, convertemos o outro.

A máscara (ela permanece mascarada do início ao fim do trabalho) remete imediatamente a imagem de um super herói. Mas tão logo sua movimentação tem início, outros aspectos são estampados: um bicho, um corredor, um competidor de luta livre, um jogador de futebol, um boxeador, um robô... O corpo disfarçado com máscara reveste-se de luta e vitória, cansaço e celebração, num jogo de forças antagônicas entre natureza e artifício, real e fictício. Para Deleuze e Guattari, mais do que enaltecer um rosto, a máscara assegura o pertencimento da cabeça ao corpo, conecta o corpo com “devires-animais” e nos arrasta para regiões do “a-significante”, do “a-subjetivo” e do “sem rosto” (1996, p. 39). Com a máscara o rosto é desfeito e engajado em um “devir-clandestino”.

No artigo *Identidade sem Pessoa*, Agamben expõe a história de constituição da identidade do homem, inicialmente pessoa social reconhecida por uma máscara, e mais tarde, reduzida a uma impressão digital ou a um código genético, ou seja, determinada por um dado puramente biológico. Tal dado seria algo que não se pode dominar e que independe de sua vontade: a “vida nua”, nomeia o filósofo (AGAMBEN, 2010, p. 61-70). A identidade sem pessoa do cidadão contemporâneo faz valer uma multiplicação infinita de máscaras: ele assume todas as máscaras e vidas possíveis na *internet*. O que significa ser reconhecido, não por uma pessoa, mas por um dado numérico que na realidade não deseja me reconhecer, mas me controlar e acusar? A questão, colocada por Agamben (2010), ressoa na proposta de Torres, que nos faz refletir na distância entre quem somos e quem desejamos ser.

A todo o momento, a composição oscila na construção de um corpo que existe via treinamento físico e consumo, competição e comércio. Tal é o corpo “campeão”. A possibilidade de vitória e sucesso só pode ser alcançada por intermédio de um adestramento do corpo (obediência a um padrão ideal de beleza) e com a acumulação

de bens. Corpo-produto, corpo-mercadoria. Corpo num mundo-combate entre maneiras de viver, sentir, desejar. Na contradição, a dança de Torres emite uma singularidade e acende o desejo de fazer a vida um algo a mais.

Uma marcha de carnaval rompe o silêncio da cena para fazer o corpo vibrar. O carnavalesco está nas ruas, na publicidade, nos *resorts*, nos *shoppings centers*, nos estádios esportivos..., como prazer descontrolado e fantasioso. O que pode anestesiá-lo um corpo? Quando um corpo é vivo? Torres permanece pulando ao som de um *hit* internacional cujo refrão repete: “*you see we're born, born, born to be alive (born to be alive)*”. Política de tradução no corpo de Torres: não é equivalência, mas troca e criação. Questões ecoam neste fazer artista: Como traduzir o que vemos e ouvimos? Como traduzir uma ideia no corpo? Como traduzir um comportamento em dança? Como queremos “gastar” nossas vidas?

O discurso político de Torres transita entre corpo cotidiano e não cotidiano, numa dança “desdançada” que questiona um universo fascinado pelas imagens. Liga a escassez ao excesso. Corporeidade camuflada?

Considerações finais

Em *Maneries* e *Eu prometo, isto é político*, há um corpo questionador e crítico de seus próprios modos de produção e consumo. São danças-attitudes que fazem política no corpo ao solicitar uma revisão de seus conceitos e práticas. No curso da interrogação acerca da ontologia política da coreografia, tais corpos criticam com veemência elementos constitutivos da dança cênica (e do mundo) ocidental, a exemplo do corpo disciplinado e sua disponibilidade à movimentação frenética.

Suas “maneiras” próprias (por vezes perturbadoras) convidam o espectador a se engajar em uma outra relação com a temporalidade, a fazer uma outra experiência de percepção, a suspender a anestesia sensorial que a todos assola. Tais modos criam desejos e associações para mobilizar a memória coletiva, reinventando a corporeidade e a dança. Paradoxalmente, permanecem numa zona de indiscernibilidade entre o sim e o não. Conforme Agamben:

A potência que existe é precisamente esta potência que pode não passar ao ato [...]. Ela se mantém em relação com o ato na forma de sua suspensão, *pode* o ato não podendo realizá-lo, pode soberanamente a própria impotência. [...] toda potência (de ser ou fazer) é também, originariamente, potência de não (ser ou fazer) [...]. (2002, p. 52-53).

Como se entregar a contingência e des-criar a dança? Para compreender a criação como atividade de des-criação da realidade, devemos percebê-la como ato de resistência. Resistir é antes de tudo ter a força de des-criar o que existe, des-criar o real (Agamben apud Pelbart, 2009). Nas duas “maneiras” de dança aqui descritas, atos de criação fundam campos intensivos de micropercepções para gerar éticas próprias, ou seja, estados políticos.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

_____. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora

UFMG, 2002.

_____. **A comunidade que vem**. Tradução de Antônio Guereiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DOBBELS, Daniel. Le politique inaperçu. In: FEBVRE, Michele (Org.). **La danse au défi**. Montréal: Les Éditions Parachute, 1987.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista de Artes Cênicas Sala Preta**, São Paulo, Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, n.8, p. 235-246, 2008.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

NOË, Alva. **Action in perception**. Londres: The MIT Press Cambridge, 2004.

PELBART, Peter Pál. A potência de não: linguagem e política em Agamben. Revista Literária Polichinello, 20 mai. 2009. Disponível em: <http://www.polichinello2004.blogspot.com.br/2009_05_01_archive.html>. Acesso em: 5 mar. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. Política da Arte. **Revista Urdimento**. UDESC. Florianópolis: Programa de Pós-graduação em Teatro, UDESC, n. 15, out. 2010, p. 45-59.

ROPA, Eugenia Casini. O solo de dança no século XX: entre proposta ideológica e estratégia de sobrevivência. **Revista Urdimento**. UDESC. Florianópolis: Programa de

Pós-graduação em Teatro, UDESC, n.12, mar. 2009. p. 61-71.

SCHNEIDER, Rebecca. Unbecoming solo. In: ROUSIER, C. (Org.). **La danse en solo: une figure singulière de la modernité**. Pantin: Centre National de la danse, 2002.

TORRES, Micheline. Micheline Torres: entrevista [12 mar. 2012]. Entrevistadora: Jussara Janning Xavier. Rio de Janeiro: Residência da artista, 2012.

VILLAÇA, Nízia. A cena do corpo comunicativo. In: MOSTAÇO, Edécio (Org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis; Jaraguá do Sul: Design editora, 2010. p. 63-85.