

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PUC-SP**

Marina Souza Lobo Guzzo

**Dança em ação  
política de resistência no ENCARNADO de Lia Rodrigues**

DOUTORADO EM PSICOLOGIA SOCIAL

SÃO PAULO  
2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PUC-SP**

Marina Souza Lobo Guzzo

**Dança em ação  
política de resistência no ENCARNADO de Lia Rodrigues**

DOUTORADO EM PSICOLOGIA SOCIAL

Tese apresentada à banca Examinadora  
como exigência parcial para obtenção do  
título de Doutor em Psicologia Social pela  
Pontifícia Universidade Católica de São  
Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Mary  
Jane Paris Spink.

SÃO PAULO  
2009

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

---

---



*Para Sergio Lobo (in memorian),  
meu instrutor de vôos.*

## **Agradecimentos**

À Mary Jane Spink, por ter me ensinado a encontrar o argumento e a definir os interlocutores. Exemplo de como ser, ao mesmo tempo, carinhosa e dura, como fazer permanecer e deixar partir (nas horas necessárias) e principalmente, como acreditar que meu trabalho ia ser concluído. Sou muito grata por ter você como orientadora, amiga e parceira de vida e de pesquisa.

À Lia Rodrigues, por abrir sua casa, sua obra, sua vida de maneira tão verdadeira e sincera. Por me mostrar que a arte pode e deve, sim, salvar o mundo.

À Andrea Desiderio, por acreditar em cada projeto e construir junto cada linha de ação. Daria para viver mais umas 10 vidas dessas!!! Sua presença na reta final dessa tese foi para nunca esquecer! Obrigada amiga!

Aos colegas de Núcleo, especialmente à Jaque e à Vanda, que sendo também apaixonadas por Foucault, me fizeram enxergar caminhos políticos do afeto. Jaque, em especial, por me receber sempre de portas abertas, junto com Miguel e Gabi.

À Profa. Carmen Soares, pela participação na banca de qualificação e na minha trajetória de vida acadêmica. Depois que assisti sua aula na FEF em 2000, mudei o rumo de minha atuação na Educação Física!

À Profa. Helena Katz, pela inspiração e ajuda para escrever a dança. Seu pensamento crítico e seguro me ajudou a construir a tese em diálogo com a novidade constante da dança contemporânea.

À minha mãe, Raquel, exemplo de força e de determinação que situa a política na maneira de encarar a vida, todo dia. E ao meu pai, Thomaz Guzzo (Noodle), porque um revolucionário também pode simplesmente cuidar de fazer os outros felizes.

Aos Guzzo Brothers Lonely Hearts Club Band, sem vocês a vida não tem graça, nem música, nem nada! Em especial agradeço minha irmã Cã, pela ajuda e suporte financeiro nos momentos difíceis da vida de bolsista. Ela foi também minha financiadora! Ao Arthur, pela especial ajuda nas traduções do inglês...you are really something! Ao Mateus por me fazer sorrir e cantar nas horas mais difíceis. Amo muito vocês.

Ani e Joana. Primas queridas. Obrigada sempre pelo apoio, amor e funções repentinas. Tia Marta: obrigada por ser minha segunda mãe.

Ao SESC pela liberação para a finalização da tese. Em especial: ao Prof. Danilo Santos de Miranda, Rosana Cunha, Antônio Carlos Moraes Prado, Simone Avancini, Denise Lacroix, Sueli Guimarães, Débora Rodrigues, Paulo José (Paulão), Cris Tobias, Fernanda Monteiro, Dulce Ferreira, Francisco Santinho, Lauro Freire e tantos outros chefes, parceiros e amigos que acreditaram no meu trabalho e na possibilidade de contribuição para a dança e a cultura.

Ao Emerson Pirola, pela amizade, respeito e sintonia. Uma aprendizagem contínua. Nem sei como agradecer toda a ajuda da revisão, tradução e leitura dos livros franceses. A

ajuda nas traduções de trechos em inglês também....Merci, merci, merci!

Aos amigos Maria Helena, Bira que ajudaram a decifrar as regras dos caminhos. Benê forever.

Às amigas de trabalho e de sonho: Nilva, Bea e Jú...sem vocês o caminho seria bem mais difícil (e bem menos charmoso!)

Aos bailarinos da Cia. Lia Rodrigues, pela atenção e carinho que me receberam sempre.

À Eliana, da REDES por sua disponibilidade e abertura.

À Dani Lima e Nirvana Marinho pela generosidade de compartilhar a dança, a política e a Lia Rodrigues.

Ao Jaílson Santos pelas indicações valiosas e precisas que me ajudaram nos caminhos pela Maré.

À querida Marlene do Programa de Psicologia Social da PUC-SP. Sua ajuda é fundamental para que eu tenha conseguido defender essa tese. Obrigada por ajudar a escolher, entender ou descobrir os caminhos das burocracias puquianas.

À Cau Fonseca, por estar perto sempre, e à Nina, por despertar a vida em nós. Não é fácil parir teses, muito menos crianças. Não sei o que seria de mim em São Paulo sem você.

Às irmãs de alma espalhadas pelo mundo: Maíra Pedroso, Marília Cesarino, Marília Camargo e Susana Laicine. Em especial à Maíra Pedroso, que me influenciou à adentrar no mundo da política estudantil, dividindo sonhos e projetos de uma Psicologia mais humana e sensível. Também por todas as outras coisas que não caberiam nessas páginas.

Ao Rafael Madureira, porque são poucos os cúmplices nesta vida.

Ao Adilson Nascimento, por fazer nascer (re-nascer) a dança em meus territórios.

À Morena Nascimento, pela beleza, pela amizade e pela dança. Sua presença e nossa amizade se tornaram fundamentais para minha vida.

À Chantal Medaets pela amizade histórica. Uma irmã nem sempre nasce dos mesmos pais. A gente escolhe a família que a gente quer: você é minha família.

À Diana Pallares, pelos chazinhos, massagens, gargalhadas e dúvidas. Viver na cidade grande com você é muito divertido e aconchegante.

À Ionit, por ser tão especial e tão amiga. Do outro lado de lá: busy, invisível, offline. É muito bom saber que você está.

À Flavinha, Mairah, Marieta, obrigada por trazerem a música pra minha vida sempre.

Ao Vinícius pela terra.

Marisela e Alejandra, obrigada por inspirar meu caminho acadêmico com amizade, respeito e beleza.

Ao Marcelo Poletto pela ajuda nas figuras, pela amizade e pela parceria na Associação “Crítico dos Críticos”.

Simão e Marli obrigada sempre.

À Sivia Breim e Pedro Moreno, por integrar e presentificar no corpo.

Ao João Simão, nem sei como agradecer por todos os dias, por todo amor e por coisas que as palavras não podem expressar.

**Ao CNPq e à CAPES pelo financiamento de parte da pesquisa.**

*La vie est trop courte pour moi.  
Puisqu'il n'est pas en mon pouvoir de la  
prolonger, je dois l'approfondir. C'est pour  
cela que je fais de l'art.- Valeska Gert*

## Resumo

A arte é uma forma de comunicação entre artistas e interlocutores que se relacionam a partir de uma rede de pessoas, coisas, forças e sentidos, numa experiência de partilha do sensível. Essa experiência compartilhada pode ter efeitos políticos e transformadores, entendendo político para além do exercício do poder ou do governo, mas como a atividade que organiza as pessoas, as coisas, as circulações e as maneiras de fazer. A proposta desta pesquisa foi entender como é construído o sentido político para uma obra de arte tomando como exemplo um espetáculo de dança contemporânea, o ENCARNADO de Lia Rodrigues. Partimos do pressuposto que um espetáculo de dança atua como uma rede de materialidades e socialidades e os sentidos políticos são construídos a partir de uma série de acontecimentos e atores, que caracterizam a potência transformadora da obra. A metodologia empregada nesta pesquisa foi feita com as contribuições da Teoria Ator-Rede (ANT), como um esforço de sistematização de uma forma de pensar e tratar a realidade que, ao invés de interpretar o mundo, visa descrevê-lo levando em conta a sua hibridização. As redes do ENCARNADO foram analisadas a partir da descrição (ou uma versão dela) do espetáculo de dança, de seus personagens, atores, materialidades, lugares, deixando o papel do pesquisador como aquele que evidencia diferentes narrativas a respeito do espetáculo, a partir das questões e problematizações junto com os atores. A ação política só pode se desenvolver a partir de um conjunto de ações paralelas e preparatórias, entrelaçadas na rede do ENCARNADO. Algumas dessas ações foram analisadas: escolhas temáticas e estéticas, as atuações do coreógrafo/bailarino em relação ao seu próprio trabalho ou às políticas públicas de dança, a escolha dos espaços e lugares de ensaio, pesquisa, criação e apresentação das obras e ressonâncias e repercussões junto ao público e à crítica). São elas que juntas, tornam visível o invisível, reinventando discursos e lugares para resistir no presente.

**Palavras – chaves:** Dança, política, práticas discursivas, Psicologia Social.

## **ABSTRACT**

### **Dance in Action**

#### **politics of resistance in the Incarnat of Lia Rodrigues**

Art is a form of communication between artists and interlocutors that relate to each other through a network of people, things, strengths and senses, in an experience of sharing the sensible. This shared experience may have political and transforming effects, understanding political as something beyond the exercise of power or government, but as an activity that organizes people, things, circulations and ways of doing. The proposal of this research was to understand how is the political sense constructed for a work of art by taking a contemporary spectacle of dance, "The Incarnate" by Lia Rodrigues as an example. We start with the assumption that a dance spectacle acts as a network of materialities and socialities and the political senses are built after a series of happenings and actors, which characterize the changing potency of the work. The methodology used in this research was made with the contributions of the Actor-Network Theory, as an effort of systemization of a form of thinking and handling reality, which, instead of interpreting the world, tries to describe it by taking its hybridization under consideration. The Networks from "The Incarnate" were analyzed with the description (or a version of it) of the dance spectacle, of its characters, its actors, materialities, places, leaving the part of the researcher as the one that evidences different tellings regarding the spectacle, after the questions and issues with the actors. The political action was compared to weaving, which can only develop itself after a group of parallel and preparatory actions, connected between themselves as the warp, the plot. Thus, "The Incarnate" was presented as a network that, with diverse plots (aesthetic and thematic choices, the acting of the choreographer / dancer in relation to his own work or to public policies of dance, the choice of spaces and places of practice, research, creation and presentation of the works and resonances and repercussions with public and critic) makes visible the invisible, reinventing speeches and places to resist in the present.

**Key words :** Dance, political, discursive practices, Social Psychology.



FIGURA 1- Cena do Espetáculo ENCARNADO

## SUMÁRIO

|                                  |        |
|----------------------------------|--------|
| <b>PREFÁCIO</b>                  | 1      |
| • A tese                         | 1      |
| • As maneiras de fazer           | 3      |
| • E foi feito assim              | 7      |
| • O estatuto das imagens         | 10     |
| <br><b>CAPÍTULO 1- ENCARNADO</b> | <br>13 |
| • O espetáculo                   | 13     |
| • Financiamento                  | 20     |
| • Escolhas estéticas e temáticas | 22     |
| 1) Diante da dor dos outros      | 22     |
| 2) Violência                     | 27     |
| 3) Ketchup e Francis Bacon       | 34     |
| 4) Lygia Clark                   | 37     |
| 5) Barroco e a Dobra             | 42     |



|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| <b>CAPÍTULO 2- REDES</b>                           | 47  |
| • Lia Rodrigues Cia. de Danças                     | 48  |
| • Uma dança contemporânea e crítica                | 55  |
| • Lia Rodrigues                                    | 63  |
| • Sobreviver ao (s) mercado(s) do espetáculo       | 71  |
| • Sobre as políticas públicas para dança           | 77  |
| <br><b>CAPÍTULO 3- CONTEXTO</b>                    | 89  |
| • O lugar                                          | 89  |
| • A Favela                                         | 96  |
| • da Maré                                          | 99  |
| • Arte e ação social, a idéia da salvação          | 103 |
| • Dança para quê?                                  | 108 |
| <br><b>CAPÍTULO 4- RESSONÂNCIAS E REPERCUSSÕES</b> | 117 |
| • A palavra encarnada                              | 117 |
| • A dança como prática discursiva                  | 120 |
| • Qual discurso?                                   | 123 |
| • Endereçamento em dança: a estética da recepção   | 127 |
| • Crítica, discurso e sentido                      | 134 |
| <br><b>CAPÍTULO 5- ARTE E POLÍTICA (S)</b>         | 140 |
| • Uma dança política?                              | 140 |
| • A noção da política                              | 141 |
| • Arte e política                                  | 146 |
| • A política na dança ou a dança na política       | 150 |
| • Revolução, revolta e resistência                 | 156 |
| • Encarnar o acontecimento                         | 160 |
| <br><b>POSFÁCIO</b>                                | 165 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>                  | 170 |
| <b>ANEXOS</b>                                      | 183 |

## LISTA DE FIGURAS

|                  |                                                                                                                                                                                  |     |
|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figura 1</b>  | Início do espetáculo ENCARNADO. Foto: Sammi Landweer, 2008.                                                                                                                      | s/n |
| <b>Figura 2</b>  | Cena de ENCARNADO. Foto: Carolina Dagach. FONTE:<br>( <a href="http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/">http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/</a> )                      | 12  |
| <b>Figura 3</b>  | Cena de ENCARNADO. Foto: Carolina Dagach. Fonte:<br>( <a href="http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/">http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/</a> )                      | 17  |
| <b>Figura 4</b>  | Cena de ENCARNADO. Foto: Carolina Dagach. Fonte:<br>( <a href="http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/">http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/</a> )                      | 17  |
| <b>Figura 5</b>  | Cena de ENCARNADO. Foto: Carolina Dagach. Fonte:<br>( <a href="http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/">http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/</a> )                      | 23  |
| <b>Figura 6</b>  | Fotografia Guerra do Vietnã, 1972. Foto: Nick UT.                                                                                                                                | 26  |
| <b>Figura 7</b>  | Da série Deuses Africanos, Salvador, Bahia, 1946-1953. Pierre Verger                                                                                                             | 27  |
| <b>Figura 8</b>  | Angelus Novus, Paul Klee, 1920                                                                                                                                                   | 31  |
| <b>Figura 9</b>  | Cena de ENCARNADO. Foto: Divulgação do espetáculo. Fonte:<br>www.sescsp.org.br                                                                                                   | 37  |
| <b>Figura 10</b> | Lygia Clark- Estruturação do Self, 1976-81. Fonte: <a href="http://www.artsjournal.com">www.artsjournal.com</a>                                                                  | 39  |
| <b>Figura 11</b> | Lygia Clark- Da série objetos relacionais, 1965. Fonte: <a href="http://www.artsjournal.com">www.artsjournal.com</a>                                                             | 42  |
| <b>Figura 12</b> | Cena de ENCARNADO. Foto: Carolina Dagach. Fonte:<br>( <a href="http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/">http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/</a> )                      | 45  |
| <b>Figura 13</b> | Tunga, True Rouge, 1998. Fonte: <a href="http://www.bomsite.com">www.bomsite.com</a>                                                                                             | 46  |
| <b>Figura 14</b> | Cena de ENCARNADO. Foto: Sammi Landweer                                                                                                                                          | 56  |
| <b>Figura 15</b> | Oskar Schlemmer. Fonte: DEMPSEY, 2003.                                                                                                                                           | 59  |
| <b>Figura 16</b> | Der Fensterputzer Ein Stück von Pina Bausch. Foto: <a href="http://www.pina-bausch.de">Jochen Viehoff</a> . Fonte:<br><a href="http://www.pina-bausch.de">www.pina-bausch.de</a> | 61  |
| <b>Figura 17</b> | Lia Rodrigues. Fonte: <a href="http://www.bergen-filmklubb.no/">http://www.bergen-filmklubb.no/</a><br>Arkiv/LENGRE_ARTIKLER / CIN_ 2006_- _4/LIA_RODRIGUES.html                 | 63  |
| <b>Figura 18</b> | May B. Cie. Maguy Marin. foto: Paul Slaughter. Fonte:<br><a href="http://www.slaughterphoto.com">www.slaughterphoto.com</a>                                                      | 67  |
| <b>Figura 19</b> | Lia Rodriguese bailarinos. Foto: Sammi Landweer, 2008                                                                                                                            | 74  |
| <b>Figura 20</b> | Lia Rodrigues. Foto: Sammi Landweer, 2008.                                                                                                                                       | 88  |
| <b>Figura 21</b> | Cena de ENCARNADO. Foto: Carolina Dagach. Fonte:<br>( <a href="http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/">http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/</a> )                      | 102 |
| <b>Figura 22</b> | Cena de ENCARNADO. Foto: Carolina Dagach. Fonte:<br>( <a href="http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/">http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/</a> )                      | 107 |
| <b>Figura 23</b> | Favela da Maré. Foto: Francisco Valden. Fonte: revistaepoca.globo.com                                                                                                            | 116 |
| <b>Figura 24</b> | Cena de ENCARNADO. Foto: Carolina Dagach. Fonte:<br>( <a href="http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/">http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/</a> )                      | 118 |

|                  |                                                                                                                                                           |     |
|------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figura 25</b> | Cena de ENCARNADO. Foto: Carolina Dagach. Fonte:<br><a href="http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/">(http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/)</a> | 134 |
| <b>Figura 26</b> | Cena de ENCARNADO. Foto: Carolina Dagach. Fonte:<br><a href="http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/">(http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/)</a> | 139 |
| <b>Figura 27</b> | Lia Rodrigues e bailarinos. Foto: Sammi Landweer, 2008.                                                                                                   | 149 |
| <b>Figura 28</b> | Cena de ENCARNADO. Foto: Carolina Dagach. Fonte:<br><a href="http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/">(http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/)</a> | 155 |
| <b>Figura 29</b> | Cena de ENCARNADO. Foto: Carolina Dagach. Fonte:<br><a href="http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/">(http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/)</a> | 162 |
| <b>Figura 30</b> | Cena de ENCARNADO. Foto: Carolina Dagach. Fonte:<br><a href="http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/">(http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/)</a> | 164 |
| <b>Figura 31</b> | Cena de ENCARNADO. Foto: Sammi Landweer, 2008                                                                                                             | 169 |

# PREFÁCIO

*"It's just the simple thing that's hard, so hard to do."*(B.Brecht)

## A tese

A palavra *ação*, assim como a palavra *dança* são repletas de uma multiplicidade de sentidos. As duas palavras juntas multiplicam ainda mais as possibilidades. Este trabalho trata da dança como ação a partir de um eixo definido dentro dessa complexidade a que os termos nos remetem: como a dança pode, a partir de sua performatividade propor um pensamento ou uma ação de resistência numa comunidade.

A dança contemporânea é um ato que não pode ser feito sem a intenção de produzir sentido, de comunicar. Ao mesmo tempo, a própria performance da dança já é uma maneira de produzir sentido, com a busca dos gestos, o aprimoramento do corpo e as escolhas temáticas a serem tratadas em uma obra.

No lugar privilegiado que a dança teve na história da humanidade, o valor do movimento e do corpo como expressão de pensamentos e sensibilidades, antes de ser uma competência ou uma habilidade, é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido para essa ocupação. A dança pode ser política porque seus gestos pertencem à constituição estética da comunidade onde ela se desenvolve.

É nesse pressuposto que se baseia a tese aqui defendida: **um espetáculo de dança pode ser intencionalmente político e transformador (dentro de uma dimensão temporal situada) e a partir de sua ação, gerar efeitos de resistência.** A pergunta que segue essa afirmação é: como é construído o sentido político em uma obra de dança contemporânea? Ou como se trabalha arte e política como questões imbricadas? E ainda, como fazer a arte ser política em suas ações, discursos, *performatividades*?

Para responder essas perguntas e pensar ainda outras tantas, escolhi o espetáculo ENCARNADO da coreógrafa Lia Rodrigues, como exemplo de obra de dança contemporânea que possui efeitos e discursos políticos (segundo a intenção da coreógrafa e a crítica). Novas formulações das questões já arroladas surgem a partir dessa escolha: em que medida essa obra pode ser considerada política?

Quais são os elementos que a constituem como tal? Como se deu sua criação, produção, apresentação e repercussão? O que essa obra específica pode nos dizer sobre arte e política na contemporaneidade?

A partir do espetáculo ENCARNADO, de Lia Rodrigues e da noção que um espetáculo de dança atua como uma rede de materialidades e socialidades (LATOURE, 2000), buscarei demonstrar que os sentidos políticos são construídos a partir de uma série de acontecimentos e atores que caracterizam a potência transformadora da obra. A análise realizada será como uma descrição (ou uma versão dela) de um espetáculo de dança, de uma ação política a partir de uma obra coreográfica, com a descrição de seus personagens, atores, materialidades, lugares, deixando o papel do pesquisador como aquele que evidencia diferentes narrativas a respeito da obra, a partir das questões e problematizações elaboradas junto com os atores. A obra, em si, é sempre fugidia. A confluência dessas narrativas evidencia a polifonia da obra, sem pretender chegar ao cerne, a alma ou o sentido a verdade da obra.

Deste modo, a tese se constrói em dialogia com a coreógrafa no traçado da rede que envolve o espetáculo ENCARNADO. A rede é traçada por tramas, nós, desenhos que, tecidos no tempo, desenharam uma ação e uma performance. Nesse sentido a tese destaca quatro tramas que apresentam características de resistência política e delimitam o potencial de ação transformadora do espetáculo:

- As escolhas temáticas e estéticas das pesquisas e dos espetáculos de dança contemporânea
- As atuações do coreógrafo/bailarino em relação ao seu próprio trabalho ou às políticas públicas de dança (patrocínios, editais, fomentos e locais de apresentação)
- Os espaços e lugares de ensaio, pesquisa, criação e apresentação das obras.
- As ressonâncias e repercussões, do público (principalmente), e na crítica especializada, nas instituições de fomento e de difusão e na mídia de maneira geral.

## As maneiras de fazer

As maneiras de fazer estão baseadas no pensamento de Bruno Latour (2000) especialmente no que se refere à teoria ator-rede (ANT)<sup>1</sup>, que coloca a ênfase nas descrições dos modos de construção e dos modos de existência coletivos. A ANT propõe descrever o que *faz fazer ou o que faz falar* do objeto de estudo, para que os próprios atores produzam seus referenciais, suas teorias, seus contextos. Descrever, estar atento aos estados concretos e encontrar a forma adequada de dar conta de uma determinada situação é uma atividade que exige muito do pesquisador (ARENDT, 2008).

A ANT se reporta a uma sociologia que visa à objetividade por entender que as ciências tratam de objetos, assumindo que objetos são um tanto complicados, dobrados, múltiplos, complexos, emaranhados. As contribuições da ANT como princípio metodológico estão imbricadas em uma forma de pensar e tratar a realidade que, ao invés de interpretar o mundo, tem como objetivo descrevê-lo, considerando sua hibridização. A idéia da hibridização começa já no primeiro trabalho de Bruno Latour em parceria com Steve Woolgar (1979), onde os autores criticam os estudos científicos que separam seu conteúdo do contexto social. Ao tentar realizar uma ciência em ação, a proposta é que haja uma simetria nas ciências, ou seja, as explicações sociais, psicológicas, culturais, políticas deveriam ser tratadas nos mesmos termos na construção de um conhecimento científico. Ainda no questionamento das “grandes divisões” existentes nas ciências sociais, Latour (1994) propõe ultrapassar a separação moderna entre humanos e não-humanos, dando igual importância de tratamento às formas de interação, estudando-os ao mesmo tempo.

Law (1992) aponta que em nossas interações temos a mediação de objetos como telefone, internet, papel, mesa. Essa tese, por exemplo, foi construída a partir de uma rede de objetos – computador, *skype*, impressora, bolsa do CNPq- e uma rede de pessoas – do qual fazem parte eu, Lia Rodrigues, minha orientadora (Mary Jane Spink), os professores da banca, a Marlene do Programa de Psicologia Social-que viabilizaram sua construção e sua finalização. São essas redes que ajudam na construção de uma realidade social. Pensar a ciência como uma rede de atores é não levar em conta a racionalidade, objetividade ou veracidade dos fatos. A rede

---

<sup>1</sup>Em português a sigla apropriada seria TAR, mas optei pelo uso da sigla em inglês (actor-network-theory) por ter mais familiaridade com essa forma de abreviação.

remete às noções não como causas, mas efeitos alcançados a partir das interações da própria rede. Nas palavras de Latour (2004, p. 397), a ANT é *a forma de seguir as coisas através das redes em que elas se transportam, descrevê-las em seus enredos*.

No caso do espetáculo ENCARNADO também podemos identificar uma rede de pessoas e outra de objetos, além de interações entre elas que acontecem em um tempo e um lugar determinado e que foram seguidos nessa tese. O trabalho de campo, nessa perspectiva, é um coletivo que articula humanos e não humanos, híbrido, mestiço, múltiplo no qual o que está em questão são as conexões e os efeitos que elas produzem. Como pesquisadora, procurei ouvir, aprender, me tornar competente para conseguir mudar meu ponto de vista das coisas e deixar que o espetáculo, como obra viva, contasse sua história.

As histórias se iniciam a partir do contato com a coreógrafa Lia Rodrigues, criadora do espetáculo ENCARNADO. Através das falas de Lia sobre sua obra, a rede foi se construindo, dando voz a bailarinos, parceiros, instituições, políticas públicas em dança, violência, favela e muitas outras ações, materialidades e pessoas. O encontro com Lia Rodrigues, o contato com a obra coreográfica e a conversa com atores envolvidos possibilitaram entender o “campo” como campo-tema (SPINK, P. 2003).

*O campo-tema, como complexo de redes de sentidos que se interconectam, é um espaço criado - usando a noção de Henri Lefebvre (1991) - herdado ou incorporado pelo pesquisador ou pesquisadora e negociado na medida em que este busca se inserir nas suas teias de ação. Entretanto isso não quer dizer que é um espaço criado voluntariamente. Ao contrário, ele é debatido e negociado, ou melhor ainda, é argüido dentro de um processo que também tem lugar e tempo (SPINK, P. 2003).*

Declarar-se parte de um campo-tema é demonstrar a convicção ética e política de que, como pesquisadora, posso contribuir e que estou disposta a discutir a relevância de minha contribuição com qualquer um, horizontalmente e não verticalmente. Tem semelhança com o conceito de rizoma proposto por Gilles Deleuze e Felix Guatarri (1996)

*Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades (DELEUZE E GUATARRI, 1996, p. 31).*

Esse conceito propõe uma imagem do pensamento que se contrapõe ao pensamento-árvore, qual seja, aquele que trata de buscar raízes ou ancestrais, de situar a chave de uma existência na infância, ou ainda destinar o pensamento ao culto da origem, do nascimento, do aparecer em geral. O pensamento-árvore tende a construir uma progressão a partir de um princípio ou uma conseqüência, buscando um fundamento numa verdade ou partindo de algo geral para um particular. No pensamento rizoma os avanços significativos se fazem por bifurcações, encontros imprevisíveis, ângulos inéditos, sem ponto de origem ou de princípio primordial que comanda o todo. O rizoma é o método do anti-método e não é fácil construir uma tese a partir dessa perspectiva; seus princípios são regras de prudência a respeito de todo vestígio ou de toda re-introdução da árvore (DELEUZE E GUATARRI, 1996).

Deixar-se estar no campo-tema; adotar a perspectiva rizomática pode parecer um modo leviano de se produzir conhecimento em arte ou em ciência. Mas é necessário um tateamento, uma cartografia, ou seja, uma avaliação imanente para fazer o pensamento surgir da multiplicidade e do caos que rodeiam os objetos, os temas, os corpos. Se mover no mundo de hoje, exige estar informado e orientado, pois a complexidade de mídias e conteúdos é tamanha (hoje mais do que nunca) que a complexidade beira o caos. E o caos, segundo Deleuze (1992) é muito mais a impossibilidade de uma relação entre duas determinações (pois uma não aparece sem que outra já tenha desaparecido) do que a velocidade.

A dificuldade maior de realizar esta pesquisa não foi a velocidade com que as coisas foram feitas nem a brevidade dos encontros, mas o desejo de incluir as multiplicidades e as complexidades deste campo-tema pois um espetáculo como o ENCARNADO é uma rede de materialidades e sociabilidades: coreógrafa, bailarinos,



instituições, financiamentos, lugares, estéticas, políticas. Uma realidade objetivada por uma diversidade de práticas, que é, ela mesma, múltipla (MOL, 1999).

A multiplicidade também se apresenta nas diferentes posições epistemológicas presentes na tese. Muitos autores que fiz conversar não vêm do mesmo referencial teórico, mas, de alguma maneira, deflagram perspectivas que, quando colocadas lado a lado, se tornam potencialmente férteis. As pesquisas em dança no Brasil têm, em sua maioria, uma posição epistemológica que vem das ciências cognitivas, visto que um dos programas de pós-graduação que mais produz sobre o tema no país tem por fundamento esse referencial (Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Centro de Estudos do Corpo- CED sob orientação de Helena Katz e Christine Greiner). O diálogo é, dessa maneira, inevitável e necessário. A diversidade que se produz a partir disso torna-se, no meu ponto de vista, interessante e contribui para a área. Esses momentos de 'embates' são sinalizados durante o texto.

A pesquisa realizada e a análise dela decorrente derivam de opção feita por uma versão que suporta a multiplicidade do objeto (espetáculo de dança contemporânea) que poderia ser visto de muitas outras maneiras. A escolha feita foi de seguir a obra como rede, e desdobrar suas performatividades, situando a decisão a partir do ponto de vista da Psicologia Social. Ao assumir a noção de opções e multiplicidades (MOL, 1999) também pressuponho que há alguém que escolhe (pesquisadora) e outras vozes que também fazem escolhas (coreógrafa, bailarinos, críticos). Está aí, portanto, a primeira implicação política dessa tese: a condição de possibilidades nas quais ela foi construída e criada, a partir de uma *ontologia política*<sup>2</sup>, sugerindo que as condições e possibilidades para uma versão do real não estão dadas, mas são escolhidas por situações e pessoas. Assim, o termo *políticas* refere-se a esse processo de moldagem da realidade por nossas práticas e interações com o mundo, tendo um caráter aberto e passível de contestação.

O termo *políticas* é usado no plural, por conta da multiplicidade que ele carrega e pela realidade que está e é feita por materialidades e sociabilidades localizadas, e, portanto, a partir de uma complexidade. Law e Mol (2002) perguntam o que é complexidade e como lidar com isso em nossas práticas de produção de conhecimento. Embora a simplificação nas ciências sociais é vista como uma forma de violência, a proposta dos autores não é de defender a complexidade ou denunciar a simplificação, mas sim criar maneiras de lidar com as complexidades, de formas

---

<sup>2</sup>Ontologia política (ontological politics) tem a ver com a forma como "o real" está implicado na política e vice-versa.

que elas possam ser aceitas, produzidas e performadas. É entender que, ao invés de uma “ordem”, há uma diversidade de ordens que co-existem (maneiras de ordenar, estilos, lógicas, repertórios, discursos). A proposta desta tese é de multiplicar os olhares, aceitar e trabalhar com a complexidade em dialogia com os atores e materialidades encontrados no espetáculo ENCARNADO.

### **E foi feito assim<sup>3</sup>**

A relação com a obra aconteceu primeiramente, como espectadora. Fui assistir ao espetáculo ENCARNADO em cartaz na unidade provisória do Serviço Social do Comércio em São Paulo (SESC SP) na Avenida Paulista. O impacto do espetáculo me levou até a coreógrafa e, em contato com Lia Rodrigues, entendi que a obra coreográfica se estendia para além do palco. Acompanhei então, algumas conversas<sup>4</sup> sobre o espetáculo, além de ter realizado o *workshop* com Lia na Bienal de Dança de Santos (2007). A partir daí se seguiram outras conversas, entrevistas e a visita à Lia Rodrigues Cia. de Danças no Rio de Janeiro. Acompanhei também a apresentação de uma “aula-espetáculo” sobre o ENCARNADO que aconteceu no SESC Pompéia (SP), em agosto de 2008, dentro do projeto PALCO GIRATÓRIO<sup>5</sup>. Ainda dentro do que poderia chamar de aproximação ao campo-tema, realizei uma visita à sede da REDES, na Favela da Maré, acompanhando um dos bailarinos da companhia em sua aula de consciência corporal.

Segundo Arendt (2008) o bom trabalho de campo produz uma quantidade de novas descrições. Se uma explicação é relevante, um novo agente está sendo acrescentado à descrição, e a rede é maior do que se imaginava. O texto é o equivalente a um laboratório. É o lugar das tentativas, experimentos, simulações. Haver de qualquer maneira, atores e redes sendo traçados. Nesta abordagem, as categorias surgem em um processo no qual estão envolvidos pessoas e objetos, estes entendidos a partir das relações complexas e categorias que fazem parte. As relações entre humanos e não humanos estão, a partir desse ponto de vista,

---

<sup>3</sup>Uma tabela descreve todas as ações realizadas como aproximação do campo-tema no ANEXO 1 no final da tese.

<sup>4</sup>Programação do SESC Avenida Paulista chamada “Conversas sobre dança” onde um coreógrafo é convidado a falar de sua obra a partir do olhar de um pesquisador. Nesse encontro Lia Rodrigues conversou com a Profa. Carmen Soares sobre o espetáculo Encarnado.

<sup>5</sup>Projeto Palco Giratório é uma realização do SESC Nacional em parceria com os Departamentos Regionais do SESC. A maratona de espetáculos reúne, durante 31 dias, os espetáculos selecionados pelo Circuito Palco Giratório, o maior projeto de artes cênicas do País. Na edição de 2008 foram selecionados 29 espetáculos adultos, infantis, de dança e de circo, de 26 companhias de onze estados. De acordo com Sidnei Cruz (2008), coordenador nacional do Palco Giratório, o projeto foi criado “visando à educação dos sentidos dos espectadores, o Palco Giratório é uma ação cultural que amplia a pesquisa dos possíveis relacionamentos múltiplos entre criadores de bens culturais imateriais e a pluralidade de público e contextos que formam a diversidade nacional”.

enredadas de tal modo que não é possível separá-las: a dança, o conteúdo, as imagens inspiradoras, as políticas públicas, os discursos, as leis. Trata-se de compreender os vínculos que estabelecem entre eles. Na teoria do ator-rede o “social” é produzido em rede, através de regimes de existência política que dão material para uma sociologia das ciências e das técnicas (LATOUR, 2000).

A partir desse olhar, Latour utiliza o termo “coletivo sócio-técnico” e não sociedade para entender as relações entre humanos e não humanos. A noção de coletivo sugere o caráter híbrido, mestiço, rizomático dessas relações enquanto a idéia de sociedade, aponta para um modo de pensar que separa humanos e não humanos. A orientação epistemológica da ANT converge para uma postura construcionista, termo que Latour (2002) retoma e define como uma construção da realidade que não é nem puramente social, nem puramente individual, mas uma construção que se baseia nas conexões. A verdade é, segundo Latour (2000), um ponto de chegada e não um ponto de partida. Construída, negociada, pactuada e por isso mesmo, sempre parcial, histórica, provisória. As conexões, as mobilizações de aliados, as articulações, tudo isso ajuda a construir o real.

As conexões com o ENCARNADO aconteceram a partir das conversas sobre o tema da política, ou da possibilidade de entender o espetáculo como passível de análise por parte de “outro” que não a coreógrafa e os bailarinos. Segundo Lia Rodrigues isso é interessante,

*Eu acho ótimo também, não é só uma coisa boa para você. Para mim é muito bom conversar com você porque me faz pensar sobre as coisas, as coisas que você coloca, as suas perguntas, me ajudam a pensar a organizar as coisas...sobre o que eu estou fazendo, por que eu faço, me ajuda a ir para outro lugar...é ótimo, eu aproveito muito! (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO 2008b)*

O texto desta tese foi construído de maneira a problematizar a relação da arte contemporânea e política(s), tomando a rede envolvida no espetáculo ENCARNADO, como um exemplo de obra com efeitos políticos de resistência e transformação. Para isso o texto se organiza da seguinte maneira:

O Prefácio, esse que o leitor acaba de ler, contém a apresentação da tese, a proposta metodológica e o posicionamento epistemológico. Também é aqui que

apresento a estrutura do texto.

No CAPÍTULO 1 – começa a descrição e apresentação do ENCARNADO. Esse capítulo descreve a obra estabelecendo um diálogo entre: (1). a visão da coreógrafa (pelos releases, entrevistas e vídeos) (2) . alguns trechos de críticas sobre a obra e (3) . a visão da pesquisadora, que une essas tramas de maneira pessoal. É objetivo do capítulo apresentar o espetáculo, situando-o como um conhecimento produzido em um tempo e um lugar determinado. As escolhas estéticas e temáticas do espetáculo são descritas de maneira a entender como cada elemento da obra caracteriza sua urgência de dizer e criar frente ao mundo. Essa necessidade, porém, está atrelada à lógica do mercado de dança, e se estrutura, se organiza e se apresenta em forma a ser “consumida” e apreciada como uma obra política.

No CAPÍTULO 2- A Rede do espetáculo é desenhada a partir das pessoas e das materialidades que a constituem: a Lia Rodrigues Cia. de Danças, a posição de alguns bailarinos, a história da coreógrafa como criadora de dança contemporânea, os parceiros, o mercado e as políticas públicas para dança. São descritas as ações de Lia Rodrigues em relação às políticas públicas para dança, às formas de relação na Companhia, a maneira de pensar e criar.

No CAPÍTULO 3- o contexto de criação do espetáculo é explorado a partir da noção de lugar como espaço de produção de sentido. Nele, o texto é norteado pelas perguntas: O fato de a obra ter sido criada na Favela da Maré contribuiu para sua ação política ou já é em si uma ação política? Qual a discussão possível para um “papel social” nas artes e especificamente na dança?

O CAPÍTULO 4- trata das ressonâncias e repercussões da obra ENCARNADO, propondo uma discussão sobre dança contemporânea. A partir das críticas sobre o espetáculo e da relação com o público estabelecida pela coreógrafa (na apresentação realizada durante o Festival Palco Giratório em 2008), problematiza-se o discurso e o endereçamento da dança contemporânea, que ao se apresentar como forma de comunicação, parece não levar em conta seus interlocutores. A crítica é analisada como “construtora de fatos” criando a partir de textos visibilidades e sentidos para o espetáculo.

No último CAPÍTULO 5, arte e política são problematizadas a partir do conceito de resistência, diferenciando os conceitos de política relacionados às formas de governo para o papel político da arte, como forma de ação. O conceito de

resistência é explorado a partir de sua diferenciação de revolta e revolução, propondo caminhos para pensar a dança em ação política de resistência.

O Posfácio propõe uma visão da rede do espetáculo como ação política que torna visível uma série de possibilidades para dança atuar de maneira a considerar sua potência de transformação. Retomando as idéias trabalhadas durante a tese, fica evidente que a dança contemporânea pode, intencionalmente, criar conexões possíveis para comunicar no palco e além dele, a produção de diferenças e resistências.

## **O estatuto das imagens**

*"La vérité est image mais il n'y a pas d'image de la vérité." (Marie-José Mondszain)*

As imagens utilizadas ao longo do texto foram selecionadas por mim, a partir das influências durante a aproximação da obra ENCARNADO. Não são necessariamente as imagens usadas por Lia Rodrigues e seus bailarinos durante a criação; são escolhas minhas, que compõe a rede de materialidades proposta pelo espetáculo. Por exemplo: em uma conversa com um bailarino, ele me relatou que durante a criação do ENCARNADO foram usadas imagens de rituais indígenas, fotos de Pierre Verger e fotos de rebeliões em presídios, de violência. Na visita à Companhia de Lia Rodrigues no Rio de Janeiro, Lia me mostrou uma pasta, onde estavam todos os vestígios da criação do espetáculo: imagens, escritos dela e dos bailarinos, papéis, desenhos. Eram tantas informações, que optei por trabalhar com os próprios vestígios que aquela pasta deixou em mim. Lembro-me bem da foto de uma rebelião de um presídio que os presos mostravam a cabeça de um refém decepada, para negociar com a polícia. Lembro-me da beleza dos rituais fotografados por Pierre Verger, que faziam contraposição à brutalidade da outra imagem, mas que eram também brutas de alguma maneira. Imagens de corpos sendo marcados, cortados, pintados. Foram essas as pistas necessárias para que o discurso imagético se construísse.

Durante a escrita da tese deparei-me com o seguinte problema: um espetáculo de dança jamais caberá numa tese de doutorado. Por isso, o desejo de trazer as imagens foi para que, de alguma maneira, o leitor pudesse se aproximar do

objeto de estudo a partir de um discurso imagético que costura o texto. Com a cor vermelha e os temas do ENCARNADO o estatuto das imagens nessa tese é de uma trama paralela, que ajuda a retratar o espetáculo, as imagens que ele propõe, os impactos visuais que ajudam a dar ao texto a 'carne' necessária.

As fotografias do ENCARNADO têm duas fontes: o site da fotógrafa Carolina Dagach ([http://www.flickr.com/photos/ella\\_katrina/](http://www.flickr.com/photos/ella_katrina/)) e fotografias de Sammi Landweer, que acompanhou a turnê de Lia Rodrigues durante o projeto Palco Giratório (ver Anexo I).

Outras imagens, como as de obras de Ligya Clark, Tunga ou espetáculos de outros coreógrafos, foram retiradas da internet e fazem referência ao espetáculo de maneira indireta, como um discurso paralelo, que o rodeia, que o sustenta e que nos ajuda a visualizar aspectos que não podem ser descritos com palavras. Como sugere o livro *Sobre fotografia*, publicado originalmente em 1977, de Susan Sontag, as fotos, as imagens, sempre foram vistas como um modo de dar informações a pessoas que não têm facilidade para ler (referindo-se às imagens publicadas em jornais): *A suposição é que, para tais leitores, uma foto poderia apenas ilustrar a análise contida em uma matéria* (2004, p. 32). A fotografia mantém um elo com a realidade que lhe dá conotações de fidedignidade, não se trata apenas de eficiência da comunicação.

*Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente calcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que a emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser* (SONTAG, 2004, p. 170).

A imagem fotográfica passa a ser a maneira pela qual temos acesso a eventos distantes de nossa realidade. Tais eventos entram em nossa experiência, “fornecendo conhecimento dissociado da experiência e dela independente”

(SONTAG, 2004, p. 172). E o fotógrafo, nessa perspectiva, passa a ser uma extensão do antropólogo, que visita lugares distantes, nativos e traz para nossa visão informações sobre comportamentos, acessórios, pessoas exóticas, lugares longínquos. *O fotógrafo sempre tenta colonizar experiências novas ou descobrir maneiras novas de olhar para temas conhecidos – lutar contra o tédio* (SONTAG, 2004, p. 54).



FIGURA 2- Cena do espetáculo ENCARNADO

# CAPÍTULO 1

## ENCARNADO

### O Espetáculo

*Encarnado vem do ato de encarnar, de tornar semelhante, na cor ou no aspecto à carne. Também refere ao ato de encarnar por meio da pintura, imagens esculpidas, estátuas, etc., tornando-as, pela cor, semelhantes a pessoas ou animais. E ainda se diz também de 'encarnado' o ato pelo qual os seres a quem se atribui divindade se materializam. Nas festas populares do interior do Brasil há disputas tradicionais e acirradas entre partidos azul e encarnado. 'Encarnado' é a cor do fogo, das rosas, da papoula e da fruta amadurecida. 'Encarnado' é a cor do sangue. Também a idéia da cor vermelha, que no imaginário ocidental é a cor da paixão, reiterada, no encarnado, pela etimologia ligada a carne (texto de apresentação do espetáculo).*

O espetáculo ENCARNADO, inspirado em *Diante da dor dos outros*, obra da escritora americana Susan Sontag, é encenado por 12 bailarinos nus que refletem a violência nos movimentos, mostram como esta se instala nos corpos e como o sentimento da dor dos outros nos afeta. Teve sua estréia em 2005 no Centre National de la Danse - CND em Pantin, França. Em 2007 estreou em São Paulo, no espaço do 9º. Andar do SESC AV. Paulista, após ter sido apresentado por mais de 100 vezes em 11 países (KATZ, 2007).

Este capítulo tem como objetivo descrever o espetáculo ENCARNADO, estabelecendo um diálogo entre a visão da crítica, a minha visão como pesquisadora e espectadora e a maneira como a coreógrafa descreve o espetáculo. As descrições servem como sinalizadores da rede da dança em ação. A rede de atores é aberta e heterogênea, ou seja, é possível estabelecer todo e qualquer tipo de conexão, sem que seja uma necessidade de direito a redundância de elementos-chaves. Na linguagem de Latour podemos dizer que rede é sinônimo de híbridos, de quase-objetos (MORAES, 2003). O espetáculo, entendido como rede, abriga a ação de



atores como objetos, obras, textos, encartes, imagens. Os atores, quando pensados a partir da ANT podem ser considerados como tudo que tem uma agência e não somente como o indivíduo que é fonte e origem de uma ação (visão tradicional dentro da sociologia). O que tem agência é o que se define dentro de suas ações, que se define pelos efeitos do que ele faz. O ator não se confunde com o indivíduo, ele é heterogêneo, díspar, híbrido (MORAES, 2003). Uma obra de Francis Bacon, por exemplo, é um ator que redefine a maneira de olhar o corpo, redefinindo as ações dos bailarinos e da coreógrafa em relação à cena. Esse capítulo serve para entender alguns dos atores que produzem efeitos no espetáculo entendido como rede e que transformam (ou transformaram) as ações da dança.

Começamos pelo título do espetáculo: a palavra 'encarnado'. Essa palavra contém sentidos diversos: bíblico, político, folclórico, lingüístico. Da Bíblia, no Antigo testamento é conhecida a sentença: "E o verbo se fez carne e habitou entre nós". É conhecida também a simbologia política do encarnado ou do vermelho. Para a coreógrafa, a escolha do título, a exemplo da vida, deve ter o máximo de ambigüidade que puder portar. Essa ambigüidade se expressa na maneira como o espetáculo apresenta os horrores da vida (e da morte) e ao mesmo tempo (e de forma ambígua) o faz com beleza, com sutileza, com cenas que nos remetem à obras de arte, que se apresentam como retratos ou figuras. Segundo a crítica de Donald Hutera (2007) com sua nudez e seu ketchup o espetáculo apresenta a "beleza e o horror do corpo humano na sociedade moderna"<sup>6</sup>. Para Lia Rodrigues (2008) se tratam de "estados extremos", das afecções ou ainda de momentos onde o êxtase e a dor se misturam, como no Barroco. "Uma espécie de gozo e também uma falta de ar...(...) fala da vida, de respiração, de morte-vida, desses estados". (Lia Rodrigues, entrevista 2008)

De acordo com Ismene Brown (2007)

*(...)o brasileiro e sangrento ENCARNADO, no qual o ketchup é o único acessório – não tem nem uma trilha sonora. Oito pessoas em roupas comuns e em silêncio num palco vazio, até que uma garota se dobra em agonia, gritando muito alto. Logo eles estão nus, atuando cenas de mortes violentas. A Lia Rodrigues Cia. de Danças vem de uma violenta e escondida favela no Rio de Janeiro e ENCARNADO é seu protesto*

---

<sup>6</sup>Hutera, 2007. Tradução minha: "features nudity an- no kidding- tomato ketchup as it gazes unflinchingly at the neauty and horro of the human body at modern society" Op. cit.

*instintivo para mortes sem sentido, onde uma mulher pode achar apenas as tripas sangrentas de seu amado para se lamentar. A montanha de ketchup e o cheiro são nauseantes, o espetáculo é triste e sincero (BROWN, 2007, s/n).<sup>7</sup>*

Os bailarinos se apresentam vestidos com roupas comuns, de múltiplas cores, com uma luz simples instalada no palco. O espetáculo começa com uma espécie de marcha. Todos num mesmo ritmo andam pelo piso de dança desenhando “mandalas”, círculos, imagens coletivas. Dão e soltam as mãos diversas vezes, produzindo sons de palmas e conexões entre os corpos. De repente espalham-se no espaço e individualmente começam a dançar. A dança de cada um é diferente, e fala um pouco de cada um que está em cena, das diferentes pessoas e vozes ali presentificadas.

No meio disso uma das bailarinas grita. Um grito longo, forte, ensurdecedor. Grita tanto, e tão alto que começa a tossir e quase vomita. Temos a sensação de que alguma coisa não vai bem nesse coletivo anteriormente apresentado como harmônico.

*quando ela grita, é um grito que não é de entrega, a gente não se entrega, a gente resiste (...) é um grito de uma raiva, contra uma situação, de uma impotência, de um desespero, mas é um desespero ativo, não é passivo, o trabalho não é passivo (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008b).*

As cenas seguintes são entremeadas por seqüências coreográficas e quadros dançados: imagens de corpos parados, desenhando no espaço uma forma exposta pela cor do sangue, que é na verdade ketchup. Além da alusão ao vermelho do sangue, o ketchup ao mesmo tempo coloca o espectador numa situação onde a sensação do olfato é grande e invasiva. Os bailarinos nus dançam com a cor do sangue, com a dor do sangue e com o prazer de ser e ter carne. Algumas cenas chamam atenção e merecem ser descritas aqui:

---

<sup>7</sup>Brown, 2007. Tradução minha. “Brazil’s gory Incarnat, in which tomato ketchup is the only accessory - not even a soundtrack. Eight young people in street clothes dance in silence on an empty stage, until a girl doubles up in agony, screaming the house down. Soon they are naked, enacting bloody deaths. Lia Rodrigues’s company comes from a violence-ridden favela of Rio, and Incarnat is her instinct-driven protest at senseless deaths, in which a woman may find only the bloody guts of her beloved to mourn over. The mountains of ketchup smell and look nauseating, the spectacle is viciously upsetting and sincerely staged”.

-um coração que pulsa na mão de um dos bailarinos (que espreme um saco transparente com ketchup).

-Um bailarino nu, evoca todas as referências presentes no espetáculo de maneira distorcida: Deleuze, Francis Bacon, Susan Sontag. Todos são chamados pelo nome para participar da cena, entre outras palavras incompreensíveis que tornam a cena um tanto cômica.

-uma bailarina traça lentamente um caminho de movimentos. Isso se repete algumas vezes até que ela para e respira. Sua respiração, que parece ser de prazer, vai gradativamente crescendo (parece que ela vai ter um orgasmo) até tornar-se dor; uma respiração presa, a falta de ar.

- uma bailarina sangra (ketchup) e chora.

- um bailarino vira um bicho e de formar violenta cheira e invade o público.

- uma bailarina dentro de um saco plástico cheio de sangue, respira, e tenta se libertar e traz a idéia de nascimento e de morte. Ela é envolvida por todos os outros bailarinos que a limpam cuidadosamente, e depois desenharam em seu corpo, com ketchup, marcas de pinturas Tupi - Guarani, enquanto cantam. Ela encara a platéia com essa pintura ancestral em seu corpo nu. De repente, apaga tudo rapidamente com suas próprias mãos. Os bailarinos todos olham para o público. A luz se apaga.

A crítica e pesquisadora de dança Helena Katz, em artigo escrito para O Estado de São Paulo no dia 11 de novembro de 2007, ressalta a importância dessa obra coreográfica justamente por ela apresentar “questões políticas, pessoais, sociais, midiáticas, artísticas e filosóficas todas elas imbricadas umas nas outras”. No artigo é descrita a relação das cenas do espetáculo com obras de artes visuais e imagens de violência banalizadas pela mídia. Uma série de associações que imediatamente acontecem quando olhamos ou reconhecemos essas imagens “encarnadas”:

-A Madona e o Menino: a crítica nos provoca a escolher qualquer uma delas-referindo-se à cena de uma bailarina com outra no colo. Essa imagem remete ao mesmo tempo a todas as imagens de mães segurando crianças no colo, geralmente mortas ou muito machucadas.

- Os cidadãos de Calais (1884-1886) de Rodin, referindo-se à cena dos quatro bailarinos homens, nus, apoiando-se uns nos outros para sustentar-se e depois cair, empilhando seus corpos na cena.



FIGURA 3- Cena do espetáculo ENCARNADO.

- A obra de Ligya Clark, referindo-se ao uso de sacos de plástico fazendo formas, cores e sensações para o corpo.

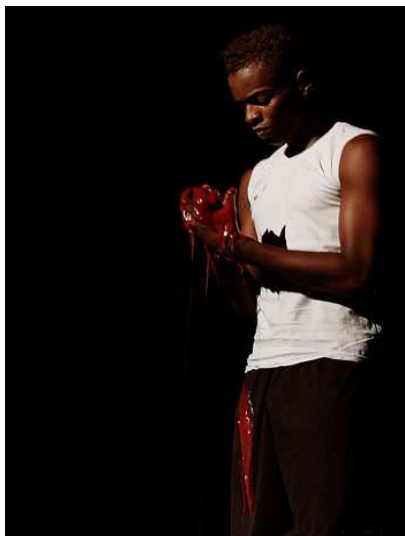


FIGURA 4- Cena do espetáculo ENCARNADO

Katz (2007) ressalta ainda a importância política e o engajamento do espetáculo, que se propôs a residir na Favela da Maré no Rio de Janeiro. A decisão de mudar sua residência artística da zona sul para a Maré aconteceu por convite do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), uma organização não governamental (ONG) que desenvolve trabalhos há oito anos nessa comunidade<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup>O CEASM fundou a Casa de Cultura da Maré, após ter recebido em 2003 a doação de um antigo galpão que servia de

Criada em 15 de agosto de 1997, o CEASM atua no conjunto de comunidades populares da Maré, área da cidade do Rio de Janeiro que reúne cerca de 130 mil moradores (CENSO 2000). O Centro foi fundado e é dirigido por moradores e ex-moradores locais que, em sua grande maioria, conseguiram chegar universidade. Os projetos desenvolvidos visam superar as condições de pobreza e exclusão existentes na Maré, apontado como o terceiro bairro de pior Índice de Desenvolvimento Humano da cidade.

No final de 2007, começo de 2008, houve uma divisão entre pessoas que trabalhavam no CEASM, por questões e interesses diversos. A parceria de Lia Rodrigues mudou-se para outra instituição, a Redes de Desenvolvimento da Maré<sup>9</sup> (REDES), com a qual Lia mantém o vínculo para ações da companhia na comunidade.

A REDES de Desenvolvimento da Maré é uma organização da sociedade civil fundada por um grupo de profissionais que trabalham no campo das políticas públicas. Eles têm em comum o interesse de integrar temáticas educacionais, culturais, ambientais e sócio-econômicas relativas à cidade do Rio de Janeiro e, mais especificamente, aos seus espaços populares. Como eixo central de intervenção, a REDES propõe a construção de um projeto estruturante para o bairro Maré, região com 16 comunidades (CENSO 2000).

A REDES busca viabilizar uma ação coletiva e articulada e para isso, mobiliza diversos agentes sociais, moradores ou não da região, para a elaboração de um projeto relevante e transformador da realidade local. Suas iniciativas estão estruturadas sobre sete eixos norteadores: meio-ambiente, educação, participação comunitária, combates à violência, em suas diversas manifestações, comunicação, geração de renda e cultura. Para cada tema decorre uma série de ações de curto, médio e longo prazo que mobilizam e agregam diferentes parcerias. No caso da cultura, mais especificamente na sua dimensão artística, a parceria se realiza com a Lia Rodrigues Companhia de Danças. Esse encontro vem materializando uma série de ações na área das artes, que coincide com o projeto da Companhia, fundada há

---

oficinas para navio. Foi nesse galpão que Lia Rodrigues começou a desenvolver seus trabalhos na Maré. <http://www.ceasm.org.br>

<sup>9</sup>A Redes de Desenvolvimento da Maré (REDES) foi criada em março de 2007 e legalizada em julho do mesmo ano. Sua criação materializou um longo processo de ações, pesquisas e reflexões desenvolvidas nas comunidades da Maré. Sua missão é promover a construção de uma rede de Desenvolvimento Sustentável através de projetos que articulem diferentes atores sociais comprometidos com a transformação estrutural da Maré e produzam conhecimentos e ações relativas aos espaços populares que interfiram na lógica de organização da cidade e contribuam para superar todas as formas de violência. <http://www.redesdamare.org.br>

18 anos. Desde 1990 Lia Rodrigues desenvolve seu trabalho com o objetivo de estimular a reflexão, proporcionar espaços de debate, sensibilizar as pessoas para as questões da arte contemporânea, gerar encontros intelectuais e afetivos, além de apoiar e investir na formação e informação de novas platéias (RODRIGUES, 2009).

Uma das conseqüências da parceria entre a REDES e a Lia Rodrigues Companhia de Danças foi a conquista coletiva de um espaço físico que abrigará, além da residência da companhia, um projeto de integração de diferentes práticas artísticas que pretende ser, uma referência para os moradores da Maré e de outro bairros da cidade do Rio de Janeiro. O espaço, um galpão de 700 metros quadrados localizado na Rua Bittencourt Sampaio 195, em Nova Holanda, esteve fechado por mais de 15 anos. Apesar da precariedade de seu estado, sua localização estratégica para o bairro Maré e para outros bairros da cidade, assim como sua amplitude, o fazem um local privilegiado para a criação artística, a difusão de obras e, sobretudo, para a troca rica e criativa entre artistas e a população do Rio.

*O CEASM não existe mais, ele se dividiu e eu estou com a REDES, uma das organizações que ficou dessa divisão,(...) isso me fez ir para Nova Holanda que é essa outra comunidade dentro da Maré, e nessa comunidade tem 20 mil habitantes, e a minha idéia era alugar um galpão e começar do zero, e começar ensaiar, levar a companhia para lá e junto com eles, decidir...(RODRIGUES, entrevistada por GUZZO 2008b)*

Durante a realização dessa pesquisa, tive a oportunidade de conhecer o galpão novo alugado pela companhia para ensaios e criação. O desafio a ser enfrentado naquele momento era a limpeza e a reforma do espaço para que pudesse ser utilizado como sede da Companhia. Muitas pombas, telhas quebradas, sujeira estavam ainda no local. Pelas frestas no telhado quebrado, alguns feixes de luz entravam no espaço, produzindo uma iluminação delicada e bela e, apesar de tanta coisa a ser feita, o lugar parecia ser especial.

Pouco antes de minha visita à Companhia Lia Rodrigues no Rio de Janeiro, o cineasta Evaldo Mocarzel esteve com eles, gravando cenas para a nova criação *Chantier Poétique* (Anexo 10). O vídeo mostrava algumas cenas dos bailarinos dançando no galpão, ainda sem a reforma e de bailarinos dançando pela Favela da

Maré, nas ruas da comunidade. O novo trabalho, que estreou em novembro de 2008 na França, traz a idéia de um canteiro de obras poéticas, onde a dança é discutida a partir do seu processo de criação e de sua relação com o espaço (que nesse caso é a comunidade da Maré). Lia quer mostrar a dança como uma obra aberta; um processo de criação onde as estratégias usadas são as próprias possibilidades de fazer o corpo falar.

## **Financiamento**

A experiência poética supõe experiências humanas básicas, vividas ou intuídas, delicadas e violentas, singulares e universais, que se incorporam na vida e se transformaram silenciosamente em quem as vive (WISNIK, 2005). Quando convidado para dar um depoimento sobre “Poesia Social” na Folha Carioca, em 24 de abril de 1944, Carlos Drummond de Andrade evocou o poeta Rilke,

*Confesso com humildade que não sou leitor apaixonado do poeta tcheco R. M. Rilke, hoje reivindicado tanto pelos metafísicos como pelos nazistas, mas gosto dele quando diz que a poesia não é sentimento, mas experiência, e que para escrever um só verso é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas, conhecer os animais, sentir como voam os pássaros e saber que movimento fazem as flores ao se abrirem pela manhã; é preciso ter lembrança de mulheres sofrendo na hora do parto, de pessoas morrendo, de crianças doentes, de diferentes noites de amor; e depois é preciso esquecer tudo isso, esperar que tudo isso se incorpore ao nosso sangue, ao nosso olhar; que tudo isso fique fazendo parte de nós. (citado por GLEDSON, 2003, p. 55)*

A experiência poética de uma obra de dança contemporânea também poderia ser pensada a partir dessa constatação, com a diferença que a poesia de Drummond usa as palavras como mídia e suporte e a dança usa o corpo do dançarino. A dança contemporânea, assim como a poesia, é criada a partir das formas com que nos relacionamos com o mundo, para a construção de um universo, um imaginário, um pensamento; e é esse o trabalho de composição. Segundo Louppe (2007) o trabalho coreográfico atua como um milagre. A autora usa as palavras de Mary Wigman para

definir que dançar é “fazer existir imagens invisíveis”<sup>10</sup>.

Uma obra é criada pela necessidade, pela urgência de dizer e criar frente ao mundo, há uma intencionalidade que acompanha todo o processo criativo. Essa necessidade e intencionalidade, porém, estão atreladas a uma lógica do mercado de dança que, no Brasil, se organiza por meio de editais ou de políticas de patrocínio (mais adiante trataremos especificamente sobre esse assunto). Obviamente, essa vontade do artista de dizer “coisas” deve ser estruturada, organizada e apresentada em forma de projeto para que se consiga financiamentos para sua criação.

É possível iniciar um projeto artístico onde o financiamento venha depois que o trabalho esteja pronto, a partir de sua venda para festivais, centros culturais ou outros editais de produção e circulação. Tudo depende da inserção do coreógrafo, de como ele decide fazer seu trabalho e, principalmente, das condições que se possuem para realizar todas as tarefas necessárias que envolvem uma produção. Essa questão estrutural e política se relaciona de forma direta com a poesia de dança contemporânea, não só no Brasil, mas nos outros países. Não podemos desvincular a criação artística do cenário das políticas públicas e do mercado de arte.

No caso do espetáculo ENCARNADO, o financiamento veio através do Centro National de la Danse (CND), da França, país onde Lia Rodrigues desenvolve uma relação de muitos anos em seu trabalho como artista criadora mas também como produtora e programadora cultural. Sobre sua relação com a França, Lia Rodrigues comenta:

*é uma coisa que foi muito construída, a minha relação profissional com a França. Bem construída...foram pedacinhos, cada pedacinho. Primeiro eu estive lá com a Maguy<sup>11</sup>, eu falo francês e isso me ajudou muito a estar próxima das pessoas. Depois teve o Guy Darnet<sup>12</sup> que fez a Bienal de Lyon onde eu apresentei meu trabalho e comecei essa relação mais profissional com a França, (...) então eu comecei a entender um pouquinho... Construído ao longo dos anos....Desde 86, bastante tempo atrás,(...) o que acontece na*

---

<sup>10</sup>Mary Wigman, “Le langage de la danse”, op. cit. p. 42-44, apud LOUPPE, 2007.

<sup>11</sup>Coreógrafa Francesa Maguy Marin é diretora do Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape. Conhecida por sua atuação política na dança contemporânea, as obras de Maguy sempre discutem questões que dizem respeito à maneiras de viver coletivamente. Como alguns de seus espetáculos: *Uwelt*, 2004, *Les applaudissements ne se mangent pas* (2002). [www.compagnie-maguy-marin.fr/](http://www.compagnie-maguy-marin.fr/)

<sup>12</sup>Fundador da Casa da Dança de Lyon e diretor artístico da Bienal de Lyon, um dos maiores eventos da dança mundial.



*França, não só lá, na Europa toda, mas principalmente na França, é que tem esse interesse de se investir no trabalho das pessoas. Existe esse interesse nesse investimento no meu trabalho. Isso é uma coisa muito legal de se ter, é um reconhecimento que é muito difícil você ter no Brasil. Aqui você tem sempre que recomeçar...e isso é bem duro para o criador (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008a).*

O apoio do CND que Lia conseguiu para fazer o espetáculo ENCARNADO, foi investido na sobrevivência da Companhia e na limpeza, melhoria e adequação do espaço do galpão do CEASM na Favela da Maré. Lia relata que ao mudar para a Maré, não sabia o que ia fazer, que não tinha a mínima idéia do que fazer como espetáculo. A mudança influenciou a proposta da Companhia e causou, segundo a coreógrafa, uma série de “impactos” no processo criativo que foram transformando o trabalho ao longo do tempo. Ou seja, a escolha do tema foi se transformando ao longo do trabalho e a partir do próprio trabalho e não teve um evento “disparador”. A questão do financiamento e a relação com o mercado será aprofundada no capítulo 2.

## **As escolhas temáticas e estéticas**

### **1) Diante da dor dos outros**

A vivência das calamidades que ocorrem em lugares como a Maré sensibilizou Lia Rodrigues para o tema da dor. Ao procurar referências bibliográficas sobre o tema, surgiu o encontro com o livro de Susan Sontag, intitulado “Diante da Dor dos outros” (2003). Na época, segundo Lia estava lendo muitas coisas relacionadas à dor e uma leitura levou à outra, chegando a esse livro. *Aí quando eu li esse livro eu senti que esse livro falava sobre dor, e falava também sobre essa dor que eu sentia na Maré....(RODRIGUES, 2008).*



FIGURA 5- Cena do espetáculo ENCARNADO

De acordo com Sontag, já no fim do século XIX discutia-se como reagir ao crescente número de informações sobre as agonias da guerra eram veiculadas nas mídias. Graças aos jornalistas e fotógrafos, as imagens de guerras, de atrocidades, de violências mais diversas passaram a fazer parte do nosso cotidiano e entram todo dia na nossa sala de estar, seja pelo telejornal seja pelo jornal impresso. “Se tem sangue, vira manchete”, é o lema dos antigos (e atuais) jornais de notícias populares. Ao espectador cabem relações diversas como: medo, indignação, aprovação, excitação. Um depoimento de Gustave Moynier, presidente do Comitê Internacional da Cruz Vermelha de 1899 já explicita essa velha conexão:

*sabemos agora o que acontece todo dia, em todo o mundo (...) as informações transmitidas pelos jornalistas diários põem, por assim dizer, aqueles que sofrem nos campos de batalha diante dos olhos dos leitores, em cujos ouvidos seus gritos ressoam (...)*  
(MOYNIER, 1899 apud SONTAG, 2003, p.20)

O sofrimento veiculados por meio das imagens banalizadas de guerras e conflitos, brasileiros ou internacionais, explode e desaparece das notícias de

maneira muito rápida. As imagens, ao contrário, ficam gravadas em nossa memória e apesar do fluxo incessante de imagens (vídeos, internet, documentários), são as imagens que ficam como uma ferida mais funda, como uma citação ou um provérbio, em forma compacta para memorização (SONTAG, 2003).

O registro fotográfico de guerras localizou inicialmente suas conseqüências: as paisagens destruídas e os cadáveres espalhados. O acompanhamento da guerra como conhecemos hoje começou com o desenvolvimento da máquina *Leica*, com filme 35mm. Já em 1936 a Guerra Civil Espanhola foi registrada por um grupo de fotógrafos profissionais cujo trabalho era enviado para jornais e revistas. Na guerra do Vietnã, além das imagens fotográficas, a televisão “apresentou à população civil americana a nova telintimidade com a morte e a destruição” (SONTAG, 2003, p. 22).

A partir daí as batalhas televisivas se tornaram rotina, e passamos a ter contato com a dor, a devastação e com corpos mutilados cotidianamente. O advento da internet e da cultura digital passou o cotidiano para o imediato. Acompanhamos os eventos em tempo real, como no ataque às torres gêmeas do *World Trade Center*, em 2001. Quando o segundo avião atingiu a torre, grande parte do mundo assistiu ao vivo o acontecimento. As imagens chocantes seguem sendo objetivos das novas mídias, mesmo quando registram a dor dos outros.

As imagens que abalam e que chocam vendem mais. O que importa e passa a ser discutido são os usos dessas fotos e os discursos construídos a partir delas, criando uma iconografia do sofrimento. Essa iconografia antecede a fotografia, há inúmeras obras de arte que retrataram a dor e o horror do outro. As pinturas e esculturas cristãs podem ser consideradas obras que estimulam e instruem a partir do sofrimento, ou encorajam pela fé e pela força de quem o suportou.

Em exemplo é do início do século XIX, com as pinturas de Goya sobre os desastres da guerra (*Los desastres de la guerra*- 1810-1820). Imagens cruéis e paisagens de horror são combinadas legendas que problematizam justamente a dificuldade de olhar para tudo isso. Em cada quadro da série de 25 gravuras em água-forte, uma legenda questiona a situação retratada pelo artista: “Não se pode olhar” (*No se puede mirar*); “Isto é ruim” (*Esto es malo*); “Isto é pior” (*esto es peor*); “É demais!” (*Fuerte cosa es!*) ou ainda: Por quê? (*Por qué?*). As legendas imprimem a opinião do artista sobre os acontecimentos, fatos e sofrimentos retratados por ele.

Também na fotografia e vídeos atuais o registro é o produto de uma escolha. Fotografar, filmar, registrar (hoje até mesmo com celulares) é enquadrar um

acontecimento. Enquadrar é excluir tantos outros, mas são os acontecimentos registrados que passam a ser os que entram para história. “A câmera é o olho da história”, mesmo que a foto tenha sido manipulada. Mathew Brady, fotógrafo americano, ficou conhecido porque re-arrumou cadáveres de soldados recém-mortos em Gettysburg para conseguir fotos mais impressionantes e mais chocantes.

Muitas imagens são encenadas, e mesmo assim acreditamos nelas, ou ainda, sentimo-nos enganados quando descobrimos que não eram tão “realistas” como haviam se proposto a ser. Sobretudo imagens de amor e de morte, segundo Sontag (2003) causam em nós grande decepção sobre sua verdade. A autora dá o exemplo do célebre fotógrafo francês Robert Doisneau, autor da foto de um casal que se beija na calçada do *Hotél de Ville*, em Paris. A foto, publicada na revista *Life*, em 1950, nunca foi declarada pelo fotógrafo como sendo a captura de um momento que realmente aconteceu. Quarenta anos mais tarde foi divulgado que se tratava de uma encenação de um casal que fora contratado para passar o dia namorando, buscando um ângulo perfeito para criar a ilusão de Paris como cidade romântica.

*queremos que o fotógrafo seja um espião da casa do amor e da morte e que as pessoas fotografadas não estejam conscientes da câmera, estejam desprevenidas. Nenhuma idéia sofisticada do que a fotografia é ou pode ser jamais enfraquecerá a satisfação proporcionada por uma foto de um acontecimento inesperado, apanhado em pleno curso, por um fotógrafo alerta. (SONTAG, 2003, p. 49)*

Com a difusão das tecnologias digitais, hoje é comum cada cidadão possuir uma câmera em seu celular, ou em sua bolsa. Os mais diversos acontecimentos (da casa, do amor e da morte) são registrados pelas testemunhas que estavam ali, e puderam presenciar uma situação que pode ser “vendida” para a imprensa ou meios de comunicação em massa.

As câmeras espalhadas em supermercados, em prédios, em centros comerciais registram os movimentos que antecederam alguma tragédia. A tragédia e seus detalhes sórdidos fazem parte de um grande espetáculo; esquecemos que quando olhamos a dor do outro, estamos olhando nossa própria dor.

Sontag (2003) discorre sobre a piedade, um julgamento moral, que Aristóteles

considerou como a *emoção que se deve sentir apenas por aqueles que padecem de infortúnios imerecidos* (SONTAG, 2003, p. 65). A piedade tem relação com o medo; pode ser diluída por este, ao passo que o medo sufoca a piedade. Sontag ainda cita Leonardo da Vinci, que sugeria que o artista fosse impiedoso ao retratar um campo de guerra, uma cena de sofrimento, pois o terrível contém uma espécie de beleza.

*Mostrem os mortos, em parte ou inteiramente cobertos de poeira (...) deixem que se veja o sangue, pela sua cor, a fluir numa corrente sinuosa do cadáver até o pó. E outros na agonia da morte, rilhando os dentes, de olhos revirados, com os punhos cerrados contra seus corpos e com as pernas retorcidas* (DA VINCI, citado por SONTAG, 2003, p. 65)



FIGURA 6- Imagem guerra do Vietnã

Um campo de batalha pode ser belo, uma dor, um sofrimento pode ser transformado em cenas de beleza. Esse é o papel da arte, transformar sempre. O que vemos hoje, porém não é a busca da transformação da beleza. Ao contrário, nos perguntamos até que ponto ficaremos chocados com uma imagem de horror? Como perdemos nossa sensibilidade? Estaremos habituados a dor? Queremos sentir-nos horrorizados?

As imagens ajudam a construir nossa idéia de presente e de passado; traçam nossas rotas de referências e cristalizam nossos sentimentos a respeito das coisas.

A memória coletiva pode ser contada pelas imagens das fotos que são as imagens comprobatórias, representativas dos momentos de grande relevância histórica. No momento em que o cibermodelo prolifera, nossa compreensão dos fatos fica ofuscada por essas imagens.

*Lembrar, cada vez mais não é evocar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem* (SONTAG, 2003, p. 75). No processo de criação de ENCARNADO, foram utilizadas imagens de violência, de rebeliões em presídios, de rituais primitivos. Violências em relação ao corpo e sua imagem. O processo criativo foi estimulado por imagens e palavras sobre a violência, trazendo referências diferentes para os bailarinos.



FIGURA 7- Deuses Africanos, Pierre Verger.

## **2) Violência**

As imagens da dor e da violência tratadas a partir da escolha do livro de Susan Sontag e da residência na Maré explicita outro tema presente no ENCARNADO: a violência. De diferentes maneiras, vemos os bailarinos sofrendo

alguma forma de violência em relação ao corpo, ou mesmo algum tipo de violência psicológica, ou à violência à qual estamos expostos ao entrar em contato com as imagens da dor dos outros. Trata-se de tema presente na realidade brasileira (e mundial) nos mobiliza e afeta; um mal comum, que sensibiliza a todos nós. Como descreve a crítica Magela Lima (2008) no Diário do Nordeste, quando a Lia Rodrigues Cia. de Danças passou por Fortaleza no Projeto Palco Giratório:

*Hoje residente na afamada favela carioca da Maré, o grupo expõe na sua mais recente criação um debate rigoroso sobre o crescente intimidar-se com o medo. Aproximação estranha que, enquanto apavora, banaliza as relações e praticamente cria uma dependência ao pânico (LIMA, 2008, s/n).<sup>13</sup>*

Tratar da violência é propor uma reflexão política. Segundo Michael Hardt e Antonio Negri (2005), nos dias de hoje a possibilidade de democracia é obscurecida e ameaçada pelo estado de conflito permanente instalado no mundo. O estado de guerra fez com que a democracia se tornasse um projeto não-concluído em todas as suas tentativas, e os processos da globalização só vieram aumentar os desafios políticos para uma vida democrática que parece (neste momento da humanidade) nada mais que um sonho. *A guerra assume um caráter generalizado, estrangulando todas as formas de vida social e impondo sua própria ordem política* (p.10). A violência e a guerra são, por sua vez, instrumentos de domínio do que os autores chamam de Império: uma ordem política global em período de formação, uma série de processos contemporâneos que têm como base um *poder em rede* (p.10), uma nova forma de soberania que tem como pontos nodais os Estados-nação dominantes, juntamente com instituições supranacionais, as grandes corporações capitalistas e outros poderes. É uma rede imperial e não “imperialista”, que precisa cooperar para criar e preservar a ordem atual com suas divisões e hierarquias que se estendem em termos regionais, nacionais e locais.

A guerra é tradicionalmente entendida como um confronto armado entre entidades políticas soberanas que, na era moderna, são os Estados-nação. Na medida em que esses Estados-nação se transformam em uma nova ordem supranacional de soberania, um Império Global (que une nações mais dominantes e

---

<sup>13</sup> Fonte: <http://diariodonordeste.globo.com>

menos dominantes, mas que possuem uma ordem e um sentido comuns), as condições e natureza da guerra e da violência se transformam em um fenômeno geral, global e interminável.

Hardt e Negri (2005) apontam que muitas formas de conflitos armados se manifestam no mundo, alguns breves e limitados a um lugar específico, outros que se prolongam e atingem grande número de países e pessoas. Alguns desses conflitos nem chegam a ser uma guerra, mas meramente guerras civis. Enquanto a guerra, entendida pelo direito internacional é um conflito armado entre entidades políticas soberanas, *a guerra civil pode ser entendida como um conflito armado entre combatentes soberanos e/ou não soberanos, dentro de um mesmo território soberano* (p.22). Esse seria o caso dos conflitos que presenciamos nas favelas das grandes cidades brasileiras, que são conflitos armados entre a polícia, o tráfico, ou entre agentes do próprio tráfico que brigam entre si e que envolvem toda a população da cidade (a não ser aquela que se protege alheia a tudo em seu carro blindado e seu condomínio de luxo).

Para Hardt e Negri (2005) cada guerra local não deve ser entendida isoladamente, mas sim como parte de um sistema global, que as condiciona e é por elas condicionado. Há uma luta por domínios de hierarquias em níveis mais baixos e mais altos dentro de um sistema global. A guerra tende a ser hoje uma forma de relação social permanente, ela é a continuação da política agindo por outros meios. Isso significa que a guerra, o conflito e a violência se tornam cada vez mais um princípio básico de organização da sociedade, reduzindo a política apenas a um de seus recursos ou manifestações.

Dentro da ordem global do Império, como essa violência se instala e reverbera nos corpos? Como é estar dentro de uma área de conflito de uma das cidades mais violentas do mundo fazendo arte contemporânea? Para pensar esse aspecto da violência trazida no espetáculo ENCARNADO, trago para o diálogo as reflexões do filósofo Žižek (2008) publicada em livro recente ainda não traduzido para o português (*Violence*). Para o autor, existem sinais óbvios de violência que estão relacionados ao terror e ao crime, aos grandes atentados em conflitos internacionais, ou às guerras urbanas deflagradas pela miséria e pela má distribuição de rendas ou tráfico de drogas. Uma violência de ordem global e sistêmica, que é como a noção do estado de guerra apresentado por Hardt e Negri (2005). Essa seria uma violência que é sempre causada por algo que vem de fora,



por exemplo, terroristas ou traficantes (no caso da violência urbana brasileira). Existe, porém outro tipo de violência, que se encontra num estágio anterior a essa que podemos ver nas imagens diárias de jornais e tvs.

Zizek (2008) apresenta a violência a partir de seis diferentes olhares, que não confrontam a violência de forma direta, mas que tomam o problema da violência como uma conjuntura mundial criada a partir de uma ordem política. A violência como nos é apresentada pela mídia, sempre está relacionada a um interesse político, e o autor se refere claramente às imagens utilizadas pelos Estados Unidos quando sofreram os atentados de 11 de setembro. Os seis olhares para a violência propostos pelo livro de Zizek concernem a uma maneira de organização e de relacionamento entre as pessoas: 1) a violência objetiva, ou sistêmica, que é inerente ao mundo capitalista, excludente e injusto do ponto de vista social, e a violência subjetiva, que diz respeito às questões étnicas, religiosas e racistas. 2) a política do medo, que favorece que sejamos desconfiados de tudo e de todos, e que causa um isolamento do ponto de vista comunitário, estimulando o consumo em lugares fechados como shoppings e centros comerciais. 3) A dificuldade de comunicação entre os povos, que gera maiores conflitos étnicos e religiosos, estimulando um imaginário sobre o terrorismo, aumentando a intolerância e o desrespeito por valores diferentes dos nossos 4) Uma política econômica que gera uma espécie de ceticismo de um lado (o liberalismo), e uma crença desesperada de outro (o fundamentalismo). 5) A tolerância como uma categoria ideológica, que faz crer que o grande problema da humanidade é a falta de tolerância e não a emancipação, a luta política. O liberalismo multicultural nos faz crer numa *culturalização da política* (p.119), ou seja, diferenças políticas são neutralizadas ou naturalizadas como diferenças culturais, fazendo com que acreditemos que isso é um 'estilo de vida' (p.119) e que não há nada que podemos fazer para mudar. Isso faz com que haja uma retração de soluções políticas diretas para determinados problemas sociais, que dizem respeito ao estado de bem-estar social. E por último 6) a violência é pensada como algo divino, uma articulação proposta por Walter Benjamim. Na nona de suas *Teses sobre a Filosofia da História*, Walter Benjamim se refere à Pintura de Paul Klee *Angelus Novus* que

*mostra um anjo olhando como se ele fosse se mover para longe de algo  
que ele contempla fixamente. Seus olhos estão vidrados, sua boca está*

*aberta, suas asas estão abertas. É assim que se retrata o anjo da história. Sua face está virada para o passado. Onde percebemos uma corrente de eventos, ele vê apenas uma única catástrofe que continua amontoando entulhos e arremessando-os em frente a seus pés. O anjo gostaria de ficar, acordando os mortos e refazer o que foi esmagado. Mas uma tempestade esta vindo do paraíso, atingiu suas asas com tal violência que o anjo não consegue mais fechá-las. A tempestade irresistivelmente o lança para o futuro, para o qual suas costas esta virada, enquanto a pilha de entulhos em sua frente cresce violentamente. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.* (BENJAMIM, 1968, Tese IX)<sup>14</sup>



FIGURA 8- Paul Klee, Angelus Novus.

---

<sup>14</sup>Benjamim, 1968, Tese IX. Tradução minha: *shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events , he sees one single catastrophe whcich keeps piling wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead and make whole what has been smashed. But a storm is blowing in from paradise; it has got caught in his wings with such a violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward, This storm is what we call progress.*

Segundo Zizek (2008) a história da humanidade não pode ser contada a partir de grandes injustiças sociais, que são seguidas do sofrimento de milhões de pessoas. Em algum lugar na esfera do 'divino', talvez essas injustiças não sejam esquecidas, até que elas cresçam e explodam numa violência e numa retaliação destrutiva que o autor chama de violência divina. Uma espécie de equilíbrio precário entre o sofrimento, a injustiça e a violência.

No caso específico da violência terrorista, que é a violência pensada por Zizek neste livro, isso pode ser uma forma de refletir a partir do ponto de vista daqueles que causam a violência, como homens bombas, ou aqueles que morreram nos aviões dos atentados de 11 de setembro. As injustiças sociais são, contudo, uma forma de justificar tanta violência nas cidades brasileiras. Filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* evidenciam que todos nós fazemos parte de tudo que acontece nas periferias do Rio de Janeiro, por exemplo.

Marilena Chauí (1995) nos lembra, porém, que o mito que sustenta a imaginação social brasileira é o da não-violência. Destinados a um grande futuro, somos um povo generoso, receptivo, alegre e cordial, com uma auto-imagem distorcida sob o impacto da violência-real, cotidiana. A autora aponta alguns mecanismos para interpretar a violência, que poderiam ser entendidos como repertórios interpretativos sobre o tema, construídos a partir das práticas discursivas nos diversos contextos sociais: a exclusão, a distinção, o jurídico, o sociológico e o da inversão do real.

O primeiro deles, a exclusão, afirma-se pela negação da violência praticada. A identificação de quem pratica a violência é de alguém que não é brasileiro. O mecanismo da distinção diferencia o essencial e o accidental da violência, negando a essência de sua ação e julgando um ato violento como um acontecimento efêmero, passageiro, “um surto”, localizados em lugares e épocas específicas. Já o de tipo jurídico insere a violência no campo da delinquência e da criminalidade, “o crime sendo definido como ataque à propriedade privada (furto, roubo e latrocínio, ou seja, roubo seguido de assassinato)” (CHAUÍ, 1995, s/n). Esse discurso permite identificar os agentes violentos (de modo geral, os pobres) e legitimar a ação policial contra essas pessoas, os negros, as crianças de rua e os favelados.

*A ação policial pode ser, às vezes, considerada violenta, recebendo o nome de chacina ou massacre quando, de uma só*

*vez e sem motivo, o número de assassinados é muito elevado. No restante das vezes, porém, o assassinato policial é considerado normal e natural, uma vez que se trata de proteger o nós contra o ele (CHAUI, 1995, s/n).*

O quarto mecanismo é de tipo sociológico: atribui-se a epidemia de violência a um momento definido do tempo, aquele no qual se realiza a transição para a modernidade das populações que migraram do campo para a cidade e das regiões mais pobres (norte e nordeste) para as mais ricas (sul e sudeste). A migração causaria o fenômeno temporário da anomia, no qual a perda das formas antigas de sociabilidade ainda não foram substituídas por novas, fazendo com que os migrantes pobres tendam a praticar atos isolados de violência que desaparecerão quando estiver completada a transição. Aqui, não só a violência é atribuída aos pobres e desadaptados, como ainda é consagrada como algo temporário ou episódico.

Finalmente, o último mecanismo é o da inversão do real, graças à produção de máscaras que permitem dissimular comportamentos, idéias e valores violentos como se fossem não-violentos. Assim, por exemplo, o machismo é colocado como proteção natural à natural fragilidade feminina; o paternalismo branco é visto como proteção para auxiliar a natural inferioridade dos negros; a repressão contra os homossexuais é considerada proteção natural aos valores sagrados da família; a destruição do meio ambiente é orgulhosamente vista como sinal de progresso e civilização etc.

Ou seja, fabricam-se explicações, também violentas, para explicar a violência no Brasil, perpetuando o mito da não-violência e naturalizando ou banalizando as imagens que dela se originam. A violência só é considerada quando cruza fronteiras dos locais onde ela é destinada e naturalizada: o espaço da violência está relacionada aos espaços da favela, do morro, da periferia com os quais entramos em contato todos os dias pelos jornais e outras mídias. Quando, porém, a violência extrapola os espaços urbanos delimitados pelas condições econômicas, ela passa a ser entendida como violência que precisa ser banida e punida. Exemplos disso são os movimentos “Sou da Paz”, “Basta!”.

Essa banalização ou supervalorização da violência de acordo com o lugar onde ela acontece na cidade denota também uma ação política do lado de uns

poucos dominantes e do lado do poder judiciário, policial e governamental. A partir desse cenário nasce um discurso sobre necessidades de ação para “conter” essa violência. Como trabalhar com essas populações? O que eles precisam? O que faria esse contexto ser modificado? Como prevenir ou acabar com a violência?

A primeira ação é a da própria violência: a polícia, o exército, as guerras urbanas que se desenvolvem a cada dia nesses locais, espalhando ainda mais possibilidades e justificativas para continuar a propagação desse ciclo. Outra ação é de políticas públicas, ou não- governamentais envolvendo projetos de ação cultural e educação. Esse discurso existe em forma de ações efetivas que de fato, transformam e contaminam espaços de violência com outras possibilidades de vida, mas são espaçadas no tempo e no espaço das periferias, acontecem de acordo com as mudanças de políticos em cargos públicos, de leis de incentivo e de vontades de patrocínio.

Outro lado desse discurso age como um alívio para aplacar a culpa em relação às diferenças e absurdos sociais que acontecem na sociedade brasileira. O que seria um direito de todos, passa a ser utilizado como propaganda, como marketing do bem, a partir de uma visão liberal que identifica a cultura e belas-artes como privilégio da elite escolarizada e consumidora de produtos culturais. Ou seja, tomar a cultura como um direito e criar condições para tornar visível a diferença entre carência, privilégio e direito (CHAUI, 1995).

A escolha temática do ENCARNADO se mistura com o próprio lugar onde o espetáculo foi criado: a Favela da Maré. A relação com o espaço no espetáculo ENCARNADO será mais aprofundada no capítulo 3 desta tese.

### **3) Ketchup e Francis Bacon**

A violência, o tema da dor e a exposição às imagens de rituais imprimiram ao espetáculo uma escolha estética: o uso do ketchup para simbolizar o sangue. Como e de onde surge esse ketchup? E o que ele nos conta? Lia Rodrigues relata que em seu processo criativo sempre trabalha com uma amiga fotógrafa e que durante as sessões de fotos com ela coisas se delineiam em seus trabalhos. Foi numa sessão dessas que ela usou o ketchup pela primeira vez. As imagens com o *ketchup* antecederam da idéia do sangue; foram um vestígio de um projeto sobre as Fábulas

de La Fontaine<sup>15</sup>, desenvolvido por Lia Rodrigues para um projeto na França. Esse projeto era voltado para crianças e nele, ela queria trabalhar com coisas orgânicas, que são manipuladas pelas crianças como cuspe, fluídos do corpo, água, molho de macarrão, comidas.

A escolha do ketchup ao invés do sangue cênico decorre dessa idéia de manipular uma imagem, transformar algo ruim, feio em algo estranho, belo. Ser falso, de forma proposital, como nas fotografias digitalmente manipuladas ou nos filmes de Mangá japoneses, onde o sangue jorra, os braços são cortados, sentimos horror, e ao mesmo tempo achamos estranho e engraçado. Olhamos para aquilo e sabemos que não é sangue, principalmente por causa do cheiro. A idéia é trabalhar com essa sensação de ambigüidade, do cheiro, do enjôo. Lia gosta dessa ambigüidade, de coisas que sabemos que não é, mas ao mesmo tempo nos causam uma sensação, como se fossem reais. A imagem do sangue carrega isso de maneira muito forte.

*Sobre o que, então, é todo esse ketchup? É claro que é sangue (e como anseio pelos dias shakespeareanos quando sangue de porcos era utilizado) e nós devemos ficar horrorizados: um aviso na entrada proclama que "alguns espectadores podem achar este show perturbador - e nós achamos. ENCARNADO inspira todos os sentidos ao nojo: na visão, no som, e no cheiro. O doce, doentio odor das vinte garrafas de ketchup nos induz à náusea (e foi demais para o casal ao meu lado). O uso do cheiro no teatro não é novo (eu bem me lembro de uma produção de "The Way of The World" de Congreve que envolvia ferver três grandes recipientes de chocolate ao redor do teatro para invocar a indulgência doentia da era da Restauração), mas achei intrigante o modo como Rodrigues utiliza-o para nos causar desconforto físico (PALMER, 2007)<sup>16</sup>.*

---

<sup>15</sup>Lia escolheu trabalhar com uma Fábula menos conhecida "Contra aqueles difíceis de agradar" (França, 2005). A proposta foi feita pelo Petite Fabrique para dez coreógrafos (da França e de outros países) para coreografar Fábulas de La Fontaine para crianças, no ano que completava seu centenário. No texto do espetáculo a coreógrafa se posiciona (também politicamente): "Acreditamos que para todos nós, não somente para a juventude de hoje, no Brasil ou na França é extremamente importante considerar nossos atos. A imensidão de perguntas levantadas por La Fontaine me permitiu encontrar um território comum entre a França e seu Luís, descrito e criticado pela pena afiada de La Fontaine, e a visão que nós temos e que outros têm de nós no Brasil de hoje. Quem são os fortes e quem são os fracos nesses dois mundos? Podem ganhar ou perder ser apenas a perspectiva de onde olhamos? (...) Deixar o mundo em aberto, sem idéias fixas, predeterminadas, inalteráveis...ser uma cigarra ou uma formiga, um cavalo ou uma roseira, uma raposa ou uma cegonha, um rei ou um vassalo, um dono de terras ou uma terra para ser dominada, artista ou crítico, de arte ou do próprio mundo? Imaginar, inventar, sonhar... E não está nos nossos sonhos que novos mundos podem começar a ser construídos? (RODRIGUES, 2005, apud LIMA, 2007: 163)

<sup>16</sup>Palmer, 2007. Tradução minha: What then is all this ketchup about? Of course it is blood (and how I long for the Shakespearean days when pig's blood was in use) and we are supposed to be aghast: a notice at the entrance proclaims

O *ketchup* e o sangue também fazem referência a outra escolha temática, de um tipo de corpo e de pensamento sobre o corpo: o corpo como carne, corpo-vianda. Esse termo é utilizado por Deleuze (2007) em um capítulo do livro dedicado a análise da obra de Francis Bacon, intitulado *O corpo, a vianda e o espírito, o devir animal*. Nesse texto o autor discute, a partir dos quadros retorcidos de Bacon, a idéia do corpo como uma estrutura espacial de ossos e carne. Essa carne, seria vianda, relacionada à alimentos, às carnes que se comem, que conservam o sofrimento e que assumem as cores da carne viva (o vermelho). A vianda seria uma zona comum entre o homem e o bicho, conteria um estado de identificação e compaixão com os horrores da violência da carne. Representa o sofrimento do homem, dos bichos, da vida. (DELEUZE, 2007, p. 32).

Aquela pintada por Francis Bacon é uma carne acrobata, engenhosa, vulnerável. Os ossos são retratados como uma carcaça, um aparelho (como um trapézio) no qual a carne acrobata vive e pulsa. O movimento não se localiza nessa imagem, ou nessa figura; vem da estrutura material (carne e osso) e com isso gera um atletismo singular ao corpo. Coloca em evidência a extrema solidão de ser corpo, de ser carne.

No ENCARNADO, esse testemunho é expresso no corpo dos bailarinos e tem a função de des-espetacularizar o corpo, colocando-o num lugar onde o movimento se expressa imerso na sua solidão. Esse atletismo se apresenta como algo muitas vezes irônico, noutras vezes, desesperador (DELEUZE, 2007). Como se uma violência cômica tomasse conta do corpo e produzisse uma unidade sensitiva. Algumas cenas do espetáculo trabalham com a idéia do devir animal. Nas palavras de Lia Rodrigues, *Eu sinto isso muitas vezes no trabalho, o corpo, estados extremos, estados de transmutação, você vira um bicho, que é um bicho que você pode rir, mas é um bicho...* (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008a).

A referência às obras de Francis Bacon também são construídas a partir da maneira como os corpos se colocam no palco. Como nos quadros de Bacon uma área redonda delimita o lugar onde está o personagem a figura que se apresentará. O espaço redondo se comporta como uma pista, uma arena, um campo operatório

---

"Some Viewers May Find This Show Confronting" - and we did. Incarnat inspires all the senses to disgust: in sight, in sound, and smell. The sweet, sickly stench of twenty bottles of ketchup induces us to nausea (and proved too much for the couple next to me). The use of smell in the theatre is nothing new (I well remember a production of Congreve's *The Way of the World* which involved the boiling of three large vats of chocolate around the theatre to invoke the sickly indulgence of the Restoration age) but the way in which Rodrigues uses it to give us physical discomfort I found intriguing.

(DELEUZE, 2007). Essa forma de organização isola a figura do bailarino que está no centro da pista, num modo simples de expor a dança e ater-se ao fato de sua ação, rompendo com a representação. A figura que dança, ocupa só uma parte do palco, o que preenche a cena são os outros bailarinos, que em suas bordas, arrumam, limpam, se preparam (tudo às vistas do espectador) ou apenas assistem a dança do companheiro. Essa conexão do espaço da cena, entre quem dança e quem está nas laterais do palco, propõe a idéia de uma moldura, de um contorno. Como se existisse um *suporte* para a dança, que se delimita pela própria organização dos bailarinos no espaço cênico, uma espécie de companheirismo para quem está em cena, uma atitude do grupo, que dança cada quadro apresentado, mesmo quando apenas o observa.



FIGURA 9- Cena do espetáculo ENCARNADO

#### 4) Lygia Clark

Lia Rodrigues em diversos meios confirma que Lygia Clark influencia sua obra. Em referência a essa influência específica no espetáculo “Aquilo de que somos feitos” a coreógrafa explica:



*A experiência com a obra de Lygia Clark levou a companhia a perseguir uma nova forma de trabalho; algo ligado a improvisação, uma mistura de dança e performance, que é uma espécie de liberdade estudada. Queríamos enfatizar o viés político(...) mas também queríamos apresentar o corpo sem artifícios, por isso todos aparecem nus (...).* (RODRIGUES, entrevistada por PAVLOVA, 2000, p.12)

Lygia Clark criou suas obras dos anos 50 aos 80, com a proposta de relacionar a arte a vida. Essa era uma questão que atravessou todo o período da arte moderna, que implicava criar “objetos vivos”, deixando que as forças, os processos e a potência vital ficasse acessível a quem tomasse contato com a obra. Segundo Ferreira Gullar (2003), a experiência estética propiciada pelo trabalho de Lygia Clark não tem paralelo na arte brasileira, nem na arte contemporânea. Ele ressalta o caráter pessoal e inovador de sua obra que, extrapola limites estéticos e explora o campo da terapia psicológica. A proposta de Lygia tem precedentes em experiências ocorridas no Brasil a partir de 1950, onde artistas se articularam e atuaram na abertura de novos caminhos para expressão artística no movimento neoconcreto, a partir de influências abstrato-geométricas trazidas ao Brasil pela I Bienal de São Paulo. A partir dessa influência, Lygia faz um retorno às formas geométricas simples, sem referências figurativas. Ao libertar-se da linguagem figurativa, eliminando o espaço da pintura, a artista se enfrenta com a realidade material do quadro. Não sendo suporte para uma ficção o quadro torna-se uma superfície como outra qualquer, como transformá-lo então, em obra de arte?

Lygia começou a explorar a tela e a moldura como uma materialidade possível para a obra e, a partir disso, a tela desaparece “engolida pela moldura” (p. 145) e os quadros de Lygia se tornam molduras justapostas. O quadro já não era mais o lugar onde se pintava, e a partir desse vazio, desse deserto, as placas que compunham o quadro começam a se mover: se levantam, se estufam, buscam a terceira dimensão e são chamados de casulos (GULLAR, 2003).

Dos casulos, nascem os *Bichos*, obra significativa da mudança da trajetória de Lygia Clark, e também da arte contemporânea brasileira. Os Bichos eram “objetos” estéticos, uma espécie de espinha dorsal com mobilidade, reativando a superfície outrora vazia. Não eram pinturas, nem esculturas eram objetos que, para

funcionar como obras, exigiam a ação sobre eles. Não tendo forma, nem posição fixa, as dobradiças interligadas se transformam de acordo com a ação manual do espectador. Acontece uma subversão da relação espectador/obra, pois a obra não é apenas vista por alguém, ela é e funciona pela ação de uma pessoa.

Gullar (2003) se refere à aos *Bichos* como um passo de Lygia Clark em direção à uma *redescoberta do espaço não mais como lugar onde as formas estão, mas o lugar onde as formas se produzem e produzem o lugar* (p. 147). A obra torna-se experiência. Como estratégia para conseguir essa ligação nos seus processos criativos, Lygia propunha uma libertação dos objetos de arte em sua esfera formalista ou “aura mitificadora”, “criando objetos vivos, nos quais se entrevê forças a processualidade incessante” (ROLNIK, 1999. p. 2.).



FIGURA 10- Lygia Clark, Estruturação do Self, 1976-81

Sua última obra, intitulada *Estruturação do Self*, foi produzida ao longo de dois anos por seus *Objetos Relacionais*. Iniciada em 1976 era baseada na proposta de conduzir o espectador para uma intimidade com a obra, um contato de manipulação que cria relações de cheios e vazios, por meio de massas fluídas, num processo

incessante. Essa experiência com os *Objetos Relacionais* permitia ir ao corpo vibrátil e ter a experiência do vazio-pleno.

Para Rolnik (1999), a obra de Lygia procura o encontro com esse corpo vibrátil, livre de neuroses, de comportamentos esterilizados e passivos da sociedade do espetáculo; um corpo que reage e se deixa afetar pelo impulso criador. O corpo vibrátil é um conceito criado pela autora e diz respeito à potência do corpo de vibrar a música do mundo, pelos pedaços que o afetam, que se produzem dentro e fora, constituindo a subjetividade plena.

Sua arte foi marcada também por suas crises pessoais, que acompanham a obra da artista. Alguns trechos de sua idéia de corporalidade durante a crise são trazidos por Rolnik (1999, p. 6)

*tenho pavor do espaço, mas sei também que através dele me reconstruo. O seu sentido prático sempre me falta nas crises, pois a primeira coisa que eu sinto é falta de percepção dos planos e perco equilíbrio físico. Brinco com ele de perde-ganha e jogamos partida do gato e do rato. Ele me persegue, me apavora e me destrói aparentemente e eu o domino e o reconstruo dentro e meu eu.(...) é preciso se morrer mesmo integralmente e deixar o novo nascer com todas as implicações terríveis do 'sentimento de perda' da falta de equilíbrio interior, do afastamento da realidade já adquirida; é o vazio vivido como tal, até o momento dele se transformar no vazio pleno, cheio de uma nova significação. (CLARK, citada por ROLNIK 1999, p. 6)*

As crises de Lygia e suas intimidades estão no próprio cerne de sua obra; a brutalidade que a cercava, é vivida e elaborada pela própria obra. Suas invenções estão sempre a serviço da re-invenção de sua própria existência, do sentido para vida e para o novo. A concepção de vitalismo de Gilles Deleuze nos ajuda a avançar nesse sentido. O vitalismo não pode ser entendido à luz da fenomenologia, que convoca o pensamento a aproximar-se das coisas (a ser-no-mundo), mas que mantém o núcleo do sujeito ativo e separado, diante das coisas, dos objetos, das materialidades do mundo.

Um exemplo do vitalismo para Deleuze<sup>17</sup> é a conexão que acontece entre o corpo do espectador e o corpo de um bailarino. Há um plano de forças, vibrações, intensidade que se recriam nesse encontro e que desencadeia e cria devires. A noção de vida para o filósofo é pensada como criacionismo, gênese permanente do mundo, produtividade.

*A principal idéia dessa concepção é que a vida é a constante resolução de problemas face às resistências que ela encontra em sua diferenciação. Distingue-se dos vitalismos evolucionista e mecanicista que pecam pela idéia de necessidade e finalidade, e perdem a idéia da criatividade da vida, impulsionada para enfrentar obstáculos que se contrapõem à sua expansão (ROLNIK, 1999, p.11).*

A obra de Lygia Clark teve como objetivo convocar no espectador a potência de ser contaminado pela arte (no caso dela, por seu objeto, mas se pensarmos na dança trazemos a imagem do corpo do bailarino) não somente para descobrir a vida que se encontra nesse “entre”, mas a vida diferenciadora de sua própria subjetividade em contato com aquilo que se vê. A artista deseja que o espectador esteja à altura da diferença causada pela obra, e que possa “cavar” uma nova maneira de perceber e sentir de que a obra é portadora. Que sentido a obra produz? Mas não como sentido lógico, e sim como sensação sentida. É essa sensação que Lia Rodrigues parece apresentar como uma influência para sua obra a partir do trabalho de Lygia Clark:

*eu acho que o encontro com a obra dela mexeu profundamente na minha maneira de ser, de ver as coisas, e eu ainda quero que mexa mais, não é uma coisa que aconteceu e aí parou...está sempre,...me relacionando com a obra dela de alguma forma, experienciando a obra dela...(RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008b)*

---

<sup>17</sup>Apud Rolnik (1999). Para a compreensão do tema do vitalismo em Deleuze, Rolnik inicia os livros sobre Nietzsche, Espinosa e Bergson, além de Pourparlers (Minuit, Paris, 1990, p.196) e em colaboração com Félix Guatari (Minuit, Paris, 1980, p. 512)



FIGURA 11- Lygia Clark- Da série objetos relacionais, 1965.

## 5) O Barroco e a dobra

Lia Rodrigues (2008) diz que o Barroco serviu de inspiração para a criação do espetáculo ENCARNADO. O Barroco, estilo artístico situado entre o final do século XVI e o meio do século XVIII, caracterizou-se por seus aspectos religiosos e por uma atuação destinada a difundir a fé na Igreja. Arquitetura, pintura e escultura passaram por uma integração, recorrendo às torções, às pinturas ilusionistas de tetos, às imagens de santos e à amplificação de efeitos de emoção (MARCONDES, 1998).

Para Deleuze (1991), o Barroco é uma transição; a última tentativa de reconstruir a razão clássica, criando possibilidades e fronteiras de mundos diferentes. O conceito operatório do Barroco é a Dobra em toda sua compreensão e extensão: dobra conforme dobra. Há uma proposta de estender o Barroco para fora do período histórico onde ele é normalmente enquadrado, como se existisse uma

linha barroca que reúne arquitetos, pintores, músicos, poetas, filósofos e (aqui incluo) coreógrafos, bailarinos.

*O Barroco não remete a uma essência, mas antes a uma função operatória, a um traço. Ele não pára de fazer dobras. Ele não inventa a coisa: há as dobras vindas do Oriente, as dobras grego-romanas, românticas, góticas, clássicas... Mas ele dobra e redobra as pregas, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra após dobra. O traço do Barroco é a dobra que vai ao infinito (DELEUZE, 1991, p.13).*

De diversas maneiras a dobra está presente em muitas formas de arte. É um conceito amplo, mas que no Barroco conhece uma liberação sem limites. Para ajudar nessa reflexão Deleuze (1991) nomeia 6 características estéticas do Barroco, que o define fora de seus limites históricos. Entende o Barroco como uma *função operatória* (p.13) que continua contribuindo para a arte de maneira geral. Utilizarei as características propostas por Deleuze para imaginar uma relação com o ENCARNADO.

1. A dobra. Dobrar-desdobrar, não é entendido apenas como tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir. *O organismo define-se por sua capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito e de desdobrá-las até o grau de desenvolvimento consignado à espécie* (p.21). O Barroco inventa a obra infinita ou a operação infinita. O problema não é como findar uma dobra, mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito. *A dobra faz a forma aparecer como uma expressão.* (p.58)

2. O interior e o exterior. *A dobra infinita separa ou passa entre a matéria e a alma, a fachada e o compartimento fechado, o exterior e interior* (p.58). Uma receptividade infinita e uma espontaneidade infinita a fachada exterior de recepção e as câmaras interiores de ação. A conciliação dos dois não é direta, mas é sempre harmônica.

3. O alto e o baixo. A dobra diferencia-se em dobras que se insinuam para o interior e exterior e também no alto e no baixo. A resolução da tensão é feita pela distribuição em dois andares, sendo ambos um só mundo. A dobra infinita passa entre dois andares. O barroco é a arte informal por excelência: no solo, ao rés do chão, sob a mão, ele compreende as texturas da matéria. A matéria passa a ser

material e força a partir de sua forma e textura.

4. A desdobra. A desdobra é a condição para a manifestação da dobra. É o “método” da dobra, operação, ato. A desdobra vem a ser o resultado do ato que se expressa precisamente na dobra. As dobras estão sempre cheias.

5. As texturas. A maneira pela qual a matéria se dobra é como se constitui sua textura. Tudo se dobra a sua maneira, e em relação às formas de que é capaz; a matéria torna-se matéria de expressão. Dessa forma a matéria deve se relacionar com a luz (com o claro-escuro, com a maneira pela qual a dobra prende a luz e varia quanto à luminosidade); também deve relacionar-se com a profundidade (como ela se projeta no espaço em diferentes posições e perspectivas) e ainda deve relacionar-se com as outras matérias como elas influenciam a textura a partir da relação entre elas, no que Deleuze chama de “teatro das matérias” (p. 62).

6. O paradigma. *Esse elemento só poderá aparecer com o infinito, com o incomensurável e desmedido, quando a curvatura variável tiver destronado o círculo. É esse o caso da dobra barroca, com seu estatuto correspondente da potência de pensar e do poder político* (p. 63).

O Barroco do ENCARNADO pode ser imaginado como uma memória, um intervalo de dobras de tempos e de imagens. A dança, como matéria, produz texturas, luzes, dobras. O corpo cria com seu movimento uma série de torções, de curvas de alturas. Há também a divisão de figuras, de imagens que nos levam a imaginar quadros em lugares interiores e danças em exteriores. Os quadros das cenas, por sua vez, nos remetem à idéia de santos, em estado de êxtase. Como relata Lia Rodrigues (2008) em entrevista:

*A pintura barroca, ela pinta... Momentos extremos, como momentos que o santo está naquele estado de êxtase, momentos que a pessoa está morrendo ou sentindo uma grande dor, ou um grande prazer... São momentos de prazer também... Por exemplo, quando tem aquela mãe branca que a gente chama, a gente esquece que tem um quadro branco, a gente fica mais nos vermelhos, mas tem um quadro branco, tem um quadro de riso, tem um quadro de beleza quando eles pintam ela, amamentar, por exemplo, é um momento de prazer, mas é um*

*prazer esquisito com aquele leite abundante (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008a).*



FIGURA 12- Cena do espetáculo ENCARNADO.

O Barroco no ENCARNADO pode ser pensado da mesma maneira como Tunga (que também é trazido como referência para Lia Rodrigues, 2008) pensa sua obra a partir de uma “memória barroca”,

*Assumo esta memória barroca... A minha retomada do barroco tem a ver com o resgate do não saber à luz da ciência contemporânea ao barroco fundado por Leibnitz, ao barroco que chegou ao Brasil por meio de Minas Gerais e de uma porta de madeira lavrada com motivos chineses trazida de Macau para Ouro Preto (TUNGA, citado por ROLNIK, 1997)*

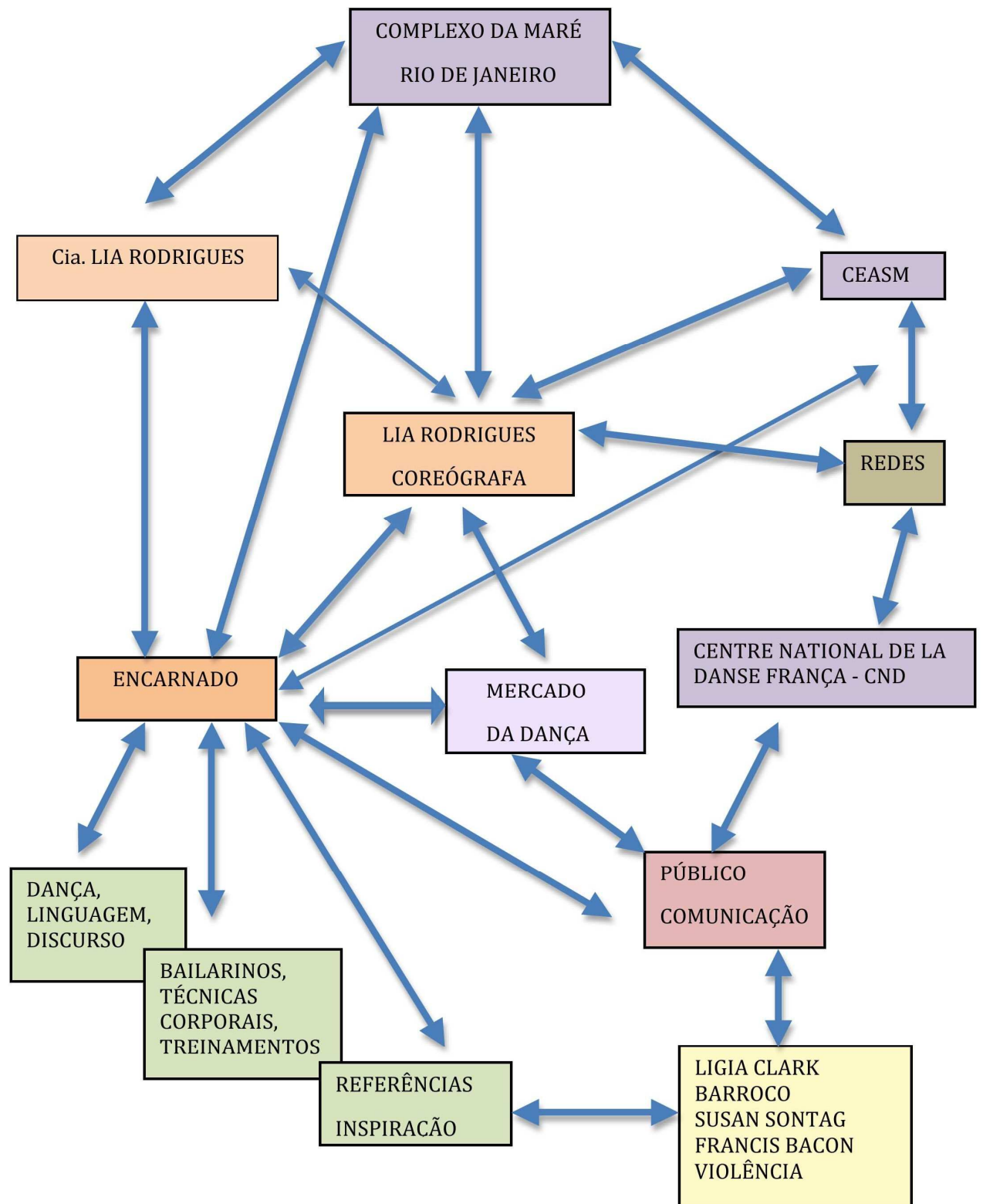




FIGURA 13- Tunga, True Rouge, 1998

## CAPÍTULO 2

### REDES



## **Lia Rodrigues Companhia de Danças**

Neste capítulo a rede do espetáculo é ampliada no sentido de evidenciar as outras tantas redes que fazem parte de sua construção e que são os processos de construção do mundo. A companhia de dança, os bailarinos, os parceiros de criação, os mercados. A rede não visa contextulizar indivíduos ou espetáculos, mas sim dá a idéia de circulação, do tempo e da criação como um conhecimento situado. Esse capítulo obviamente não dá conta de TODOS os processos relação entre as redes. Ele pretende apenas descrever as formas como o processo de construção de um espetáculo está distribuído em atores com ações recíprocas entre pessoas, objetos, leis (políticas públicas) e instituições. Não há um agente primordial, central do qual emana a criação do espetáculo. Há uma série de ações que produzem efeitos, e são esses efeitos que gostaríamos de seguir, pois eles estão além do palco onde o espetáculo se apresenta.

“Uma companhia de dança é muito mais do que os espetáculos que cria” (RODRIGUES entrevistada por KATZ, 2007). Na Companhia de Lia Rodrigues a participação do bailarino é entendida como uma formação. O espaço coletivo serve para o desenvolvimento de estratégias de sobrevivência: lavar o chão, limpar o banheiro é considerado tão importante como ensaiar seu papel numa criação. Segundo a coreógrafa, essa é uma escolha política. A preparação corporal e criativa vai além da experiência da cena e do espetáculo e se expressa nas formas de fazer a companhia sobreviver e se manter.

Ao definir sua relação com os bailarinos, Lia Rodrigues a divide em estrutural e criativa. A parte estrutural diz respeito à maneira como ela se organiza e funciona, e a parte de criação concerne a maneira como Lia trabalha os conteúdos e a movimentação propriamente dita em cada espetáculo.

Em relação à estrutura, a Companhia Lia Rodrigues de dança é hierárquica. Os bailarinos são “funcionários” que assinam um contrato para estarem totalmente à disposição dos trabalhos de criação e de preparação dos espetáculos, além da apresentação dos mesmos, que incluem viagens para cidades do Brasil e do exterior. Toda a estrutura financeira, de administração e de decisões são centradas e dirigidas pela figura da coreógrafa. Há um diálogo constante com os bailarinos, mas é a coreógrafa que decide os rumos e os caminhos a serem seguidos.

*Não é uma cooperativa; é um projeto meu pessoal, que eu investi*

*muito (...) porque eu sei, companhia é um lugar de passagem; não é um lugar que alguém está investindo, investe enquanto está lá.. sou. Eu que trabalho o tempo inteiro, porque é minha vida....eles estão passando. (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008c).*

Quando se trata de criação, a relação é totalmente diferente. Segundo Lia (2008), a criação é um diálogo, uma troca, onde os bailarinos participam muito. Não é uma coisa definida, é uma descoberta constante e que se dá durante os ensaios e pesquisas.

A companhia ensaia todos os dias, com horários fixos cumprindo 7 horas diárias de trabalho. Nesse período estão incluídas aulas de balé e dança contemporânea com profissionais convidados que variam de acordo com os interesses de Lia ou com relação a algum tema a ser pesquisado. Fazem parte da companhia 12 bailarinos e 6 estagiários, sendo que estes foram definidos como “alguém que está estudando ainda e tem pouco tempo para se dedicar à cia.” (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008c). Geralmente os estagiários cumprem uma jornada de meio período e os bailarinos permanecem na companhia pelo tempo completo de trabalho.

A preparação corporal para o espetáculo ENCARNADO, não foi diferente da rotina estabelecida pela companhia, sendo diferenciada pela relação do corpo com objetos chamados por Lia de “orgânicos” como o ketchup, o creme de leite e outros líquidos que depois fizeram parte da dança<sup>18</sup>.

Não diferente de outras obras de dança contemporânea o espetáculo ENCARNADO, adota uma linguagem artística que dilui as fronteiras entre outras formas de arte, mesclando o teatro, a performance, as artes visuais, a música. Do mesmo modo, a técnica da dança mescla referências das práticas orientais, do yoga, do Pilates e das técnicas da educação somática<sup>19</sup>. No ENCARNADO uma das movimentações, por exemplo, começou com imagens de facas e cortes (a partir de uma oração para São Jorge) deu origem a uma série de movimentos que foram desenvolvidos ao longo do espetáculo, em pequenas seqüências coreográficas

---

<sup>18</sup>As informações contidas nesse trecho derivam de observações da pesquisadora para o espetáculo e da consulta a pesquisas realizadas acerca da forma como Lia trabalha o corpo de seus bailarinos. O trabalho de Dantas (2005) e novamente de Lima (2007) servem de suporte.

<sup>19</sup>A educação somática tem sido bastante utilizada na formação de bailarinos. Constitui-se a partir da reunião de diversas técnicas de educação pelo movimento desenvolvidos por Matias Alexander, Moshe Feldenkrais, Irmgard Bartenieff, entre outros. Os trabalhos com essas técnicas desenvolvem principalmente o refinamento de sensações e percepções do movimento com o objetivo de aprimorar a consciência corporal (DANTAS, 2005).

individuais ou coletivas.

Lia exige que seus bailarinos fiquem em forma, isto é, com os corpos trabalhados, atentos, acordados. O corpo tem que estar pronto para a pesquisa, afinal ele é o instrumento de trabalho para dança. Por isso os intérpretes fazem aulas constantes, dentro e fora da Companhia de modo a proporcionar o aperfeiçoamento técnico do gesto e da coordenação para o movimento dançado. Uma base técnica comum é criada durante os ensaios. O dançarino contemporâneo pode ser considerado um performer, uma vez que são solicitadas diferentes formas de atuação em cada coreografia (DANTAS, 2005). Com isso, existe uma outra atuação na forma de participação dos bailarinos nos processos de criação de uma obra coreográfica, podendo ser solicitados a participar como intérpretes-criadores<sup>20</sup>.

*o corpo do dançarino não é mais o receptáculo da vontade-em-movimento do coreógrafo. Atualmente o coreógrafo de vanguarda espera mais; ele exige que o dançarino seja o intermediário. O corpo do dançarino se transforma de receptáculo mimético a uma extensão ativa do corpo do coreógrafo. O dançarino deve aprender a escutar, a olhar (...) (LEPECKI, 1998)*

A partir da discussão de como é, ou deveria ser, um corpo que dança, aproveito para apresentar a noção de corpo neste trabalho. É importante discutir a visão de corpo ou a maneira como ele é tratado epistemologicamente, pois a partir disso há também um posicionamento político. O corpo neste trabalho é entendido como uma

*(...) interface que se torna mais descritível quando aprende a ser afetada por mais e mais elementos. O corpo não é a residência provisória de algo superior - uma alma imortal, o universal ou o pensamento - mas aquilo que deixa uma trajetória dinâmica pela qual nós aprendemos a registrar e a nos tornar sensíveis para aquilo de que o mundo é feito. Tal é a grande virtude desta definição: não há sentido em definir o corpo diretamente, mas apenas tornando o corpo sensível*

---

<sup>20</sup>O termo intérprete-criador tem sido amplamente difundido e utilizado sem necessariamente estar relacionado a uma técnica ou metodologia específica de treinamento para criação, significando apenas que o bailarino(a) participou ativamente e contribuiu para a obra coreográfica. Graziela Rodrigues (1997) desenvolveu a partir de sua tese de doutoramento, desenvolveu um método de pesquisa corporal intitulado "Bailarino-pesquisador-intérprete- BPI" que diz respeito a uma metodologia específica de trabalho de criação envolvendo as danças populares brasileiras para espetáculos de dança contemporânea.

*ao que estes outros elementos são (LATOUR, 1999, p. 1).*

Esse entendimento de corpo possibilita pensar a dança como uma forma de sensibilização da “interface” que atua dentro de uma rede de materialidades. A noção de corpo complementa-se pela definição de Louppe (2007) onde dançar é escolher o corpo em movimento como um campo de relação com o mundo, como instrumento de conhecimento, pensamento e expressão. Para a autora essa é uma opção fecunda e formidável, onde o corpo se torna uma ferramenta de conhecimento e de sensação.

Helena Katz e Cristine Greiner (2005) também discutem o corpo como interface, delineando a teoria corpo-mídia como posição epistemológica nos estudos sobre o corpo e a dança. A partir do referencial das ciências cognitivas, as relações entre corpo e ambiente produzem uma rede de “pré-disposições perceptuais e motoras de aprendizados emocionais” (KATZ e GREINER, 2005, p.130). As autoras entendem a dança como um movimento ou pensamento metafórico que se organiza a partir de representações do real e transforma a ação cotidiana num domínio simbólico. A dança opera também como uma busca de sentido, pois é através dessa busca que se desenvolve e cria o movimento e é pelo movimento que o corpo se faz mídia. Ou seja, para essa visão epistemológica, o corpo em movimento também é o corpo como interface de ação e performance.

A performance nos indica que as conexões da rede (e do corpo) produzem efeitos, fazem existir fenômenos inéditos; logo, a tarefa do pesquisador é seguir estes efeitos (LATOUR, 1999). Outras perspectivas sobre o corpo convergem para a idéia de interface proposta neste trabalho. Rupturas importantes na relação humana com o corpo deram a ele o *status* de lugar primeiro onde reside nossa subjetividade. Essa subjetividade corporal, por sua vez, depende cada vez mais de sistemas maquínicos (GUATTARRI, 1993). Não podemos ter a pretensão de viver sem escapar à influência invasivas dos computadores, dos exames, das imagens, das opiniões médicas e das moralidades desencantadas sobre nossa existência.

A mistura do enriquecimento e empobrecimento gerados pela sociedade ordem política atual gerou uma aparente democratização do acesso às possibilidades de contato com o corpo, com sua expressividade, com seus saberes e potencialidades. Essa “aparente democratização” é fruto da banalização das imagens de corpos com as quais temos contato todos os dias por meio das mais diversas

mídias: vimos um aumento de corpos sarados, nus e bronzeados lado a lado a imagens de corpos dilacerados pelas catástrofes sociais contemporâneas (FOUCAULT, 2001).

Para nossos corpos falta tudo: segurança, cuidado, remédios, roupas, abrigo, paz e principalmente tempo. A sensação de solidão, de insatisfação, de impotência que acompanha a proliferação de imagens de dor e desespero (já discutidas no capítulo 2), nos faz contestar todos os dias a relação entre o corpo e a subjetividade. A corrida contra a finitude do corpo estimula o investimento em preocupações com a beleza, o prazer físico, a saúde aliada à sensibilidade em relação à ameaça das doenças, e à intolerância diante dos sintomas do envelhecimento e do mal estar corporal.

*Como se a existência do corpo ganhasse uma dimensão inusitada que, por sua vez, acarretasse uma vigilância ampliada de cada um sobre si mesmo e numa atenção para com a própria saúde muito mais detalhista e obstinada. (SANT'ANNA, 2005: s/n)*

Ainda segundo a autora, o problema talvez não esteja nos cuidados de si, mas, muito mais, na transformação deste "si" (ou deste corpo) num território que dispensa o contato e o compromisso com os outros, especialmente quando esses outros são diferentes daquilo que somos. No limite desta tendência, cada corpo se transforma numa espécie de exílio confortável, macio e sedutor, no qual os que dele divergem ou se diferenciam são dispensáveis. Denise Sant'Anna (2005) propõe que pensemos no corpo como um **elo**: no lugar de ser um *corpo de passagem* apenas, transformar o corpo numa passagem<sup>21</sup>. Passagem que pode ser entendida como movimento, como dança. O corpo que dança pode ser considerado como um efeito de conexões. Essas conexões performam um corpo que não estava dado antes, e que é construído como um híbrido; um coletivo que articula diferentes ações.

A ação da criação artística também é importante para a formação do corpo do intérprete pois, a cada trabalho é visível o amadurecimento, as sínteses e os novos questionamentos dos artistas. Sobre sua forma de trabalho a Lia Rodrigues relata:

---

<sup>21</sup>Este e outros temas deste texto estão desenvolvidos em nosso livro, *Corpos de Passagem, ensaios sobre a subjetividade contemporânea*, São Paulo:Estação Liberdade, 2001.

*Meus trabalhos são construídos em colaboração com os bailarinos e com a dramaturga Silvia Soter. Trabalho com intérpretes de formações bastante diversas. Isso é muito rico, pois cada um pode trazer uma contribuição diferente. Um bailarino profissional está sempre em formação, sempre em busca. A companhia existe há quase 18 anos e não deixa de ser uma escola, um espaço de formação, onde aprendemos juntos. É um processo que não acaba nunca, apenas se renova. (...)*  
(RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008b).

Do momento em que ENCARNADO foi criado até a finalização dessa pesquisa muita coisa mudou na estrutura da Companhia Lia Rodrigues. Além de mudanças estruturais como o lugar de residência artística e as formas de financiamento, aconteceram também mudanças de bailarinos. Muitos dos que participaram da criação do espetáculo saíram da companhia para seguir com outros trabalhos. No começo de 2008 foi realizada uma audição onde foram selecionados novos bailarinos que formaram, segundo Lia, “uma companhia quase completamente nova” (2008). Durante esta pesquisa tive a oportunidade de conversar e ter contato com duas gerações de bailarinos, uma que fez parte da criação do espetáculo ENCARNADO e outra que chegou três anos depois, e aprendeu a coreografia já pronta e já apresentada por mais de 110 vezes.

*Esse processo de passar uma coisa que já foi dançada pelo outro que foi criado pelo outro é um processo complexo (...) ao mesmo tempo como você ativa a potência dele, quando você cria ela está lá tão presente, depois ela vai sendo transformada, depois tem que dançar vários anos que é o Encarnado, e tem que passar para outros corpos que não tiveram aquela vivência....sobre o que eu falo para eles poderem criar outro jeito de dançar...e que os antigos também possam se renovar* (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008b)

Ou seja, uma obra de dança possui uma autoria múltipla e dialógica, que se transforma de acordo com o corpo do bailarino que interpreta a ação e o movimento.



No texto “O que é um autor” (1969:2002). Existe uma noção, mesmo na dança, de que o autor é quem constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das ciências e, nesse caso do movimento. O autor é visto como uma figura que é exterior e que precede a obra. A relação existente entre a figura do autor e sua obra, acontece por uma identificação que Foucault denomina *o-homem-e-a-obra* (p.34) e uma valorização dos autores. Os textos, os livros, os discursos começaram a ter autores (outros que não fossem figuras míticas e sagradas) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, ou seja, quando os discursos se tornaram transgressores.

Em nossa cultura, o discurso não era um bem, um produto, uma coisa, mas sim um ato. Os atos por sua vez, eram colocados num campo bipolar que se delimitava pelo sagrado e o profano, o lícito e ilícito, o religioso e o blasfemo. No final do século XVIII e no início do século XIX se instaurou um regime de propriedade para os textos, com regras de direitos de autores, relações autores-editores, direitos de reprodução.

Esse sistema de propriedade da autoria, quando tratado no campo da arte, gera uma nova problemática pois a própria noção de obra deve ser problematizada: “o que é uma obra? Que elementos a compõe? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor?” (p. 37). Uma obra é composta por uma série de vestígios, anotações, referências. Quando pensamos na dança, esses vestígios aumentam, pois quem dança e quem cria a dança nem sempre é a mesma pessoa. O coreógrafo não necessariamente é aquele que faz ou propõe o movimento. A palavra “obra” e a unidade que ela *designa é tão problemática como a individualidade do autor* (p. 39).

No caso da Companhia Lia Rodrigues a autoria dos movimentos vem sempre da contribuição individual de cada bailarino, de cada corpo. Em conversa com um dos bailarinos durante a visita realizada à Companhia em 2008, no Rio de Janeiro, durante a pesquisa, a autoria múltipla do trabalho fica clara. Em sua fala o bailarino enfatiza que todo o processo criativo é feito a partir dos movimentos que cada um cria a partir das indicações e propostas feitas por Lia. O bailarino, que já dançou em outra companhia importante no Brasil, quando compara a forma de criação que desenvolve agora, afirma que

*aqui pareço ter possibilidade de mostrar mais minha individualidade no*

*trabalho, apesar das possibilidades de movimentação serem mais restritas, porque ela trabalha com um vocabulário muito específico em dança. São poucas coisas que ela gosta, ao mesmo tempo ela pode pegar qualquer coisa que você fez e transformar numa coisa que ela goste (Bailarino da Companhia entrevistado por GUZZO, 2008).*

O autor não tem nome próprio, ele se torna um instrumento de classificação e de protocolos que diferenciam modos de existência dos discursos, adquirindo um estatuto cultural. “A função de um autor é caracterizar a existência, a circulação e a operatividade de certos discursos numa dada sociedade” (FOUCAULT, 2002, p.46). A figura do autor é como uma “categoria” de sujeito, um procedimento de biografização da vida, e disciplinização do corpo que se torna decisivo na contemporaneidade. Ser autor é estar representado por uma obra e isso se constitui como uma forma de heroicidade que passa pela linguagem como forma de constituição da subjetividade, como única ontologia possível. A figura de um coreógrafo, portanto, pode ser constituída por essa “heroicidade” empregada ao autor. No caso de Lia Rodrigues, por exemplo: seu nome e seu repertório de espetáculos de dança fazem parte de uma espécie de “categoria” dentro da dança brasileira.

Deleuze também falou da relação entre autor e obra, em entrevista concedida à Claire Parnet, em 1988, porém tendo se referindo à figura do escritor e sua relação própria com a escrita. Para ele (1988), um escritor escreve *para* os leitores, ou seja, “para uso de”, “dirigido a”, mas *pelos* não-leitores, ou seja, “no lugar de” e não “para uso de”. Pois, quando se escreve, não se trata de história privada, nem de assunto privado de alguém. Escrever é se lançar, realmente, em uma história universal, seja com um romance ou na filosofia.

*Escrever é, necessariamente, forçar a linguagem, a sintaxe, porque a linguagem é a sintaxe, forçar a sintaxe até um certo limite, limite que se pode exprimir de várias maneiras. É tanto o limite que separa a linguagem do silêncio, quanto o limite que separa a linguagem da música, que separa a linguagem de algo que seria...(DELEUZE, 1988, s/n) .*

## Uma dança contemporânea e crítica



FIGURA 14- Cena do espetáculo ENCARNADO

O que caracteriza o espetáculo ENCARNADO como uma obra de dança contemporânea? Talvez o aspecto mais marcante seja a preocupação com o conteúdo do espetáculo ao invés do gesto dançado (apesar do gesto ser exaustivamente delineado no caso da Lia Rodrigues Cia. de Dança).

Os intérpretes e criadores estão imersos em um discurso crítico que diz respeito à avaliação constante de instituições culturais, curadores, mostras, editais. Dessa maneira, há uma vivência que é também filosófica e estética, proporcionando que a dança se torne um campo-tema que integra as artes visuais, a performance, a reflexão estética e política. É o que Laurence Louppe (2007) denomina de corpos críticos (expressão que ela empresta por sua vez de Jean-Marc Adolphe<sup>22</sup>). Corpo crítico é aquele utilizado para elaborar e pensar o mundo, colocando em questões os esquemas habituais de representação do ser, jogando com a ausência e a presença do próprio corpo em cena, reconsiderando, a partir do movimento (ou do não-movimento), as maneiras de fazer e os procedimentos do que seria dança, questionando e criticando a produção espetacular, a partir da experiência do próprio corpo. Para expressar essa complexidade, que é inerente a todo o processo artístico criativo, Lia Rodrigues usa a metáfora da pescaria:

*o que eu estou tentando é me encher de informações e também estimular os bailarinos que estão comigo para ver se a gente consegue*

<sup>22</sup>Jean-Marc Adolphe, Nascita di un copor critico. In: Corpo Suttile. p. 15.

*ter uma boa pescaria...é como se tivesse um lago, um mar que você vai botando um monte de coisa dentro, para ver se cria um monte de peixes, que são as idéias, fica lá um monte de peixes, depois tem que ficar lá com a varinha, seis sete horas para ver se rola um negócio...depois você ainda pesca e vai ver se como ainda você vai cozinhar esse peixe, certo...é complexo..tipo cozinha mesmo...(RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008a).*

Essa complexidade permite que os artistas contemporâneos inventem de todas as maneiras as formas de dançar, cada obra coreográfica pode apresentar uma perspectiva inédita. A atual filiação da dança à uma formação universitária e o aumento significativo da produção intelectual brasileira acerca do corpo expressivo e da dança, refletiram na produção artística da dança contemporânea brasileira (AQUINO, 2008). Ao mesmo tempo, a difusão de pesquisas e trabalhos com educação somática, filosofia, ciências humanas e ciência cognitivas desenvolveram a discussão sobre a dança a partir de outros olhares e uma exigência de qualidade intensificada (LOUPPE, 2007).

A dança contemporânea está em constante processo de transformação e contaminação que atua no tempo, com uma temporalidade que lhe é própria e provisória ao trabalhar com a memória efêmera do gesto (FONTAINE, 2004). No ENCARNADO, por exemplo, o gesto também conta a história do corpo hoje, que é um corpo violentado, que sofre e vive em “estados extremos” entre a dor e o prazer. A obra coreográfica expressa o tempo do gesto e da história que aquele gesto nos conta; uma espécie de duplo sentido crítico e temporal.

Esse sentido crítico se desenvolve principalmente após os anos 70, com a transformação conceitual da cultura no mundo ocidental, tendo como uma das principais consequências o entendimento e a idéia da “dança de autor” (LOUPPE, 2000). Isso significa que cada intérprete, criador, coreógrafo começa a transformar seu treinamento corporal, sua técnica para construir seu próprio caminho autoral na dança.

Dos anos 60 para frente às rupturas da dança transformaram sua maneira de se relacionar com o espectador, com sua desconstrução técnica e suas escolhas temáticas. Romper com o que já estava estabelecido marca os períodos que seguiram o *Judson Dance Theater*, tanto na Europa, como na América. A dança se

modificou em sua estrutura estética, a exemplo dos trabalhos da alemã Pina Bausch<sup>23</sup> com a dança-teatro, Merce Cunningham<sup>24</sup> nos Estados Unidos, a *new dance* na Holanda, o butô no Japão. Transformações ocorreram nas artes de maneira geral, com o crescimento da investigação das *performances* e dos *happenings*, que misturavam diversas linguagens, através da justaposição- o *collage*.

A *performance* se caracteriza como um terreno interdisciplinar que mescla a música, a dança, a poesia, o teatro de vanguarda. O interesse principal dos artistas é de formalizar o ritual e cristalizar o gesto primordial (COHEN, 1987). Já nos movimentos futuristas e dadaístas a performance era utilizada como uma forma de subversão para romper com a estética tradicional e impor uma nova forma de ação artística.

Um exemplo nessa área, que influenciou diretamente a pesquisa de Lia Rodrigues foi Oskar Schlemmer<sup>25</sup>, artista da escola alemã Bauhaus, que em seus trabalhos usava a música a dança e as pinturas cênicas, integrando seu trabalho com o espaço. A Bauhaus (“casa para construir, crescer e nutrir”) tinha uma proposta utópica de arte arquitetura engajada com a sociedade (DEMPSEY, 2003). Foi a primeira instituição de arte a organizar um *workshop* de performance. No manifesto que acompanhava o programa da escola, Gropius<sup>26</sup> escreve:

*vamos criar uma nova guilda de artesãos, sem a distinção de classes que ergue uma barreira arrogante entre o artesão e o artista (...) Vamos desejar, conceber e criar juntos o novo edifício do futuro, que combinará tudo - arquitetura e escultura e pintura - em uma única forma.*  
(GROPIUS, 1919 apud DEMPSEY, 2003)

---

<sup>23</sup>Pina Bausch (1940- Alemanha) dirige desde 1973 o Tanzstheater Wuppertal, onde desenvolve seu trabalho classificado como dança-teatro.

<sup>24</sup>Merce Cunningham (1919- Estados Unidos), coreógrafo.

<sup>25</sup>O desenvolvimento da performance durante a década de 1920 na Alemanha deveu-se, em grande parte à obra de Oskar Schlemmer na Bauhaus. Seus projetos primavam por estimular os limites das disciplinas artísticas, misturando arquitetura, dança, teatro e música. Schlemmer desenvolveu uma teoria específica da performance, sustentada por diversos manifestos e manuscritos. Seus trabalhos investigavam a relação entre teoria e prática, a relação com o espaço da performance e a relação entre arte e tecnologia. Para um aprofundamento maior sobre a obra de Schlemmer e o movimento da Bauhaus ver Goldberg, 2006.

<sup>26</sup>1883-1969- arquiteto e diretor da escola sediada em Weimar, Alemanha.

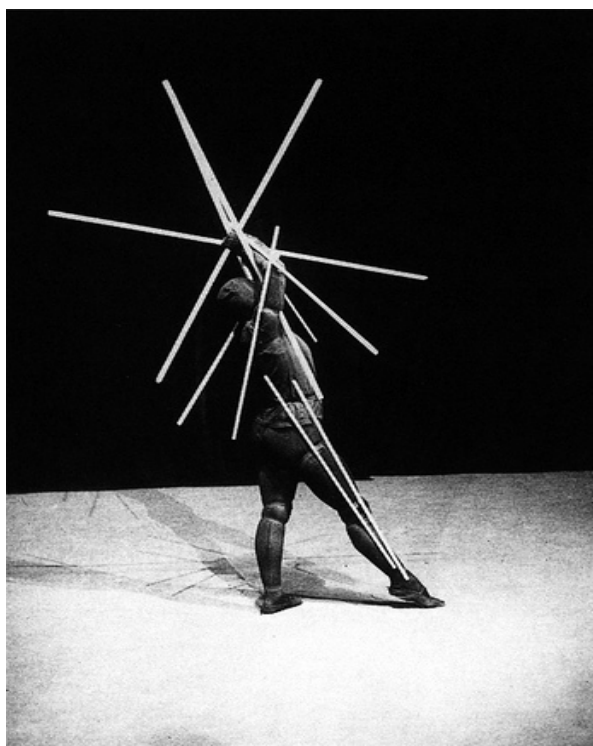


FIGURA 15- Oskar Schlemmer

Nessa linha surge o que foi denominado de *Live Art*, uma arte viva, que aproveita a presença física do corpo para construir ações cotidianas em cenas espontâneas e improvisadas. Trata-se de movimento artístico que se caracteriza pela dessacralização da arte, tirando-a de sua função meramente estética e elitista. Busca deslocar a arte de museus, galerias e teatros, colocando-as em uma posição viva, resgatando a característica ritual da arte; um deslocamento de espaços considerados “mortos” e fechados a uma determinada classe social.

*Esse movimento é dialético, pois, na medida em que de um lado se tira a arte da posição sacra e inatingível, vai se buscar de outro, a ritualização dos atos comuns a vida: dormir, comer, etc. (COHEN, 1987, p. 16.)*

É o que Sally Banes (1999) chama de “corpo efervescente”, aberto ao mundo, com limites permeáveis, com fronteiras misturadas a partir da presença e combinação de linguagens. A autora compara esse conceito à idéia de corpo grotesco de Bakhtin (1999), pois ele é “virado de dentro para fora” (p. 257). A idéia de um corpo polido pelas regras de conduta é abandonada; há uma ênfase na

comida, na digestão, na excreção e na procriação, sempre acentuando as partes “baixas” do corpo, principalmente o sexo e a excreção. Esse corpo efervescente e grotesco imprime uma visão histórica, ritualística e coletiva, contra o corpo singular, psicologizado, privado e fechado do mundo moderno e pós-moderno. Segundo Banes (1999) na década de 1960 e 1970, as pessoas consideravam o corpo invulnerável e imortal, e desejavam ingerir, injetar e incorporar qualquer coisa, como drogas, dietas, e até cirurgias plásticas. Os performers revelavam isso na cena, nas obras vivas que passavam por seus corpos e exploravam limites de manipulação, de dor, de resistência. Interessava problematizar o corpo em relação às questões sociais, culturais e políticas que aconteciam no mundo.

*Em meu trabalho me interessa estabelecer as relações entre meu corpo e o corpo do planeta* (ABRAMOVIC, apud DAVVETAS, 1992. p. 64). Essa frase de Marina Abramovic, performer e uma das importantes representante dessa geração de artistas, representa a vontade de uma época: o tempo real em cena, a participação do espectador na obra, o corpo questionado como objeto e a relação entre o corpo, o espaço e o movimento. Mais do que mudar o mundo, as performances da década de 1970 acreditavam que podiam mudar o pensamento e a sensação das pessoas que dialogavam com suas obras.

Especificamente na dança, esses limites do corpo sua desconstrução se deram pela mudança de elementos na cena, na técnica, na sua organização estética e nas formas de produção dos espetáculos. Ginot e Michel (2002) sinalizam que no contexto da dança européia, nos anos 80 e 90 a partir do trabalho de artistas que se reuniam em formas coletivos e que se estabelecem como *nova vanguarda*, fazendo referência ao movimento da dança pós-moderna norte americana, ao *Judson Dance Theater* e em outros artistas que questionaram a cena estabelecida da dança.

Esse movimento questiona o mercado cultural associado à dança, e, com sua crítica as programações, influencia os centros culturais, os programadores, curadores e políticas públicas voltadas para a dança na Europa. Há, sobretudo, uma ruptura no modo de produção da dança, que está diretamente vinculada ao mercado: o coreógrafo ou diretor é um chefe; os bailarinos são seus empregados e o espectador é o consumidor de seus produtos.

Contestar esse padrão só era possível a partir de outra forma de organização - uma proposta coletiva. Com a inspiração dos movimentos artísticos de Nova York nos anos 60, foram criados lugares alternativos para apresentação como salas,

galpões ou experimentações em espaços alternativos. Os artistas estavam preocupados também com os eventos onde dançam, com a difusão de seus trabalhos e dos grupos onde estão colaborando.

Ainda existe um mercado de grandes companhias de dança estabelecidas na Europa e no Brasil, que dançam e se apresentam em grandes teatros, com ingressos caros, nas quais muitos dos artistas que se uniram de forma coletiva também se apresentam. A proposta do coletivo de trabalho aparece para fazer um contra-ponto à essa cena considerada como estável para o mercado (grandes nomes que vendem bem).



FIGURA 16- Der Fensterputzer, espetáculo de Pina Bausch

Os coletivos eram espaços de trocas, de estudo, de proposições críticas, discussões, debates e inserção política. Um dos grupos representativos desse



momento é chamado *Signatários de 20 de agosto*, que tinha (e ainda tem) participação ativa de mais de 50 coreógrafos, bailarinos e pesquisadores. Definem-se como “um agrupamento instável, sem estrutura formalizada, sem permanência, que representa uma tentativa real de criar ao mesmo tempo um grupo de pressão e de proposição, um espaço de debates, de crítica e de intercâmbios existente no mundo da dança desde muitos tempos.”<sup>27</sup>

Esse grupo redigiu um manifesto, que posiciona, nomeia e propõe a maneira como esses artistas querem ser vistos e desejam se relacionar com o público. No centro de suas discussões está o corpo e suas formas de comunicar e representar, sua relação com o espectador, com o espaço, com a técnica. A proposta de desconstruir a técnica é trazida por bailarinos com formação de grande qualidade técnica, que se questionam sobre o que fazer com essa forma de movimentação e de gestual. O corpo híbrido se coloca como forma possível para essa proposta política e estética.

O Balé Clássico deixa de ser o padrão de técnica organizada e codificada para criação na arte do movimento. Técnicas alternativas para trabalhar o corpo são incorporadas por grupos e coreógrafos. Práticas orientais - como yoga, kung-fu, artes marciais - e ocidentais - como Pilates, Alexander, BMC, *parkour* são re-apropriadas e transformam-se em base para a construção do corpo que vai dançar. Essa transformação de padrões e formação corporal da dança contemporânea levou a uma mudança estética e política na forma como as coreografias são apresentadas. Em outro momento da história da dança, um conjunto de princípios estéticos e filosóficos elegiam um “grande criador”, que antes era o ponto gerador para uma obra coreográfica, ou um corpo dançante, a partir da historiografia de grandes mestres da dança moderna (Mary Wigman, Cunningham, Graham, por exemplo). Havia uma coerência na construção de um corpo-dança, construída pela técnica pertinente para sua ação.

Laurence Louppe (2000), em seu artigo sobre corpos híbridos, situa a diferença entre um mestre de dança e as produções contemporâneas. No caso do mestre de dança há permanência de um padrão corporal de dança, com imagens e técnicas construídas ao longo da história, onde o público identifica e reconhece códigos de movimentação. Já no segundo caso, a formação do bailarino é construída por diversas correntes, uma espécie de mestiçagem de técnicas e fontes

---

<sup>27</sup>CHARMATZ & LAUNAY, 2002, apud LIMA, 2007 op. cit. p. 52.

culturais que atuam, segundo a autora, apenas na superfície da obra artística. A mistura pode ser ilusória se o corpo do bailarino não for tocado. A dança chamada “contemporânea” caracteriza-se por apresentar principalmente esta estética híbrida, uma multi-disciplinariedade. Ela é, segundo Louppe, o “destino do corpo que dança” (2000, p. 31) e acontece por combinações, muitas vezes, únicas e acidentais que compõe um corpo híbrido.

A idéia de hibridização do corpo se opõe à de mestiçagem, por não evocar a idéia de universalidade cultural e globalizadora, ou pertencimento à grupos identitários. O híbrido é originário de engendramentos de pessoas, objetos, materialidades mistas, “não modificados em sua estrutura, mas enriquecidos pela acumulação de diferentes heranças genéticas ou culturais” (LOUPPE, 2000, p. 30).

### **Lia Rodrigues**



FIGURA 17- Lia Rodrigues

É a partir desse entendimento do artista contemporâneo como um corpo híbrido e crítico (LOUPPE, 2000 e 2007) que gostaria de tratar a trajetória de Lia Rodrigues e de suas dialogias como um eixo importante para situar o político na obra ENCARNADO. Para isso é importante entender a multiplicidade e a complexidade da própria Lia Rodrigues, que, em sua trajetória, construiu um híbrido de bailarina-criadora-produtora e agiu de maneiras que contribuíram para dar um sentido político a suas obras de dança. Não só por seu engajamento em questões

relevantes para a classe artística e postura crítica, mas pela própria obra (seu repertório) e trajetória de inserção em questões sociais ou de interesse coletivo. Em uma das entrevistas realizadas para essa tese, Lia Rodrigues sinalizou sua inspiração-contaminação pela obra do artista plástico Tunga. E é dele que empresto as palavras, citadas no texto de Suely Rolnik (1997) para descrever o processo de criação de uma obra

*O trabalho é um conjunto de trabalhos; um sempre leva ao outro, como se entre eles existisse um ímã. (Folha de São Paulo, Ilustrada. São Paulo, 1984) .*

*Para mim trata-se de repotencializar uma obra em relação às outras. Uma obra acaba lendo a outra, e isso pode dar novo sentido ao conjunto. (Jornal da Tarde. São Paulo, 24/02/97)*

Há uma unidade fundamental entre o autor e a obra, ou seja, o poder e a força instituídos à obra vêm do poder do autor (FOUCAULT, 1969:2002). No caso do ENCARNADO é importante entender a relação autor-obra para sua construção. Apesar de a autoria ser de Lia Rodrigues ela contou com a parceira de colaboradores e dos bailarinos para construir a coreografia. Mesmo assim, quem é o coreógrafo? Como ele se engaja em questões coletivas? Como ele se relaciona com os bailarinos e com as políticas públicas para a dança? Essas maneiras de ação fazem diferença em como os sentidos de suas obras são construídos e apresentados.

O coreógrafo poderia ser pensado como aquele que permite explicar a presença de certos acontecimentos numa obra, suas transformações e suas deformações. Segundo Foucault (1969:2002) isso pode ser explicado pela necessidade de autenticação por parte da crítica moderna, que se pauta na biografia do autor, na delimitação de sua perspectiva individual, na análise de sua origem social e na revelação do seu projeto fundamental. O autor, que pode ser o coreógrafo, mas também o bailarino, é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita (de dança, de movimento), e é o que nos permite acreditar na possibilidade de ultrapassar as contradições que podem se manifestar na obra, nas ações e nos movimentos.

*Deve haver - a certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua*

*consciência ou de seu inconsciente - um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária* (FOUCAULT, 1969, p. 53).

Ou seja, o autor é uma espécie de foco de expressão, que se manifesta da mesma maneira e com o mesmo valor nas obras, nos esboços, nos fragmentos. Uma das funções do coreógrafo é a própria reconstrução da obra e a identificação de uma série de signos que nos enviam às pluralidades do autor. Reconhecer o autor é atribuir-lhe uma característica de apropriação, certa propriedade que foi historicamente construída, mas ao mesmo tempo aceitar que essa propriedade é também múltipla. Quando perguntamos “quem fala?”, imediatamente perguntamos “o que diz?”. Para Foucault (1969:2002), o autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas e dos discursos. A partir desse “desaparecimento” do autor, podemos descobrir o jogo e a função do autor, de que maneira ele exerce essa função, em que condições e, dessa maneira, entender que não existe um sujeito absoluto, mas uma multiplicidade de discursos, de desejos, de processos econômicos, políticos e, nesse caso, de dança de corpo, de movimento.

No caso da autoria do ENCARNADO, a dialogia entre os bailarinos e outros colaboradores é sempre enfatizada pela coreógrafa. Lia (2008) deixa clara a constante negociação entre elas e os bailarinos, utilizando-se da metodologia “deixar um de fora”, ou seja, alguém vê de fora a coreografia e dá sua opinião. Também faz constante trocas com a Professora e crítica de dança carioca Silvia Sotter<sup>28</sup>. Entre elas se estabelece um diálogo sobre o que está sendo pensado para cada trabalho. Como ela não vai sempre aos ensaios, existe um “distanciamento” possível para que haja uma troca sobre o que a coreógrafa deseja falar.

Durante a visita à Companhia Lia Rodrigues no Rio de Janeiro, quando acontecia o processo de criação do espetáculo *Chantier Poethique*, a companhia estava trabalhando com a contribuição da coreógrafa carioca Dani Lima<sup>29</sup>. Tive a oportunidade de acompanhar um ensaio onde ela participou, propondo aos bailarinos que eles fizessem perguntas. Essas perguntas eram lidas pelo grupo, trazendo e propondo imagens para criação do movimento. Perguntas como:

<sup>28</sup>Silvia Soter é professora do curso de Dança da UniverCidade (RJ) e crítica de dança do jornal O Globo.

<sup>29</sup>Dani Lima é mestre em teatro pela UniRio, bacharel em Comunicação pela PUC-RJ, coreógrafa e diretora da Cia Dani Lima. É professora do curso de Dança e da Pós-Graduação em Estudos Avançados em Dança Contemporânea: coreografia e pesquisa da UniverCidade.

*O que é favela? O que não é favela? O que cabe na ficção da favela? Por que somos tão diferentes fisicamente? Por que no encontro com o que é diferente me desencontro e sinto medo? Por que a gente faz projeto? Por que escolhi ser artista? Por que meu corpo reclama? Que dança quero fazer?* (Lia Rodrigues Cia. de Danças, 2008).

Ou seja, uma série de autorias se mistura no momento da criação a partir de um tema e de uma direção proposta por Lia Rodrigues. Interessante é constatar que há um direcionamento crítico claro para todas as questões escolhidas. Existe uma preocupação com questões sociais, mesmo quando essas dizem respeito a coisas muito íntimas e pessoais. Esse direcionamento crítico é visível também na postura dos bailarinos em relação ao trabalho, e na responsabilidade com o que vão dizer, expor e dançar.

Essa preocupação crítica está presente na trajetória de Lia Rodrigues, e se reflete na maneira como ela constrói e posiciona a difusão e as formas de apresentação da dança. Esse caminho pode ser pensado como uma série de avanços nas discussões de políticas para a dança brasileira:

*Quando eu vejo uma entrevista minha, quando eu tinha 20 anos, (...) eu já falava assim: “eu quero dançar para as pessoas que não têm acesso”... Depois eu trabalhei com a Maguy, que tem essa personalidade política muito forte, e eu acho que isso construiu meu jeito de ser no mundo, não só no mundo da vida, mas no mundo da dança... Aí eu fiz o Panorama, que era uma batalha, eu tava sempre falando, e brigo e falo isso e discuto com aquele, todos os 14 anos do “Panorama” foram longas batalhas políticas, mas na minha companhia também, eu não só acho dançando, eu acho falando eu ponho minha cara à tapa. Então a minha personalidade, todo mundo fala: “A Lia é política”... (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008a)*

Lia Rodrigues nasceu em São Paulo em 1956 e cresceu num meio cultural favorecido, tendo acesso a boas escolas e formação artística. Formou-se bailarina e freqüentou o curso de História da Universidade de São Paulo, mas não se formou

para dedicar-se a dança. Participou da formação do grupo Andança e lá começou a experimentar a dança com outras linguagens como o teatro.

Quando a alemã Pina Bausch veio ao Brasil pela primeira vez, Lia assistiu ao espetáculo e decidiu mudar-se para Europa, para tentar dançar com a coreógrafa, então diretora do Tanztheater Wuppertal. Acabou na França, dançando com a Companhia de Maguy Marin, participando do espetáculo *May B*, inspirado na obra de Beckett com uma forte mistura entre dança e teatro (LIMA, 2007).



FIGURA 18- Espetáculo May B, de Maguy Marin

Maguy Marin é uma coreógrafa conhecida internacionalmente e atua de maneira política no Centro Coreográfico Nacional de Rillieux-la-Pape, na periferia de Lyon, desenvolvendo trabalhos e eventos com a população local que é em sua maioria imigrante e não tem o hábito de freqüentar espetáculos de dança contemporânea. Também os temas que Maguy escolhe para construir suas coreografias podem ser considerados políticos, como *Les applaudissements ne se mangent pas* inspirado no livro de Eduardo Galeano *As veias da América Latina* apresentado no Brasil em 2003. Ou *Umwelt*, apresentado em 2008 no Brasil, que apresentava questões sobre a relação do ser humano com o meio-ambiente.

Segundo Lima (2007) a mistura entre arte e ativismo presente na obra de Maguy Marin é uma influência importante para a maneira de atuação de Lia Rodrigues. Maguy se declara preocupada com o presente e acredita que a dança precisa recuperar seu lugar no mundo e se articular com a sociedade, olhar para além de si mesma.

*No palco podemos falar sobre poder, sobre sofrimento e exploração de diversas maneiras, colocando em foco a subserviência e construindo, assim, uma posição clara sobre o tema. A dança é um instrumento político, e é preciso que seja usada desta maneira, principalmente hoje em dia. Infelizmente, a dança também está globalizada. Mas, apesar disso, ainda existem resistências, e eu espero ser uma delas (...) (Maguy Marin, 2003 apud LIMA, 2007).*

Após a experiência na França, Lia voltou ao Brasil e, após alguns trabalhos em parceria com o coreógrafo carioca João Saldanha, fundou em 1990, a Companhia Lia Rodrigues. Sua estréia se deu com o espetáculo *Gineceu*, “que tratava do universo feminino através do depoimento de mulheres sobre situações de seu dia-a-dia” (LIMA, 2007, p. 33).

Neste período a coreógrafa também realizou a curadoria e a produção do *Panorama de Dança Contemporânea no Rio de Janeiro* que, mais tarde, tornou-se um importante espaço para a consolidação e legitimação da dança contemporânea brasileira, sendo conhecido e prestigiado pela imprensa e críticos.

O *Panorama* criou um espaço de discussão, efervescência e questionamento do que se produzia em dança no Brasil, com um olhar também para o mundo, principalmente após a aproximação de Lia Rodrigues a Guy Darnet, curador da *Bienal de Dança de Lyon*<sup>30</sup>. Artisticamente, Lia Rodrigues também crescia e amadurecia: realizou outros trabalhos importantes ligados à temática do feminino e da mulher-mãe como *Ma*<sup>31</sup> e *Catar*. Especialmente o espetáculo *Ma*, trouxe para Lia Rodrigues uma série de reconhecimentos e prêmios que culminaram na possibilidade de se dedicar a outro projeto relacionando dança e literatura oral. Para isso, a coreógrafa se aprofundou na obra de Mário de Andrade e começou, então, um questionamento sobre sua dança e a relação com a cultura brasileira.

Os espetáculos seguintes exploraram o tema da “brasilidade”<sup>32</sup> *Folia* (1996) trabalha com a idéia do corpo brasileiro e foi concebido a partir de um “mergulho na tradição” (LIMA, 2007, p. 37). com estudos de parlendas, ditos, acalantos presentes

<sup>30</sup>Essa trajetória e descrição detalhada desse encontro pode ser encontrada na obra de Lima (2006).

<sup>31</sup>“Baseei meu espetáculo na minha própria vida. Tenho três filhos e trabalho há vários anos com as Amigas do Peito, no incentivo ao aleitamento materno *Ma* é fruto da minha vivência, uma vivência que aproxima mulheres das mais diversas culturas”. Lia Rodrigues-O Globo (set 1993)- apud Lima, 2006

<sup>32</sup>Termo usado por Helena Katz em artigo de 1996 em crítica sobre a dança de Lia no OESP. Também usado por Nirvana Marinho durante a descrição da obra da coreógrafa Lia Rodrigues e sua relação com a cultura brasileira em sua tese de doutorado. Também usado pelo pesquisador Paulo Paixão em diversos textos e palestras sobre dança. Refere-se certamente à relação estética que identifica a cultura brasileira em forma de dança: ou pela temática, ou pela movimentação relacionada à cultura popular ou por escolhas estéticas que identifiquem o país de maneira clara.

na obra do escritor e pesquisador da cultura popular, Mário de Andrade. O espetáculo foi criado em co-produção com a Bienal de Lyon. No ano de 1996, aconteceu um “panorama carioca” dentro da Bienal de Lyon, como resultado da visita do curador Guy Darnet ao Brasil durante o festival *Panorama de Dança Contemporânea* (produzido por Lia). Uma parceria de trabalho começava entre os dois.

Foi um momento importante para o reconhecimento da dança contemporânea brasileira no exterior, mas também para o amadurecimento da própria Lia Rodrigues, (...) *uma peça importante para a dança. Poucas vezes se viu um manifesto de brasilidade debaixo da grife da dança moderna realizada com tanta sabedoria*(...) (KATZ, 1996).

Ainda no histórico dos trabalhos da coreógrafa consta o espetáculo ***Folias II*** onde eram citados trechos de livros de Mário de Andrade como “Macunaíma” e “O turista aprendiz”. Em 1998 Lia Rodrigues participou da criação do Grupo de Estudos em Dança do Rio de Janeiro junto com Roberto Pereira, Silvia Soter, Beatriz Cerbino e Dani Lima. O grupo foi inicialmente orientado por Helena Katz que indicou leituras relacionadas aos estudos científicos e cognitivos.

Segundo Lima (2007), essas leituras que, incluíam Daniel Dennet e Richard Dawkins, iriam inspirar e “irrigar” obras futuras da coreógrafa. Em 2000 aconteceu a estréia de ***Aquilo que somos feitos***<sup>33</sup>, criado em colaboração com oito bailarinos e Denise Stutz e em co-produção com a Compagnie Maguy Marin e o *Centre Coreographique National de Rillieux-la-Pape*.

*eu tinha feito a coisa com a Lygia Clark, fiquei estudando Lygia Clark, que tem toda essa questão de performance política de outra forma, de lidar com o espaço, comecei a ler milhares de coisas. Daquela época bem forte que foi o início dos movimentos antiglobalização, juntando com minha experiência dos anos 70, acho que isso foi o que me moveu também (RODRIGUES, entrevistada por LIMA, 2007).*

A crítica Sílvia Soter destaca o cruzamento entre a performance de Lia e a movimentação das artes dos anos 60, comparando os bailarinos esculturas vivas

---

<sup>33</sup>Aquilo que somos feitos foi detalhadamente estudado por Dani Lima em sua dissertação de mestrado intitulada: “Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues”.



que provocam, por suas formas, “sensações contraditórias, de intimidade e estranhamento”<sup>34</sup>.

Entre 2001 e 2005 a coreógrafa realizou outros trabalhos<sup>35</sup> importantes, e passou a contar com o patrocínio da empresa Brasil Telecom, ao invés do Programa de Subvenção à Dança Carioca que a apoiou em 2001 e 2002. Os espetáculos de Lia Rodrigues sempre são estudados a partir de sua força crítica e, certamente, política. Essa conotação se dá a partir dos conteúdos tratados pela coreógrafa em algumas de suas obras como: a brasilidade, a resistência política e a violência ao corpo. Mas, também, por sua postura em relação à dança contemporânea brasileira, sua produção, circulação e difusão no país e no mundo. Para Lia Rodrigues, fazer arte é estar conectado com o que se passa à sua volta:

*Eu acho que política é você estar construindo coisas, estar consciente das coisas, fazer ligação entre elas, é isso que eu tento fazer, ser, pensar sobre o que eu faço, agir em relação a isso, (...) ter uma ação em conjunto com a criação, é tudo meio misturado...talvez isso a gente pode chamar de político....a ligação com o que você pensa, com o que você fala e com o que você faz (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO 2008a).*

No ano de 2005 aconteceu a estréia de ENCARNADO no *Centre National de la Danse* (CND). Esse espetáculo pode ser considerado como uma obra política a partir de seu conteúdo que explora a situação do corpo na sociedade contemporânea e sua sensibilidade mas, também, por sua diferenciação histórica pois a obra marca uma mudança na cena contemporânea a partir de sua estética e estrutura, e uma narrativa que problematiza sobre sua realidade. Finalmente é considerada política por ser residente na Favela da Maré no Rio de Janeiro anunciar aí uma relação inédita para dança contemporânea no Brasil.

Para Nirvana Marinho (2006), o que singulariza a política no corpo de Lia Rodrigues é “o modo com o qual ele incorpora a palavra, movimento e discurso dele próprio” (p. 33.). A política no corpo é um manifesto e o corpo é o próprio manifesto: nus, sangrando, frágeis, contorcidos. No programa do espetáculo ENCARNADO (2005), a coreógrafa propõe questões sobre a realidade brasileira:

---

<sup>34</sup>SOTER, S. apud LIMA, 2007.

<sup>35</sup>Formas Breves, Contra aqueles difíceis de agradar.

*O que sentimos diante da dor dos outros? Como a dor dos outros nos afeta? Como a nossa própria dor nos afeta? Como é possível se aproximar de quem está sofrendo? Que relações compomos com o outro? O que realmente importa hoje? O que nos toca ainda? O que despedaça nosso coração? O que nos emociona? O que nos move e em que direção? Quais são nossos abismos? Será que ainda possível se aproximar do outro, tão diferente de nós próprios? O outro é feito da mesma matéria que a gente? Como quebrar barreiras e re-criar um território comum? Trabalhar em grupo, criar comunidades, dançar? Isso seria uma forma de resistência? Porque somos parte desse mesmo mundo e compartilhamos uma sensibilidade primordial; porque estamos em dissolução permanente; porque tudo que entra em contato com nosso corpo é incorporado por ele; por isso estamos engajados, perpetuamente, aqui e agora, uns aos outros (Texto divulgado como release do espetáculo)*

## **Sobreviver ao(s) mercado (s) do espetáculo**

Como sobrevive uma companhia de dança contemporânea?

Em entrevista concedida ao jornal O Estado de São Paulo (2006) Lia Rodrigues responde: *dos espetáculos que vende. Eventualmente de alguma produção encomendada, como foi o caso de ENCARNADO, uma co-produção francesa (RODRIGUES, entrevistada por KATZ, 2006).*

Mercado, financiamento, patrocínio, dinheiro, economia todas essas palavras estão muito presentes quando se trata de entender o espetáculo ENCARNADO. É recorrente nas falas de Lia Rodrigues a relação de sua obra com o mercado da dança e conseqüentemente com o mercado de espetáculos. Isso porque, para a coreógrafa, a economia ou a maneira como a arte se organiza economicamente também faz parte de seu processo criativo de sobrevivência. A partir disso, a economia tem relevância fundamental para o desenvolvimento da obra de qualquer artista, e a maneira como essa relação se dá reflete uma postura crítica e uma ação política.

*Eu tenho muita dúvida dessa coisa de espetáculo, coreógrafo, eu acho que a gente tem que desglamourizar....porque o mundo cobra que você tenha glamour e mistério. Eu acho que isso é ceder, não resistir, é você perder o contato com a realidade, essa glamourização. Eu acho que, ao contrário, a gente tem que trabalhar de outro jeito. Pelo menos nesses tempos, mais ou menos difíceis, que são negros até, é difícil a gente achar sentido para o que a gente faz. Então eu acho o sentido tentando ter uma via que não é essa da celebridade, do glamour. A gente tem que tomar cuidado tem que ficar mais trabalhando numa outra direção que não essa (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO 2008a).*

A desespetacularização da dança contemporânea como proposta crítica esbarra muitas vezes na forma como se organiza economicamente o mercado da arte. Mais uma vez, com todas as complexidades que estão contidas nessa palavra “mercado”, talvez seja interessante pensá-la no plural: mercados de dança. Afinal em seu sentido clássico, mercados podem ser pensados como espaços físicos ou conceituais, onde se encontram pessoas que desejam determinados bens ou serviços e outras que os oferecem. Quando pensamos em dança como uma categoria abstrata, o que se refere aos seus mercados, parece ser a realização concreta dos espetáculos de dança, grupos e companhias de dança, artistas de dança, escolas de dança, projetos de dança (AVELLAR, 2008).

Como isso se concretiza e se organiza hoje? O mercado da “dança” atualmente, é marcado por pessoas distintas que oferecem serviços diferenciados a públicos que também variam. Ele reflete a estética múltipla da contemporaneidade. O mercado de dança é fragmentado e se manifesta na cisão de mercados específicos. Segundo Avellar (2008), se pensarmos na situação do mercado da dança do século XIX, uma determinada companhia de balé em Paris (como na *pintura Classe de Ballet, de Edgar Degas*) estava vinculada a determinadas escolas ou determinados professores, sendo um mercado comum para concretização de espetáculos e formação de bailarinos. Havia uma produção de espetáculos que eram sustentados por pessoas que acreditavam nos trabalhos de determinadas escolas ou professores, que possuíam prestígio e reconhecimento social na comunidade artística. Ou o patrocínio acontecia porque se acreditava no significado

de afirmação social decorrente dele. Por vezes, as escolas e companhias buscavam os bailarinos adequados à produção daqueles espetáculos específicos, tanto no sentido técnico quanto artístico. Havia uma “unidade estética” ou uma uniformidade nos processos de legitimação de saberes e de poderes. Atualmente, porém, para discutir mercados de dança, precisamos partir do pressuposto da fragmentação.

*Quem oferece espetáculos pode ou não oferecer ensino de dança, e o público destes espetáculos não será, necessariamente, o mesmo da escola de dança. Uma instituição pode organizar um festival de dança sem ter qualquer compromisso com a saúde financeira ou artística das companhias do lugar. O público que assiste a um espetáculo porque ele integra a programação de um festival não o veria necessariamente se o mesmo espetáculo fizesse temporada regular num teatro de sua cidade. Órgãos públicos ou instituições privadas de fomento darão recursos a projetos que nunca se realizarão como espetáculos, e nunca alcançarão um público de espetáculos - terão seu próprio público, um público de “projetos de dança” ou de “pesquisa de dança” (AVELLAR, 2008, s/p).*

Há uma confusão de papéis e produtos de arte. Escolas, projetos pedagógicos e produção de espetáculos se confundem em editais e patrocínios que exigem contrapartidas sociais. Esta confusão, possivelmente, atrapalha as relações com a arte, com as políticas públicas, com o público, até mesmo nas relações entre os próprios agentes de todo o processo, artistas ou produtores culturais. A própria idéia de dança como produto pode ser questionada criticamente. Segundo Marinho (2004), quando tratamos o corpo que dança como um produto estamos assumindo uma ligação com o mercado de consumo e situando o processo de criação como produto a ser consumido pelo mercado.

O exemplo do ENCARNADO e da Cia. Lia Rodrigues de Danças se define como um produto artístico claro, objetivo e ao mesmo tempo múltiplo. A atividade primeira da companhia é a criação de obras coreográficas contemporâneas. Ao ser convidada para assumir o Corpo de Dança da Maré<sup>36</sup>, Lia propôs que ela fosse criar seus trabalhos de arte contemporânea nesse espaço. Nesse momento, ela define

---

<sup>36</sup>Projeto criado e realizado durante 3 anos pelo artista Ivaldo Bertazzo e pelo CEASM- Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré.

claramente seu papel de criadora e coreógrafa, que pode também realizar trabalhos e oficinas, mas que tem como principal atividade a criação de espetáculos de dança contemporânea. Como atividade secundária da companhia existe também os projetos de aulas e oficinas que acontecem na Favela da Maré. A relação da obra com a Favela será mais bem explorada no capítulo seguinte. Nesse sentido o ENCARNADO se enquadra nos mercados como um espetáculo de dança contemporânea com alguns outros elementos que o tornam interessantes: ele também propõe uma ação social e uma reflexão temática de interesse coletivo, usando a arte como ferramenta de contaminação para novas sensibilidades.

Como já descrito anteriormente, o financiamento para a produção do espetáculo foi feito em parceria com o CND, uma instituição francesa<sup>37</sup>. A principal diferença entre o mercado europeu e o brasileiro, segundo Lia Rodrigues (2008), é que na Europa, e principalmente na França, existe o interesse de investir no trabalho das pessoas. Esse investimento propicia a construção de uma linguagem própria e de uma pesquisa sólida e coerente.

*eu tenho o privilégio agora de poder estar nesse momento inserida nesse mercado, que tem me ajudado muito. eu consegui sustentar a cia. durante três anos praticamente com as apresentações fora do Brasil. (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008a)*



FIGURA 19- Lia Rodrigues e bailarinos

---

<sup>37</sup> É importante justificar que essa parceria se deu por conta de uma relação estreita que Lia Rodrigues tem com a França, construída durante muitos anos. Começou em 1986 quando Lia dançou na Companhia Maguy Marin. O fato de dominar a língua francesa ajudou a estabelecer uma relação sólida com pessoas que atuam na dança francesa. Guy Darnet, foi um contato importante para entrada do trabalho da Companhia de Lia no mercado francês a partir da Bienal de Lyon. Mais tarde Lia foi recebida por Maguy Marin para o projeto "Accueil Studio" que ajudou na criação do espetáculo "Aquilo de que somos feitos". Foi o administrador da cia. Maguy Marin que apresentou Lia Rodrigues ao CND e através desse contato ela conheceu a produtora francesa Therese Brabanel que a ajudou muito a profissionalização da Companhia.

No Brasil os mercados de dança trabalham de maneira um pouco diferente. A política de financiamento e patrocínio existe via Lei de Incentivo, com a lógica de arrecadação de recursos relacionadas a gabinetes de políticos e aos departamentos de marketing de grandes empresas, interessadas em atrativos midiático oferecendo produto de exposição tanto político quanto institucional para o marketing empresarial.

Recentemente, os mercados de dança foram movimentados pela grande quantidade de editais de incentivo à produção e à circulação de dança. Em 2006, por exemplo, aconteceu uma farta distribuição de prêmios e editais para a área da dança (KATZ, 2006c) e, como consequência, houve um aumento no número de ofertas de espetáculos de dança para serem apreciados na cidade. Isso porque, como contrapartida dos editais, certo número de apresentações deveria ser apresentados pelos artistas contemplados. Os mercados, porém, não se sustentam apenas com a distribuição de verba e a apresentação de novos produtos; é necessário que exista público para consumir esse “produto cultural”. Deparamos-nos com essa situação paradoxal: por um lado, a arte é um domínio bem delimitado que produz e expressa com criatividade questões relevantes para a produção de sentido no mundo; por outro lado, está condicionado a uma dimensão formal e mercadológica.

Os mercados converteram-se no principal - senão únicos - dispositivos de reconhecimento social para criação artística. As criações tendem a orientar-se cada vez mais em função deste reconhecimento e, portanto, das formas que se supõe valorizáveis, e cada vez menos em função da eficácia destas como propostas de apresentar e discutir diferenças. Isso não reflete em qualidade e articulação na área. Existe pouca discussão sobre o que representa essa distribuição de verbas, pois editais e prêmios não se configuram sozinhos como uma política cultural (KATZ, 2006c). Obviamente, são políticas públicas para área da cultura e da dança, mas tratam apenas de distribuição da verba por meio de comissões, ou, no caso de editais que funcionam a partir da Lei Rouanet de Incentivo à Cultura (Lei 8.313 de 1991), trata-se de uma maneira de privatização de recursos públicos.

*No que diz respeito à ausência de políticas públicas para a dança, a situação é alarmante. Os beneficiados subitamente se transformam em personagens do livro sobre a cegueira do Saramago. Contentes porque receberam um dinheirinho que lhes aliviou o pesado fardo da*

*sobrevivência imediata, ignoram o que está em curso(...)* (KATZ, 2006c).

No Brasil, a dança é produzida (em sua maioria) por meio de financiamentos via Lei de Incentivo, pela captação de recursos diretamente pela Lei Rouanet, ou por projeto aprovado pela Caixa, pela FUNARTE (que também operam via Rouanet) ou por alguma lei de incentivo municipal, estadual. O Ministério da Cultura divulgou que, para o ano de 2009, os investimentos do Governo na área de cultura se manterão independentes da crise financeira que se instalou no mundo todo no final do ano de 2008, ou seja, um crescimento na margem de 0,1% do Orçamento anual da União. Os investimentos privados, por meio da Lei Rouanet - que abate parte do imposto de renda de grupos empresariais através do investimento em cultura -, têm uma meta de R\$ 1,4 bilhão. Nesse montante estão incluídas todas as manifestações culturais, e são colocados lado a lado produtos culturais como um filme da Globo Filmes ou um espetáculo de dança contemporânea de um artista independente (BITTENCOUR, 2008).

A discussão sobre o mercado da dança está diretamente relacionada às políticas públicas para dança. A arte, o artista e as obras estão imbricados numa lógica de produção e difusão que se configura de maneira determinada. A dificuldade de ter que recomeçar a cada trabalho, escrevendo projetos “novos”, produzindo estréias, ou a exigência do novo e do inédito dificulta um aperfeiçoamento tanto de quem faz como de quem consome dança. Segundo Marinho (2007), a lógica da seleção para editais e prêmio não pode ser apenas da oportunidade. É, sobretudo, uma maneira de direcionar e alimentar a complexidade de quem faz dança.

Em um debate sobre arte e política, promovido pelo jornal *Folha de São Paulo* para comemorar os 50 anos do *Folha Ilustrada*, Maria Rita Kehl (2008) afirma que nos anos 80 o Brasil fez uma passagem da frase de Goehring (oficial nazista Herrmann) “quando ouço falar em cultura, eu puxo um revolver”, que vigorou durante todo o período da ditadura militar, para a frase do magnata americano do filme *Desprezo* de Godard “quando ouço falar em cultura, puxo meu talão de cheque”. De uma maneira muito rápida, o Brasil entrou na era do mercado da cultura, e a lógica que se impõe cria uma reversão: temos a idéia de que as coisas vendem porque têm valor, e depois de um tempo, passamos a pensar que as coisas têm valor porque são vendidas.

Se for o mercado que pauta a produção cultural, a experiência artística fica muito difícil de acontecer, pois experimentar é arriscar. A constituição dessa maneira menos experimental e mais mercadológica afeta não só os artistas e suas criações, mas também os processos de subjetivação que estão engendrados na cultura e suas manifestações. A mídia tem participação especial em criar imagens e formas de existência glamourizadas, trazendo uma busca, sempre fracassada e recomeçada, “já que se trata de montagens imaginárias” (ROLNIK, s/d).

*o mundo perverso é o mundo em que a categoria do necessário substituiu completamente a do possível: estranho espinosismo em que o oxigênio falta, em proveito de uma energia mais elementar e de um ar rarefeito (o céu da necessidade). (DELEUZE, 2000,p.372)*

### **Sobre as Políticas Públicas para dança**

Em entrevista concedida à Soledad Rodriguez (2006) durante sua participação no *Festival Intransit* em Berlim, Alemanha, Lia Rodrigues discorreu sobre como mantinha sua companhia de dança:

*Sim, eu tenho uma companhia estável. Eu pago salários todos os meses, é um dos meus princípios para sobreviver e resistir. Eu não tenho qualquer apoio do governo brasileiro. Nos últimos três anos eu tenho vivido com dinheiro europeu. Apenas meus co-produtores na Europa e também eu vendo meu trabalho e tenho dinheiro. É uma decisão política porque eu não concordo com a maneira como dinheiro público é distribuído no Brasil. Então eu decidi ficar com dinheiro europeu, porque eu posso agora, mas não sei até quando vou resistir, não sei<sup>38</sup>. (Lia Rodrigues, entrevista, 2006)*

Ela conseguiu 'resistir' até 2007 quando, sem opção para continuar com a companhia, precisou concorrer em editais brasileiros. A Lia Rodrigues Cia. de

---

<sup>38</sup>Fonte: IN TRANSIT FESTIVAL 2006 – The House of World Cultures, Berlin- <http://kadmusarts.com>. Data: 5/06/2006 Escrito por: Soledad Rodriguez. ANEXO IV. Tradução minha: **Do you have a stable company? How does financial support work in Brazil?** Yes, a stable company. I pay salaries every month, it's one of my statements to survive and to resist. I don't have any funds from the Brazilian government. The past three years I've been living with European money. Only my co producers from Europe, and also, I sell my work and I have money. It is a political decision because I don't agree with the way in which the state money is distributed in Brazil. So I decided to stay with the money from Europe because I can now, but I don't know until when I will resist, I don't know.



Danças é financiada hoje pelo programa de Manutenção da Petrobrás, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet. A Petrobrás, patrocina uma série de companhias e atividades relacionadas às artes cênicas e a outras áreas da cultura. Especificamente para o segmento das Artes Cênicas, o patrocínio se refere à produção e circulação de espetáculos, à manutenção de companhias, festivais de teatro, dança e circo em todo o Brasil, à organização e recuperação de acervos, à ações de formação de novos profissionais e de novas platéias, como os projetos *Nós do Morro*<sup>39</sup> e *Dançando pra não dançar*<sup>40</sup> e à iniciativas de difusão das artes cênicas na Internet. A ação da Petrobras é articulada com a Funarte nos prêmios Myriam Muniz (teatro), Klauss Vianna (dança) e Carequinha (circo), bem como em editais de circulação e no apoio à Escola Nacional de Circo.

Nos Projetos de Continuidade, a Petrobrás patrocina 15 Companhias que ela considera “de excelência” incluídas aí o *Grupo Corpo*, *Grupo Galpão*, *Cia Deborah Colker*, *Teatro Oficina* e *Companhia TeatroDança Ivaldo Bertazzo*.<sup>41</sup>

Na relação de companhias patrocinadas nas Artes Cênicas, encontra-se um link para a companhia de Lia:

---

<sup>39</sup>O Grupo Nós do Morro surgiu na favela do Vidigal, no Rio de Janeiro. Em 2003, com o sucesso do grupo foi criada a Companhia de Teatro Nós do Morro, com o objetivo de aperfeiçoar e dar continuidade ao processo de criação e produção de sua linguagem artística. A Companhia mantém o vínculo sócio-cultural com a comunidade original, tendo em seu elenco atores e técnicos fundadores e integrantes do grupo, que atende anualmente cerca de 300 crianças, jovens e adultos da comunidade, nas áreas de teatro e audiovisual. Os espetáculos do grupo foram encenados no Rio e em São Paulo, integrando a agenda cultural dessas cidades, e foram contemplados com diversos prêmios, incluindo uma Menção Honrosa da UNESCO em 2002. Além da criação do Grupo de Teatro, o Nós do Morro criou um Núcleo Audiovisual, em que são produzidos roteiros, filmes de longa e curta-metragem de ficção e documentários, como no fortalecimento de importantes parcerias com produtoras como Diller Trindade, Rio Vermelho, Raccord, e Copacabana Filmes, possibilitando a inserção no mercado de trabalho de vários dos seus técnicos e artistas. Com 20 anos de existência, hoje o Nós do Morro, que se tornou referência cultural e social, é um centro de formação artística que atende a 320 alunos no Vidigal, cumprindo sua missão de formar artistas-cidadãos e de dar sua contribuição às Artes através do desenvolvimento do processo de construção da linguagem cênica fundada na cultura nacional e popular.

<sup>40</sup>A Cia Dançando para não Dançar vem popularizando a dança clássica e é composta por bailarinos de 13 comunidades populares do Rio de Janeiro: Rocinha, Mangueira, Cantagalo, Pavão-Pavãozinho, Chapéu Mangueira, Babilônia, Macacos, Tuiuti, Jacarezinho, Salgueiro, Dona Marta, Oswaldo Cruz. Atualmente, são cerca de 500 crianças e jovens, de 7 a 19 anos. Este ano, a Companhia ganhou status profissional ao ser convidada do Programa Petrobras Cultural e iniciar a primeira turnê nacional. Serão, ao todo, mais de 14 espetáculos em diferentes cidades do país. A formação da companhia nasceu da necessidade de dar aos jovens alunos a chance de continuar a formação e o desenvolvimento profissional na área da dança, bem como criar mecanismos para geração de renda e para formação plena de cidadania. O Dançando para não dançar foi criado em 1995 e é patrocinado pela Petrobras desde 1997. Utiliza o perfil lúdico do balé clássico como instrumento de inclusão social e de cidadania ao proporcionar acesso à formação em uma profissão que dificilmente jovens carentes ingressariam. Os alvos principais são: a profissionalização de jovens, o incentivo à participação cultural, o combate à exclusão social, contribuindo, assim, para a diminuição da violência e da vulnerabilidade sócio-econômica. Além das aulas de dança, inclui suporte sócio-educativo, com aulas de informática e reforço escolar; assistência médica e ortodôntica e acompanhamento com assistente social, psicólogo e fonoaudióloga, inclusive para os familiares.

<sup>41</sup> Informação retirada do site [www.petrobras.com.br](http://www.petrobras.com.br).

## LIA RODRIGUES COMPANHIA DE DANÇAS

**Responsável:** Rodrigues & Assumpção Produções Artísticas

Fundada em 1990, a Lia Rodrigues Companhia de Danças ajudou a construir uma linguagem para a dança contemporânea no Brasil e hoje é reconhecida nacional e internacionalmente.

Suas atividades sempre foram pautadas pela reflexão, sensibilização para as questões da arte e formação de novas platéias. Há três anos oferece aulas e oficinas para jovens da comunidade onde realiza, desde 2004, uma residência artística pioneira que já rendeu três novos espetáculos.

Em 2008, a Cia se deslocará para outra região do Complexo da Maré (Comunidade Nova Holanda), onde desenvolverá o novo espetáculo, que terá estréia na comunidade com entrada franca. Apresentações do repertório também serão realizadas na nova sede e em São Paulo (capital e interior).

Além das atividades rotineiras, a Cia promoverá diversas atividades paralelas na Maré, como realização de espetáculos gratuitos de companhias e artistas convidados, mostra de filmes de arte, aulas e oficinas.

A Companhia já realizou espetáculos que tiveram importantes reconhecimentos, como "Formas Breves", que ganhou o Prêmio do Público no Festival Internacional de Nouvelle (Canadá); e "Aquilo de que somos feitos", que recebeu o prêmio Herald Angel como um dos melhores espetáculos apresentados nos festivais de Edimburgo em 2002. (Publicado no site [www.petrobras.com.br](http://www.petrobras.com.br))

O Projeto de Continuidades dura 2 anos, e para se inscrever, o grupo ou artista deve apresentar projeto aprovado pela Lei Rouanet. Ao observarmos o que prevê essa lei, entendemos que o patrocínio da Petrobrás é relacionado a uma série de equívocos de nomeação, como se posiciona a própria Lia Rodrigues. O que diz a Petrobrás sobre sua política de patrocínio:

*A política de patrocínio cultural da Petrobras se alinha ao Planejamento Estratégico da Companhia, que, ao lado da rentabilidade, ressalta seu compromisso com a responsabilidade social e com o crescimento do país. A Petrobras se empenha em defender e valorizar a cultura brasileira por meio de uma política de patrocínios de alcance social, articulada com as políticas públicas para o setor e focada na afirmação da identidade brasileira.*

*A Petrobras busca contribuir para o fortalecimento das oportunidades de criação, produção, difusão e fruição da cultura brasileira, para a ampliação do acesso dos cidadãos aos bens culturais e para a formação de novas platéias, além de incentivar ações que tenham a cultura como instrumento de inclusão social de crianças e jovens. Busca contribuir também para a permanente construção da memória cultural brasileira, consolidando o trabalho de resgate, recuperação, organização e registro do acervo material e imaterial da nossa cultura, priorizando aqueles em situação de risco, e buscando ampliar o acesso a esses acervos ([www.petrobras.br](http://www.petrobras.br))*

Como já dito anteriormente, a produção cultural brasileira se dá basicamente graças às leis de incentivo fiscal federal, estaduais e municipais. Os recursos orçamentários dos órgãos públicos, em todas as esferas administrativas, são pouco significativos e as instituições públicas chegam a concorrer com os produtores culturais por financiamento privado. A crise econômica e a chamada política neo-liberal no cenário mundial dos anos 80, faz com que os governos cortem seus investimentos nas áreas sociais e culturais, dando impulso a esse movimento de busca pelo patrocínio e financiamento privado. O exemplo da França é interessante, como um dos poucos países onde o Estado continua financiando atividades artísticas e culturais, principalmente a partir de 1981, com o socialista François Mitterand na presidência da República, que duplicou o orçamento do Ministério da Cultura (BOTELHO, 2001). Interessante também pensar que foi a França que co-produziu o espetáculo ENCARNADO, também financiando e apoiando artistas de outros países como o Brasil.

Esse movimento de busca pelo patrocínio privado no caso brasileiro, mobilizou muitos artistas e produtores a trabalhar em alternativas para o desenvolvimento de suas atividades artísticas e culturais, deixando de ver o Estado, o governo, como o principal financiador de arte e cultura. Porém, as alternativas são pequenas para quem tem uma demanda financeira alta como no caso de uma companhia de dança. Lia Rodrigues, por exemplo, chegou a pagar o salário de bailarinos com “cheque especial”, e sabe que muitos colegas de profissão fizeram o mesmo. Por algum período de 2008 todo dinheiro arrecadado com a venda de espetáculos foi utilizado para pagar as dívidas da Cia., que realizou empréstimos

para poder sobreviver até que o dinheiro do patrocínio da Petrobrás saísse. Na época da criação de ENCARNADO a opção de Lia Rodrigues foi de não participar de editais brasileiros por acreditar que não condiziam com sua perspectiva política. Nesse período a companhia sobreviveu com dinheiro francês para co-produção e contou com a venda de espetáculos para diversos festivais.

*Algumas pessoas pensam que posso fazer minhas escolhas políticas de não participar de editais brasileiros porque recebo muito dinheiro de fora. Que dinheiro? Há três meses, os bailarinos recebem somente meio salário, uma situação que só se resolverá quando estivermos cumprindo a próxima turnê<sup>42</sup>* (RODRIGUES, entrevistada por KATZ, 2006).

Uma companhia de dança tem que arcar com salários de bailarinos, estagiários, gastos administrativos, aluguel ou manutenção de instalação predial, transporte, fora todos os gastos envolvidos na produção, criação e apresentação de um espetáculo que diz respeito à cenário, figurino, trilha sonora, luz, equipamentos de som, linóleo (tapete de dança).

Segundo Britto (2004) com exceção de criadores oportunistas que se rendem à pressão do mercado acrescentando regionalidades ou temáticas sociais em seus trabalhos, *a dança contemporânea circula com dificuldade, é produzida sob condições precárias e ignoradas pelas instituições governamentais* (p.78).

Na época de criação do ENCARNADO, a situação da política cultural no Brasil era ainda “esperançosa”. Com a eleição do presidente Lula em 2003 e a indicação do Ministro Gilberto Gil para a pasta da Cultura, havia uma sinalização que os objetivos do governo eram de aproximação com a classe artística (LEÃO, 2004). Por outro lado, a lentidão com que as coisas aconteceram durante o processo de aprovações e reuniões do Ministério da Cultura (MinC) geraram uma série de inquietações na classe artística que foram negociadas em várias reuniões e discussões. Foi criado o Plano Nacional de Cultura (PNC) que estava previsto na Constituição Federal desde a aprovação da Emenda Constitucional n.º 48, em 2005. Atualmente, encontra-se em tramitação na Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, sob a forma do Projeto de Lei n.º 6835, de 2006. Durante o

---

<sup>42</sup>Entrevista concedida à Helena Katz, publicada no Estado de São Paulo, em 10/06/2006. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br>.

ano de 2007, o MinC e a Câmara dos Deputados, estabeleceram um calendário de audiências públicas para o debate do PNC, visando aprimorar as políticas em desenvolvimento desde o início do governo Lula (2003). Para 2008, foi programada uma série de seminários pelo País e um conjunto de debates pela internet, por meio dessas atividades à tentativa de agregar à formulação do PNC o conhecimento e experiência dos indivíduos e redes sociais que vivem na sociedade brasileira, qualificando o debate público e as políticas culturais.

Também foi criado o Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC, um órgão colegiado que integra a estrutura básica do MinC. O CNPC tem por finalidade propor a formulação de políticas públicas com vistas a promover a articulação e o debate entre diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada, para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no território nacional. Outra ação importante do MinC durante esse período, foi a criação dos Pontos de Cultura,<sup>43</sup> que descentralizaram a ação cultural articulando e impulsionando ações já existentes nas comunidades, além de muitos outros projetos para agilizar a relação direta do Ministério com os criadores e produtores de cultura.

No entanto, a FUNARTE, órgão responsável por políticas públicas para artes cênicas, visuais e musicais avançou pouco em comparação a outros setores e âmbitos de debates culturais. Em entrevista recente<sup>44</sup>, o ministro Juca Ferreira (2008, p. 64) afirma que a partir de agora a FUNARTE “será olhada com maior atenção”. De qualquer forma, qualquer indicador atual é melhor do que os anteriores.

A questão do financiamento e do patrocínio seguem polêmicas, envolvendo o MinC e as políticas públicas para as artes no Brasil. Apesar de ser uma das únicas alternativas, a lei é inadequada mesmo para o Ministro da Cultura:

*A lei Rouanet, de renúncia fiscal, não é adequada para gerir políticas públicas (...) uma lei que disponibiliza 1,2 bilhões produz beneficiados e eles não querem 'marola'(sic). A renúncia fiscal é um imposto devido, que o governo permite que não seja pago para ser canalizado na cultura.(FERREIRA, entrevistado por DEAK, 2008, p. 64)*

Ou seja, é um dinheiro público e como tal não deveria fazer os artistas

<sup>43</sup>O Projeto Cultura Viva desenvolve ações em diversos Pontos de Cultura espalhados pelo país, inclusive em regiões de difícil acesso. Para mais informações: [http://www.cultura.gov.br/cultura\\_viva/](http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/)

<sup>44</sup>Entrevista concedida a André Deak, para a revista *Rollings Stones*, no. 24 em setembro de 2008. Disponível em [www.rollingstones.com.br](http://www.rollingstones.com.br)

passarem pela maratona de se submeter a editais, ou de terem que sair pedindo dinheiro de porta em porta para as empresas. A idéia da lei Rouanet era de criar e estimular um investimento privado na área da cultura, que acabou se tornando numa forma de agregar valor para marcas de empresas privadas através de renúncia fiscal. Isso não gerou, segundo o Ministro (FERREIRA, 2008) um desenvolvimento para a política cultural brasileira, ao contrário, estimulou uma distorção social e regional, contribuindo para que apenas artistas consagrados conseguissem captar o dinheiro. Afinal, uma empresa que investe em cultura está interessada, além dos incentivos fiscais, em obter retorno de imagem para sua marca. Esse retorno só pode ser dado por artistas já consagrados. Mais uma vez, o mercado do espetáculo impossibilita o risco e a experiência, ingredientes essenciais na arte contemporânea. Essa compreensão do alcance da arte contemporânea é difícil para os patrocinadores de cultura no país. Os departamentos de marketing e de comunicação decidem pelo mais óbvio, isto é, a obra de arte que não oferece muitos riscos quando agregada ao nome da empresa. Contudo, “agregar valor à marca” é apenas uma das vantagens que as empresas têm hoje no Brasil, o principal privilégio é a renúncia fiscal que, dependendo da forma como se apóia na lei, pode chegar a 100% (VOLPATO E CALDEIRA, 2008). A dança, segundo o artigo 18 da lei Rouanet, permite 100% de renúncia fiscal.

O Ministério da Cultura e parte do setor cultural apontam essa concentração também como uma distorção. A crítica é que apenas projetos de grande porte e maior apelo de marketing levam vantagem. Os recursos da Lei Rouanet, concentram-se nas mãos de poucos. Metade de todo o dinheiro que a lei torna disponível é captado por apenas 3% das empresas e entidades que apresentam projetos culturais em busca de patrocínio. Dos 4.334 proponentes que no ano de 2007 tentaram captar recursos pela Rouanet, 130 conseguiram R\$ 483 milhões - quase 50% do total arrecadado (R\$ 974 milhões), ou seja, apenas um terço dos projetos conseguiu captar (GUIMARÃES, 2008).

Ainda segundo Yacoff Sarkovas (2008, entrevistado por VOLPATO E CALDEIRA, 2008) o sistema de financiamento brasileiro público às artes, baseado em dedução fiscal, embaralhou as três fontes originais de financiamento: o Estado, o investimento social privado e o patrocínio empresarial. O dinheiro repassado aos artistas indiretamente via empresas poderia ser liberado para o artista de forma

direta, quando seu projeto fosse aprovado pelo Ministério. *Criamos um mecenato no Brasil em que a empresa que se associa, em vez de meter a mão no próprio bolso, mete a mão no bolso do governo* (FERREIRA, 2008, p. 64).

Essa questão é abordada por Lia Rodrigues durante a apresentação de seus espetáculos. Antes dos bailarinos entrarem em cena e a ação da dança acontecer, Lia senta na beira do palco e desenrola o pôster da PETROBRAS. Ela pede que todos da platéia vejam o logo, pois essa é uma das contrapartidas de responsabilidade da companhia divulgar a marca da Petrobras de maneira visível para o maior número de pessoas. No pôster lemos a palavra patrocínio, mas Lia enfatiza para o público que ela não é patrocinada pela Petrobras, e sim financiada, pois o dinheiro que recebe é via lei Rouanet. Portanto, não é “direto” é via renúncia fiscal. O patrocínio se daria em caso de dinheiro disponibilizado pela empresa diretamente para o artista, sem que houvesse a aprovação da Lei Rouanet. Sendo um financiamento, ela chama atenção do público dizendo: *esse espetáculo está sendo financiado por vocês. Cada um aqui presente, com seus impostos, está pagando por isso*<sup>45</sup>.

Lia também se posiciona quanto às exigências em relação ao uso da marca Petrobras como única apresentadora do espetáculo<sup>46</sup>. Para Lia, isso é injusto, pois junto com a Petrobras, muitas pessoas e outras instituições ajudaram a construir a trajetória da companhia.

No contato feito com a coordenação de dança da FUNARTE durante essa pesquisa questionei sobre quais seriam as políticas atuais para a dança no Brasil. A resposta, enviada por email pelo coordenador atual Leonel Brum, indicava que as atuais políticas eram a seleção por editais (ANEXO 3, também disponível no site [www.funarte.br](http://www.funarte.br)).

Na sua resposta (ANEXO 5), Brum também menciona as discussões da Câmara Setorial de Dança que, a partir de agora, vai mudar o seu nome para Colegiado Setorial de Dança<sup>47</sup>. As Câmaras Setoriais de Cultura são órgãos consultivos vinculados ao Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), e têm por finalidade principal a consolidação de um canal organizado para o diálogo, a elaboração e a

---

<sup>45</sup>Fala de Lia Rodrigues durante apresentação do ENCARNADO no SESC Pompéia, no dia 13 de agosto de 2008 dentro da programação do Palco Giratório.

<sup>46</sup>A Petrobras exige aos grupos financiados por ela, que seja colocado em qualquer material gráfico: “a petrobras apresenta” e em seguida o nome do espetáculo.

<sup>47</sup>Consulte “Encontros e Fóruns” no [www.cultura.gov](http://www.cultura.gov)

pactuação permanentes entre os segmentos das artes e o Ministério da Cultura. É uma tentativa de ampliar os diálogos e partilhar a responsabilidade das ações do Poder Público com a Sociedade Civil e vem sendo desenvolvido desde o final de 2003, com especial impulso nos anos de 2004 e 2005 (MinC, 2007).

A Câmara Setorial de Dança, formada por representantes indicados pelos diferentes estados brasileiros, produziu um relatório final em novembro de 2006, indicando situações problemáticas nas políticas referentes à dança e diretrizes e ações para cada ponto elencado. Um exemplo de proposta refere-se à situação conflitante resultante de distintos entendimentos sobre a legislação que trata das especificidades do profissional da dança.

Os problemas mencionados são resultam de um equívoco de base: hoje, o financiamento a projetos assumiu o primeiro plano do debate, deslocando a discussão sobre as políticas culturais. Segundo Katz (2006), render-se a isso significa aceitar uma inversão no mínimo empobrecedora: o financiamento da cultura não pode ser analisado independentemente das políticas culturais. São elas que devem determinar as formas mais adequadas para serem atingidos os objetivos almejados, ou seja, o financiamento é determinado pela política e não o contrário. Mesmo quando se transferem responsabilidades para o setor privado, isso não exclui o papel regulador do Estado, uma vez que se está tratando de renúncia fiscal e, portanto, de recursos públicos.

Nos grandes centros culturais como Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, a política pública para dança vem se fortalecendo, com investimento em pesquisa, em produção e criação. No ano de 2007 foram lançados no estado de São Paulo 6 editais para dança: das secretarias municipais, estaduais e de órgãos federais como a FUNARTE. Esses prêmios refletem uma iniciativa precária para a criação. Eles pressupõem que os artistas ou criadores já tenham uma mínima organização a partir de uma empresa com CNPJ, com toda a documentação em dia e portanto, que tenha dinheiro para se manter. A burocracia envolvida em um edital prevê a presença de um produtor, que saiba como dialogar com os sistemas e exigências financeiras e documentais, isso também exige uma estrutura prévia de dinheiro.

Em 2008, segundo Helena Katz (2009), nunca se viu tamanha produção de obras de dança como nesse ano. Essa quantidade não reflete e tampouco garante a qualidade das mesmas. Na dança, há uma confusão entre o binômio



qualidade/quantidade. As produções que são realizadas não atingem grande número de público e não reverterem a proporção custo/benefício do que foi investido. Ainda segundo a autora, em dança a quantidade produz qualidade quando se refere ao número de apresentações de uma obra. O ENCARNADO, por exemplo, foi apresentado mais de 130 vezes (Lia Rodrigues, entrevista 2008b), em diferentes países. Isso reflete numa possibilidade de produção de sentido a partir da obra e de formação de público.

Em 2008, o que se viu foi uma grande quantidade de obras criadas no Brasil, sem espaço para circular ou apresentar. E isso não ajuda a formar público, pois os muitos espetáculos apresentados não garantem a qualidade das obras. Outro equívoco apontado pela crítica se refere ao ingresso gratuito. Segundo Katz (2009), numa sociedade de consumo o ingresso gratuito gera uma lógica de que quem produz dança não precisa ser sustentado por aquele que a consome. Ao invés da gratuidade os ingressos podem ser subsidiados para que se tornem mais acessíveis, inclusive por companhias que utilizaram de recursos públicos para produzir suas obras.

A quantidade e o crescimento de editais para produção de dança não é acompanhada por um diagnóstico preciso da situação da dança no Brasil. Quantos grupos existem? Quantos solistas? Quantos são produtivos? Quantos desenvolvem trabalhos sociais com a dança? Quantas escolas? Novamente citando o PCN, a partir da crítica de Katz (2009), ainda na gestão o Ministro Gilberto Gil, a dança aparece como a segunda atividade cultural mais praticada no Brasil, estando presente em 56,1% dos municípios, deixando para trás somente o artesanato (64,3%). O teatro, nessa classificação, fica em oitavo lugar. Outro número chama atenção da crítica, que são os festivais como maior forma de difusão cultural no país. Os festivais de dança ficam em 3o. lugar com 36% dos municípios. Essa projeção talvez não corresponda à realidade de acesso, pois a principal questão do diagnóstico do que se é produzido e de que dança é essa ainda não está solucionada.

Nos Desafios para Políticas Culturais do MinC (2008) essa questão sobre a dança é destacada

*a rica oferta da produção brasileira na área de dança está restrita a uma pequena parcela da população... a dependência de modelos*

*de financiamento baseados em mecanismos de renúncia fiscal não superou ainda o problema da exclusão de grande parte das manifestações coreográficas do acesso às fontes de financiamento e oportunidades de difusão e preservação*<sup>48</sup> (MinC, 2008, p. 33, apud KATZ, 2009).

No final do ano de 2008 e início de 2009, a FUNARTE convidou os profissionais de dança para um cadastramento eletrônico.

*A Funarte quer reconhecer os profissionais que atuam na área de dança em todo o Brasil. Para isso, preparou este cadastro virtual, que vai permitir o mapeamento do setor. Bailarinos, coreógrafos diretores, produtores, professores, técnicos e demais artistas podem ajudar a construir esse banco de dados, que será utilizado para pesquisas, elaboração e divulgação de projetos*<sup>49</sup> (FUNARTE, 2009).

Esse mapeamento talvez ajude a produzir o diagnóstico que Helena Katz (2009) considera necessário. Outros trabalhos tratam de maneira mais aprofundada a questão das políticas públicas para dança e merecem ser consultados. O trabalho de mestrado de Gabriela Gonçalves (2008) trata dessa questão e faz uma análise detalhada dos editais para dança e da Lei Rouanet. Também dissertação de mestrado de Dora Leão (2004) faz uma análise das formas de produção em dança, relacionando isso com a atual conjuntura do mercado de arte contemporânea brasileira.

---

<sup>48</sup>Disponível em : <http://www.cultura.gov.br/site/2008/10/06/diretrizes-para-as-politicas-culturais/>

<sup>49</sup>Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/>



FIGURA 20- Lia Rodrigues

## CAPÍTULO 3

### CONTEXTO

*“O homem não vê o universo a partir do universo, o homem vê o universo desde um lugar.” (Milton Santos)*

#### O Lugar

A contribuição do lugar para o processo de criação em dança é determinante e fundamental para as características da obra. No caso do espetáculo ENCARNADO, a mudança da Companhia de Lia Rodrigues para a favela da Maré trouxe novos elementos para o processo coreográfico, como nos conta a própria Lia Rodrigues: *hoje mesmo a gente estava conversando sobre o processo, como é que a gente começou com uma coisa totalmente diferente, e deu uma deslocada com a mudança da maré* (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008b).

A escolha de trabalhar com sua companhia de dança contemporânea num espaço menos privilegiados da cidade do Rio de Janeiro, torna-se uma importante característica no trabalho de Lia Rodrigues e contribui para a construção de uma obra política de dança. A mudança se deu em 2002, após um convite feito pela pesquisadora e crítica de dança Silvia Soter, para que Lia realizasse algum trabalho no Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM, localizado na Favela da Maré no Rio de Janeiro. Segundo relatos da própria Lia Rodrigues, ela não “saberia” como desenvolver um trabalho com arte educação, uma vez que é uma coreógrafa, e trabalha com criação em dança contemporânea.

Sua sugestão foi de transferir seu núcleo criativo para o espaço. E a partir de então a Lia Rodrigues Companhia de Danças, que foi criada e estabelecida na zona sul do Rio de Janeiro, passou a ensaiar e funcionar na Favela da Maré. Essa transição não foi fácil, como relata a coreógrafa:

*você fica sabendo das coisas, sempre ouve falar, pensa muito sobre as coisas, mas quando você está lá é diferente. Ver é diferente. Trabalhar com os meninos de lá, com as pessoas de lá...você começa a estar numa realidade, que é muito*

*transformadora. Todo mundo ficou muito preocupado. Os bailarinos tiveram que mudar, que sempre ensaiaram na zona sul, e você tem sempre uma imagem construída com o imaginário da Favela, então isso foi um primeiro impacto..* (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008a).

Como já relatado, a proposta de não realizar trabalho “social” no espaço, mas desenvolver o seu próprio trabalho artístico de criação coloca outras perguntas acerca da comunicação e da produção de sentidos evidenciados em dança. Por se tratar de uma linguagem artística impermanente e efêmera, o lugar onde ela acontece carrega uma responsabilidade importante para a delineação do espetáculo como um produto, ou ainda, como um processo criativo. Durante os ensaios de uma companhia de dança, muitas trocas e descobertas podem ocorrer por causa do lugar onde elas se passam. As discussões sobre espaço e lugar já foram de muitas maneiras trabalhadas em diversas pesquisas acadêmicas, como as de Lara Pinheiro (2005) e Nirvana Marinho (2006).

Nesta pesquisa, a proposta é de entender como o espaço escolhido pela coreógrafa pode contribuir para a construção de um sentido político para obra. Por que trabalhar nesse lugar? Por que esse lugar constitui-se como uma escolha política?

Quando questionada sobre isso, Lia Rodrigues afirma que sua vontade era experimentar alguma coisa nova, diferente como artista contemporânea; se colocar em risco, colocar em risco sua dança, procurar sentido em um lugar que inicialmente se fazia tão distante e diferente de sua realidade. *E todas aquelas pessoas que vivem nessas condições? Como posso me aproximar delas? Como posso fazer arte com/ para elas? Será que funciona?* (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008b)

Ao deslocar sua companhia de dança do centro de uma das maiores cidades do Brasil (na maior favela do país) Lia evidencia em sua obra questões habitacionais, sociais e culturais muito pertinentes sobre a vida nas cidades hoje. As favelas estão cada vez mais presentes *de olhos acesos, barulhando, produzindo riquezas, criando recursos para driblar as consequências dos desmandos de uma país injusto* (LINS no prefácio e SILVA & BARBOSA, 2005, p.15), onde a violência e a falta de acesso aos direitos básicos de qualquer ser humano é abundante.

A favela da Maré está presente no nosso imaginário como um lugar mítico e pré-concebido (MELLO, 1990). Os lugares míticos e concebidos seriam aqueles que apesar de nunca terem sido experienciados concretamente, assumem para nós uma imagem alimentada pela mídia, pelas imagens, pelas histórias que se contam sobre ele. Para grande parte da população, a favela faz parte de outra cidade, onde imperam outras leis e a violência caracteriza qualquer forma de relação de poder. Outra imagem também pré-concebida, desde os tempos dos cortiços cariocas, é da favela como um lugar sujo, ambiente de vagabundos e baderneiros, sítio propagador de doenças e de pestes. A favela como um “problema” é uma noção muito presente no senso comum, assim como a idéia de que é um espaço de resistência ao mundo urbano. Jailson de Souza e Silva & Jorge Luiz Barbosa (2005), explicitam que a favela faz parte da cidade, da sua vida e da sua história, com uma realidade plural e diversa. É um lugar que deve se tornar visível em seu cotidiano, em suas ruas, em suas casas para que seja superada a desigualdade e as injustiças que ali ocorrem.

Ao relacionar a dança com o lugar, o espetáculo assume um sentido crítico e político para a crítica especializada e para público pois, além do conteúdo que ela possui, que são suas escolhas temáticas e estéticas, o lugar passa a ser característica importante para a apreciação e descrição do espetáculo. Nos textos sobre o ENCARNADO, publicados em diferentes mídias, o fato de a criação ter sido realizada na favela da Maré é sempre destacado. Seja no discurso da crítica especializada, seja no texto escrito pela própria Lia Rodrigues (2008) para descrever o processo criativo do espetáculo:

*O corpo é um estado e, dependendo de onde ele está, esse estado muda. Daí a decisão de propor uma residência da companhia na Favela da Maré, junto ao CEASM (Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré), uma organização não-governamental que desenvolve há oito anos um importante trabalho sociopedagógico nessa comunidade. A Maré é um conjunto de comunidades populares na cidade do Rio de Janeiro que reúne cerca de 132 mil moradores. É importante entender que na cidade do Rio de Janeiro a favela não é periférica, ela não cerca a cidade. Ela está dentro da cidade, é central, determinando a convivência de universos sociais muito distintos. E, apesar desse estreito convívio, é grande o isolamento desses mundos. Em 2003, o CEASM recebeu como doação de um comerciante local um grande galpão no Morro do Timbau que*

*servia de oficina de navios. Esse galpão transformou-se, então, na Casa de Cultura da Maré, provavelmente, o primeiro centro cultural nessa região, que tem uma população maior que a de muitas cidades brasileiras (RODRIGUES, 2008).<sup>50</sup>*

Sobretudo nas críticas e reportagens internacionais, onde a Favela se constitui como um lugar ainda mais mítico e distante, 'a tragédia brasileira' é vista e destacada quando se trata do ENCARNADO.

*Rodrigues vê seu trabalho como um 'manifesto', que é apresentado à platéia com os horrores da vida (e da morte) numa favela brasileira e ela se mostra de maneira a romper deliberadamente com o conforto de sua audiência. Embora nós vejamos imagens de carne, tortura, sangue escorrendo num rosto ou nas costas dos bailarinos, e como um ritual é encarnado pela dança dos bailarinos, parece que eles nos imploram por ajuda. Não tem trilha sonora e o silêncio durante o espetáculo é quebrado por gritos dos bailarinos que encenam uma outra morte, um outro estupro. As imagens que ela nos mostra são ao mesmo tempo, desprazerosas e charmosas – e em sua beleza repugnante encontramos uma fascinação, que nos desenha as tragédias da realidade brasileira (PALMER, 2007).<sup>51</sup>*

Também na reportagem de Kirstin Innes (2007) a relação com a Favela é ressaltada:

*Quatro anos atrás, Rodrigues se mudou com sua companhia para fora da cidade do Rio de Janeiro para a Favela da Maré, uma das maiores e mais pobres favelas do Rio de Janeiro, com a intenção de forçar a*

---

<sup>50</sup>RODRIGUES, 2008, entrevista para Revista E. Disponível em WWW.sescsp.org.br

<sup>51</sup>Fonte: <http://www.ballet.co.uk>. Data: 31/08/07. Escrito por: Ian Palmer. Tradução minha. *Rodrigues sees her work as “a manifesto”, a means by which to present her audience with the horrors of life (and death) in a Brazilian favela and she sets out to deliberately disrupt the comfort of her audience. Thus we see images of carnage, or torture, of blood trickling down a face, a back, and as a dancer incants a ritual, he seems to be pleading and begging for our help. There is no soundtrack and the show proceeds in silence, our ears only ravaged by the short sharp screams of a dancer bewailing another death, another rape. The images she shows us are both gross and beguiling – and in their repugnant beauty we find a fascination, which draws us in to these tragedies of Brazilian reality.*

*comunidade artística da cidade a sair de seu conforto* (INNES, 2007).<sup>52</sup>

Os sentidos produzidos pelo lugar são importantes para o entendimento da obra de dança contemporânea: onde se ensaia, como se relaciona com a comunidade, onde se escolhe apresentar ou estreiar um espetáculo. A noção de lugar nesse trabalho será pensada a partir da concepção adotada pela Psicologia Social. Utilizarei também uma contribuição da Geografia para aprofundar a discussão que é, no meu ponto de vista, fronteira de vários campos de conhecimento.

Para a discussão na Psicologia Social, usarei a idéia de micro-lugar como uma noção figurativa ou metafórica (SPINK, P., 2008). O micro-lugar tem como propósito chamar atenção para a importância do acaso diário, dos encontros e desencontros, do falado e do ouvido em filas, bares, salas de espera, corredores, escadas, elevadores, estacionamentos, bancos de jardins, feiras, praias, banheiros e outros lugares de breves encontros e de passagem. Ou seja, ao pensar o lugar, estamos pensando o cotidiano que se passa nele, suas conexões, suas redes.

Os microlugares e suas redes são produtos e produtores de vários processos sociais e identitários e se expressam sempre na relação entre as multiplicidades que aí se encontram: nós, eles, os temas a serem debatidos numa pesquisa social ou num espetáculo de dança, com quem conversamos, como e onde vivemos. Os micro lugares, tal como os lugares, somos nós; nós que os construímos e continuamos fazendo numa tarefa coletiva permanente e sem fim.

Pensar sobre os micro-lugares em um trabalho de dança, ou em uma pesquisa acadêmica como esta, é atentar para a importância dos artistas e pesquisadores se conectarem com os fluxos constantes de pessoas, falas, espaços, conversas e objetos, de assumirem-se como também *actante*<sup>53</sup> (LATOUR, 2001), como parte de um processo contínuo de negociação, resistência e imposição de sentidos coletivos. Uma rede de atores não é redutível a um ator sozinho, mas na

---

<sup>52</sup>INNES, 2007. Tradução minha: Four years ago, Rodrigues moved her company out of the city to the Favela de Maré, one of the largest, poorest shantytowns of Rio de Janeiro, intending to force the city's artistic community out of its complacency.

<sup>53</sup>Sobre o termo *actante*: O grande interesse dos estudos científicos consiste no fato de proporcionarem, por meio do exame da prática laboratorial, inúmeros casos de surgimento de atores. Ao invés de começar com entidades que já compõem o mundo, os estudos científicos enfatizam a natureza complexa e controvertida do que seja, para um ator, chegar à existência. O segredo é definir o ator com base naquilo que ele faz – seus desempenhos – no quadro dos testes de laboratório. Mais tarde, sua competência é deduzida e integrada a uma instituição. Uma vez que, em inglês, a palavra “actor” (ator) se limita a humanos, utilizamos muitas vezes “actant” (*actante*), termo tomado à semiótica para incluir não-humanos na definição. (LATOUR, 2001, p.346)



composição de séries heterogêneas de elementos, animados e inanimados conectados, agenciados.

Para Peter Spink (2008) ao utilizar a noção de micro, não significa que há também uma noção oposta e separada um macro em contraposição ao micro. Pelo contrário, só há lugares entendidos como pequenas seqüências de eventos, nada há, além disso. *Um aperto de mão por exemplo, é co-constitutivo da noção da cordialidade enquanto processo social. Mas a cordialidade não habita outro lugar além do aperto de mão - poderíamos até chamá-lo de macro conceito, mas seu lugar está no cotidiano* (p. 71).

A noção de micro-lugares se aproxima do conceito de lugar entendido no campo da Geografia Humanística. Esse conceito caracteriza-se principalmente pela valorização das relações de afetividade desenvolvidas pelas pessoas em relação ao seu ambiente e nas formas de agir no mundo. O *lugar*, neste caso, é principalmente um produto da experiência humana: *lugar significa muito mais que o sentido geográfico de localização. Não se refere a objetos e atributos das localizações, mas a tipos de experiência e envolvimento com o mundo, a necessidade de raízes e segurança* (RELPH, 1979). Ou ainda segundo Yi Fu Tuan (1975), *lugar é um centro de significados construído pela experiência*.

Essa relação de afetividade que os indivíduos desenvolvem com o lugar só ocorre por uma intencionalidade. Segundo E. C. Relph (1979), os lugares só adquirem identidade e sentido por meio da intenção humana e da relação existente entre aquelas intenções e os atributos objetivos do lugar. Ou seja, o cenário físico e as atividades ali desenvolvidas.

O *lugar* é recortado afetivamente, e emerge da experiência sendo assim um mundo ordenado e com significado, fechado, íntimo e humanizado. Já o *espaço* seria qualquer porção da superfície terrestre, ampla, desconhecida, temida ou rejeitada e provocaria a sensação de medo, sendo desprovido de valores e de qualquer ligação afetiva. Desta forma, o lugar está contido no espaço. As experiências nos locais de habitação, trabalho, divertimento, estudo e dos fluxos transformariam os espaços em lugares (TUAN, 1983).

O fato da Companhia Lia Rodrigues de Danças ter se mudado para a Favela da Maré, influenciou na dança que produziam. O lugar gerou novas conexões para a criação e para o movimento. Como relata um bailarino da companhia à se referir sobre o fato de estarem nesse novo ambiente:

*Estar na favela muda tudo...(...) você não pensa quando está em Copacabana. Você só está e pronto. Na maré você fica o tempo todo pensando nisso; você fica reparando em tudo (...)tem muito barulho, os caras armados, parece um exército* (Bailarino da Companhia em entrevista com GUZZO, 2008).

Outro bailarino que contou sua experiência na Maré, logo quando a companhia mudou sua residência artística, disse que quando ele ia ensaiar, se sentia fora do Rio; se sentia numa cidade do interior. Não teve muito contato com a violência. Só uma vez que fecharam a linha vermelha por conta da guerra com o tráfico. Nessa situação ele foi afetado diretamente porque este era o percurso que fazia para voltar para a Zona Sul. Outra diferença importante para ele relata é sobre os limites. Lá as coisas parecem não ter muitas regras, principalmente em relação ao barulho (muitos aparelhos de som ligados no maior volume). O barulho era a maior violência para ele, além da polícia, que também era muito violenta.

O lugar também propõe outras conexões para a rede do ENCARNADO. Mais do que identidade e experiências (TUAN, 1983), os lugares são agregados de relações que integram uma rede global e podem ter grandes variações de tamanho, indo desde o pequeno lugar conhecido pela experiência direta, até o estado-nação, que *pode ser transformada em lugar – uma localização de lealdade apaixonada – através do meio simbólico da arte, da educação e da política* (p.149). Nesse sentido, o deslocamento da companhia e a criação de um espetáculo em um lugar “diferente” proporciona um olhar para o mundo, para a situação social e econômica do país (ou pelo menos da cidade do Rio de Janeiro) e para as possibilidades de ação da dança.

Anthony Giddens no seu trabalho *As Conseqüências da Modernidade*, trata do deslocamento do lugar provocado pela modernidade. O autor reafirma o conceito de lugar como *cenário físico da atividade social* (GIDDENS, 1991, p. 26-7), mas acrescenta a separação do espaço e do tempo, fator que estimula o surgimento de relações *entre outros ausentes, localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face* (p. 27), tornando o lugar cada vez mais *fantasmagórico*. As relações sociais são retiradas dos contextos locais e reordenadas a partir de grandes distâncias tempo-espaciais, através do que Giddens chama de *mecanismos de desencaixe* (p. 29 e 59).

Podemos dizer que os espaços periféricos das cidades brasileiras carregam

esses “desencaixes” e contrapontos a partir da “cidade central” que se organiza oferecendo oportunidades de emprego, de produção cultural, outras formas de consumo e hábitos, que integram o tempo vivido dos habitantes. Também são *fantasmagóricos*, pois são anunciados na mídia global, com imagens e notícias sobre violência e miséria, conectados com o mundo a partir de um aspecto de negatividade. Nesse sentido, ENCARNADO, possibilitou um contraponto interessante e positivo para aquele local e para todas as pessoas que assistiram o espetáculo (em outros lugares). Giddens (1991) vê o lugar como uma região limitada que concentra a ação e reúne, as conexões entre os atores; que vão especificar as suas contextualidades, em contraposição ao global .

Milton Santos (1996) no livro *A Natureza do Espaço*, afirma o lugar como o espaço irreduzível, banal, por reunir pessoas, instituições, formas sociais e jurídicas e formas geográficas, que produzem o cotidiano imediato. O global “desterritorializa” e o local “reterritorializa”, por ser construído por um conjunto de objetos contíguos e interagentes (SANTOS,1996). No processo da globalização, os lugares são pontos que permitem apreender os movimentos contraditórios das redes. É nele que *fragmentos da rede ganham uma dimensão única e socialmente concreta, graças à ocorrência, na contiguidade, de fenômenos sociais agregados, baseados num acontecer solidário, que é fruto da diversidade e num acontecer repetitivo, que não exclui a surpresa* (p. 215).

Os lugares podem ser definidos a partir de suas densidades técnicas, informacionais e comunicacionais, que os caracterizam e os tornam especializados dentro de um contexto global. Os lugares ajudam na busca na diversidade e da identidade, *ao definir suas virtudes por meio de seus símbolos herdados ou recentemente elaborados, de modo a utilizar a imagem do lugar como imã* ( SANTOS, 1996, p.214).

## A Favela

Desde o início do século passado, a cidade do Rio de Janeiro nomeada “cidade maravilhosa”<sup>54</sup>, uma cidade embelezada, higienizada e embranquecida que se tornou o cartão postal da República (LEITE, 2000). Ao mesmo tempo,

---

<sup>54</sup>Esse nome foi popularizado a partir do livro de poemas *La ville merveilleuse*, de uma escritora francesa que visitou o Rio de Janeiro logo após o processo de re-urbanização que aconteceu no período da gestão de Pereira Passos (1902-1906), orientados pelos padrões estéticos da *belle époque* LEITE, M. 2000.

valorizaram-se suas belezas naturais, seu povo amável e sua cultura popular, atributos incorporados pelos habitantes cariocas que se identificavam e se orgulhava de viver e produzir a imagem da vida num “paraíso tropical”<sup>55</sup>.

Os cortiços foram uma primeira forma de habitação popular que se proliferaram no Rio. Viviam cheios de gente apesar da péssima condição de higiene e de habitação que ali se encontrava. A reforma de Pereira Passos (1902-1906) tratou de “limpar” a cidade e retirar os cortiços de zonas centrais e urbanas, direcionando a população de baixa renda a lugares afastados do centro. Uma das opções era subir os morros que cercavam a cidade, onde os terrenos eram desvalorizados.

No livro *Favela, alegria e dor na cidade*, Jailson de Souza e Jorge Luiz Barbosa (2005) nos contam como a maneira de olhar a favela e seus moradores foi determinante para a exclusão de parte da população da própria cidade. Quando os autores questionaram pessoas de diferentes níveis sociais e categorias profissionais sobre o que é uma favela, a resposta foi homogênea, independentemente da posição política, do nível educacional e das perspectivas ética e religiosas do entrevistado. A favela traz sempre a noção de ausência, de falta. Ela foi definida como um lugar onde não há uma série de coisas que existem na vida urbana: coleta de lixo, saneamento, ordem, lei. Ou seja, a favela representa o caos das cidades. O processo que tornou esses espaços invisíveis nas cidades se deu no tempo longo da história, desde o começo da colonização brasileira, com a presença de escravos, em função de uma “raça” ou etnia, o processo de ocupação das primeiras cidades brasileiras incluindo o Rio de Janeiro já foram divididos por condições sócio-econômicas (SILVA E BARBOSA, 2005).

Nos anos 50 e 60 o crescimento exagerado das cidades brasileiras, a partir do crescimento econômico do cenário mundial pós-segunda guerra, configurou os espaços urbanos com enorme desigualdade e definiu de maneira perversa a forma como as cidades seriam delimitadas daí para frente. Especificamente no caso do Rio de Janeiro houve a mudança da capital, que passou a ser Brasília, com o esvaziamento político do significado da cidade para o país, mas fortalecendo a imagem de cartão-postal de belezas naturais, culturas populares e desenvolvimento econômico. O intenso movimento de migração nordestina para a cidade aumentou a procura de espaços para morar, trabalhar e viver.

Esse crescimento cultural da cidade do Rio de Janeiro, proporcionou que fosse

---

<sup>55</sup> Imagem construída por vários cronistas cariocas e por produções acadêmicas da época segundo Leite (2000).

traçado um mapa de segregação sócio-espacial, representada não somente pela geografia física, mas também pelas oportunidades que orientam as pessoas para a sobrevivência e realização profissional e pessoal. O canal de comunicação entre os setores sociais diminui a partir dos espaços de segregação e essa diferença proporciona uma distância social que gera uma série de preconceitos e pré-determinações sobre a população pobre (que quase sempre eram migrantes procurando trabalho) e, principalmente jovem, que é considerada instável e perigosa por essência (DIMENSTEIN, ZAMORA E VILHENA, 2004).

Nos anos 80, a economia brasileira, desacelerou, gerando um impacto negativo sobre as cidades, agravando os problemas sociais já existentes, mesmo com a diminuição do fluxo migratório. As favelas passam a ser um problema social praticamente sem chance de erradicação (CURY, 2003). Desde meados da década de 1990, a Prefeitura do Rio de Janeiro passou a implementar um programa voltado para as favelas da cidade. Tendo abandonado as pretensões quanto à sua erradicação, criou um projeto de urbanização para os bairros populares, intitulado FAVELA-BAIRRO. Sua linha de ação foi de considerar as favelas não como um problema, mas, como uma solução.

Isso se apresenta como contraditório pelo próprio discurso dos órgãos oficiais: para o IBGE as favelas são denominadas de *aglomerados subnormais*. São definidos como grupos de mais de 50 unidades habitacionais dispostas de modo desordenado e denso, sobre solo que pertence a terceiros, e carente de serviços públicos essenciais. Opõem-se aos setores *normais*, que constituem a cidade formal (CEZAR, 2002). No censo de 2000 do IBGE, já ultrapassam de um milhão o número de habitantes que vivem nas favelas do Rio de Janeiro. O Censo de 2010 deve apresentar um número 2,4% maior por ano.

Recentemente o problema das favelas foi agravado pela organização do tráfico de drogas. Principalmente pela popularização da cocaína a partir dos anos 90, que atingiu a classe mais baixa da população com preços mais acessíveis e com uma nova forma de apresentação da droga: o crack. A juventude, que já se encontrava sem oportunidades de trabalho, passou a integrar o tráfico aumentando a incidência da criminalidade e da violência. Pesquisa realizada com jovens cariocas aponta que 41,2% dos jovens em atendimento em programas de proteção no Rio de Janeiro se inseriram no tráfico por questões econômicas (DIMENSTEIN, ZAMORA E VILHENA, 2004). Uma série de fatores, não somente econômicos, contribuem para adesão ao

tráfico e à violência. Esses fatores estão relacionados à falta de equipamentos de lazer, de cultura, de saneamento básico, aos domicílios densamente ocupados, às altas taxas de fertilidade entre jovens e à baixa escolaridade.

Para alguns, as favelas consideradas como territórios da ausência de civilidade e urbanidade, parecem existir apenas por falta de demarcação correta de territórios pobres na cidade. Com base nesse olhar, elas são consideradas intrusas ou externas às cidades. E de fato, há diferenças em investimentos e atenção por parte das políticas públicas (Silva e Barbosa, 2005). De acordo com dados da Prefeitura do Rio de Janeiro de 2005 (apud Silva e Barbosa, 2005), 60% dos teatros da cidade se concentram na zona sul, 11% na zona norte, 29% no centro e 0% na zona oeste. Em relação aos centros culturais, os dados indicam que 50% deles se localizam na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, 17% na região norte, 33% no centro e novamente 0% na região oeste. A região oeste é onde se localiza o Complexo de Favelas da Maré<sup>56</sup>.

A mudança para a Maré, a escolha e reforma do espaço, as conversas com os bailarinos e a relação da companhia com a comunidade é considerada como uma das “missões atuais da companhia”

*é muito difícil...porque a gente tem que chegar num acordo sobre o que eles desejam, o que eu desejo, o que é um lugar de criação, o que é criação...porque é muito mais fácil você ter um espaço e importar uma idéia do que é um teatro, mas você descobrir para que serve um espaço ou o que é importante ter para aquelas pessoas, ou coisas que são importantes mas as pessoas não sabem que são importantes para eles....que ainda não tiveram acesso à elas....porque dança contemporânea é zero importante para eles...não faz graça. Talvez, talvez faça...é muito mais fácil você ter o funk o grupo de funk, mas isso também é importante. Então, como você faz para esse lugar ter essas coisas? Então isso é o que eu chamo de uma das missões atuais da companhia (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008a).*

## **Da maré**

Vindo do aeroporto internacional Tom Jobim para o centro da cidade do Rio

---

<sup>56</sup>A Maré não é simplesmente uma favela, mas o que se denomina complexo de favelas, várias comunidades diferentes juntas, como se fossem vários bairros distintos ( JACQUES, em VARELLA, BERTAZZO & JAQUES, 2002)

de Janeiro pela Linha Vermelha, a Maré parece uma favela contínua, como outra qualquer. A aparente homogeneidade desaparece ao se entrar no complexo, principalmente pelas diferentes transformações que refletem as diversas maneiras de criar a arquitetura de casas populares. A favela passa por morros, por conjuntos habitacionais modernistas, palafitas, áreas alagadas e conjuntos habitacionais favelizados (JACQUES, 2002).

A Maré é hoje um bairro com cerca de 132.000 habitantes<sup>57</sup> e cerca de 38.000 domicílios<sup>58</sup>. Uma das regiões mais poluídas da cidade do Rio de Janeiro, era antes um recanto da Baía de Guanabara formado por praias, ilhas e manguezais. As praias eram limpas, a mata fechada e os manguezais eram lugares ricos em fauna e flora; havia aves aquáticas, caranguejos e muito peixe e camarão.

A extração do pau-brasil foi a principal razão para o desmatamento que aconteceu na região: as matas, antes abundantes, foram pouco a pouco devastadas. Para escoar os produtos explorados e cultivados na região, foi criado – no século XVI – o de Porto Inhaúma que teve um importante papel para o desenvolvimento econômico dessa região carioca. O porto foi desativado no começo do século XX.

No final do século XIX, alguns bairros começam a surgir em volta da linha férrea que passa pela cidade do Rio. No início do século XX, pequenos núcleos de povoamento – quase sempre de pescadores – já se aglutinavam em torno dos portos na região, como o Porto de Inhaúma e Maria Angu. A partir da mesma época, a enseada de Inhaúma (que se estendia da Ponta do Caju até a Ponta do Tybau) teve sua orla de manguezais destruída por diversos aterros. A Ponta do Thybau, por ser uma área de terra firme, foi uma das primeiras regiões a ser povoada.

Nos anos 40, a cidade recebeu um grande fluxo de migrantes nordestinos em busca de trabalho. Essas pessoas se instalaram em regiões desprezadas pela especulação imobiliária, como encostas e áreas alagadas. No final da década de 1940, já havia palafitas na região (que se estenderam pela favela toda e foram erradicadas nos anos 80) - barracos de madeira sobre a lama e a água. A população começou a habitar onde hoje se localizam as comunidades da Baixa do Sapateiro, Parque Maré e o Morro do Timbau.

A construção da Avenida Brasil - concluída em 1946 - foi determinante para a ocupação da área, que prosseguiu na década de 1950, resultando na criação de

---

<sup>57</sup>Informações do site <http://www.ceasm.org.br/>

<sup>58</sup>Dados do Censo da Maré 2000, realizado pelo CEASM e pelo Censo do IBGE. (apud VARELLA, BERTAZZO e JACQUES, 2002)

outras comunidades como Rubens Vaz e Parque União. Nos anos 60, um novo fluxo de ocupação da Maré teve início. Durante o Governo Estadual de Carlos Lacerda (1961-1965), foram realizadas obras de modernização na Zona Sul da cidade com a conseqüente erradicação de favelas e remoção de sua população para regiões distantes do município.

A partir de 1960, moradores de favelas como Praia do Pinto, Morro da Formiga, Favela do Esqueleto e os desabrigados das margens do rio Faria-Timbó foram transferidos para habitações "provisórias" construídas na Maré. Daí surgiu a comunidade de Nova Holanda, onde a companhia de Lia Rodrigues está instalada hoje.

Até o início dos anos 80, a Maré era símbolo da miséria nacional. Mas esse período marca também a primeira grande intervenção do Governo Federal na área: o Projeto Rio, que previa o aterro das regiões alagadas e a transferência dos moradores das palafitas para construções pré-fabricadas que constituem, hoje, as comunidades da Vila do João, Vila do Pinheiro, Conjunto Pinheiro e Conjunto Esperança. Em 1988, foi criada a 30ª Região Administrativa da cidade do Rio de Janeiro, abarcando a área da Maré, a primeira a se instalar numa favela, marcando o reconhecimento da região como um bairro popular.

Uma diferença marcante entre o centro e a periferia numa cidade grande é a falta de equipamentos de cultura e lazer. O acesso a espetáculos, a cursos e informações culturais em geral são escassos e acontecem geralmente a partir de ações de organizações não governamentais em trabalhos esporádicos que dependem de patrocínio e interesse privado.

O que pretendo problematizar neste capítulo da tese, e que de alguma maneira já é problematizado constantemente pela própria Lia Rodrigues é se mudar a residência artística de um trabalho de dança contemporânea para uma favela pode ser considerada uma ação política?

*Isso é uma espécie de uma armadilha, porque isso é uma coisa também que as pessoas adoram; tem um fetiche muito grande coisa da favela.... Não só no exterior, mas no Brasil também (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008).*

Problematização para Michel Foucault (1994) é uma forma de darmos ao



discurso ou conhecimento um caráter transformador e libertador. Problematicar é colocar em dúvida tudo aquilo que se presume ser evidente ou bom, ou o que se configura como inquestionável. Trabalhar em uma favela, fazendo arte, significa realizar uma arte engajada, boa e política. Mas como? Por quê? É necessário entender como e por que determinada coisa adquire um status de evidência inquestionável, como algo consegue se instaurar como a-problemático. Nesse caso: “fazer arte na Favela é político”.

Segundo Tomás Ibañez (1996) na problematização *o fundamental é desvendar o processo através do qual alguma coisa se constituiu como óbvia, evidente e certa* (p. 54). Para problematizar o *status* de Lia Rodrigues como “coreógrafa das favelas”<sup>59</sup>, a proposta é entender a política cultural, a partir do dilema da função da arte (AMARAL, 2003), contraposta à arte como ideal de salvação. O problema da arte como salvação se expressa pela tensão entre a beleza e sua “função” da arte, a experiência da arte como transformação política, contendo a idéia de “salvação” para uma realidade suportável e plena de sentido.



FIGURA 21- Cena do espetáculo ENCARNADO

<sup>59</sup> Durante a entrevista realizada com Lia em junho de 2008 e o *workshop* que acompanhei em novembro de 2007 na Bienal de Dança de Santos -SESC SP, percebi que, para Lia, a sua presença na favela não necessariamente diz respeito ao desenvolvimento de trabalhos sociais com aquelas pessoas, ou, ainda, um propósito de ser “boa” para a favela. Sua idéia está relacionada a um processo de contaminação, onde o que ela faz, como artista contemporânea transforma, contamina e ajuda na transformação do espaço e dos vínculos ali travados.

### **Arte e ação social: a idéia da salvação**

A arte se apresenta como uma tentativa de produzir sentidos para a existência, que é muitas vezes sem sentido, caótica e aterrorizante. A oposição entre a arte e conhecimento racional percorre o pensamento de Nietzsche, que valoriza a arte trágica para combater a pretensão da ciência de instituir uma dicotomia total de valores entre a verdade e o erro. Desde tempos remotos as manifestações artísticas trataram de explicar, ilustrar, colorir mitos, ritos, histórias de homens e mulheres, de criação e surgimento da vida, de como enfrentar tragédias e principalmente como aceitar a morte.

No livro *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche (1872/2007) busca uma razão de ser para nossa existência, e é na experiência estética, só por meio da arte se salva a vida, só a arte tem o poder de produzir sentidos para a existência que nos possibilitam viver. Seriam estes sentidos que nos permitiriam reinventar o mundo. Ele se remete aos Gregos para aprender a lição de uma civilização trágica, para quem a experiência artística foi superior ao conhecimento racional, para quem a arte teve mais valor do que a verdade científica. A arte expressa uma superabundância de forças: remete a instintos secundários, mais fracos, à vontade depreciativa de potência (MACHADO, 2002).

No texto, apresenta a lenda do rei Midas, que perseguiu o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio, durante muito tempo na floresta sem conseguir capturá-lo. Quando, enfim, o rei conseguiu encontra-lo, perguntou-lhe qual era a melhor e a mais preferível coisa para a vida do homem. Sileno disse entre risos:

*Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer (p.33).*

Ao estudar a tragédia grega como experiência estética, o autor apresenta os gregos como um povo que conhecia o terror e o absurdo da existência, e, a partir do reconhecimento desse fato, inventaram a arte para experimentar a vida como fenômeno estético a partir do qual o ser humano transcende a natureza meramente individual e obtém o vislumbre da vida como um eterno vir-a -ser coletivo. O

*Nascimento da Tragédia* é uma obra que revela uma teoria da arte e da cultura baseada em uma concepção particular da esfera política (ANSELL-PEARSON, 1997). A arte proporciona o *consolo metafísico (...) de que a vida, no fundo das coisas, apesar de todas as mudanças de aparências, é indistritivelmente poderosa e alegre* (p.31).

A noção de arte que salva, está baseada numa idéia da dicotomia: aparência/essência, pois, se a beleza é uma aparência, é porque existe uma verdade que é a essência. Mais ainda: a beleza se torna um fenômeno, uma representação que tem por objetivo mascarar, encobrir, velar a verdade essencial do mundo. Produzir a beleza nos leva a nos enganar na aparência e ocultar a verdadeira realidade.

Através das duas divindades, Apolo e Dionísio, Nietzsche aborda a tensão em que os gregos viviam, cultivando uma apreciação estética do espetáculo da vida, da vida como dor, sofrimento e auto-contradição. O desenvolvimento da arte, sob mediação do artista, seria então uma maneira de estarmos ligado à dualidade “apolínea e dionisíaca”. Apolo, representando a experiência do sonho, é resplandecente; é a divindade da luz que proporciona a bela ilusão pela qual a vida se torna merecedora de ser vivida após olharmos profundamente para dentro do abismo. A experiência da bela ilusão proporcionada pelo apolíneo é a que fornece ao indivíduo confiança e serenidade em meio a um mundo atormentador. O Apolíneo seria a experiência da individuação, de conhecer a si mesmo, de encontrar na experiência do belo uma superabundância de força e de sentimento de prazer da existência (MACHADO, 2002).

Em contraste, a experiência dionisíaca é de inibramento e em que tudo o que é subjetivo desaparece em completo auto-esquecimento. O argumento fundamental de Nietzsche é que só é possível emancipar-se da opressão (da natureza e de outros seres humanos) por intermédio da arte. A experiência dionisíaca traz o fim da experiência individual e a reconciliação do homem com a natureza e com os outros homens. Ao experimentar uma desintegração do eu, da consciência, da individualidade se sente a verdadeira natureza. Como exprime:

*sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de  
pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou  
subjugada volta a celebrar a festa da reconciliação com o filho*

*perdido, o homem (...) Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só (NIETZSCHE, 1993, p. 28).*

O dionisíaco nos proporciona apenas um vislumbre da harmonia universal; não é tarefa da arte incitar-nos à revolução. A experiência dionisíaca, possibilitando o acesso à verdade da natureza, uma verdade que mostra que a natureza é desmesurada, faz o homem compreender a ilusão em que vivia ao criar um mundo de beleza para mascarar a verdade (MACHADO, 2002). Todo ser humano educado na experiência trágica do dionisíaco assemelha-se à figura de Hamlet: ele foi instruído na essência das coisas, adquiriu conhecimento e experimentou a náusea que inibe a ação. Sabe como é difícil supor que algo que se faça hoje pode ter efeito sobre o curso futuro das coisas, e é, portanto, humilhante e fútil supor que seja possível consertar um mundo desorganizado. “O conhecimento aniquila a ação, a ação requer o véu da ilusão”- essa é a doutrina de Hamlet.

Para Nietzsche a experiência grega da arte pode nos ajudar a superar o niilismo da vida moderna, não por meio de uma política utópica, mas pelo cultivo da afirmação do caráter trágico da existência. A arte, para os gregos não era simplesmente uma imitação da natureza ou da vida, mas um suplemento metafísico da realidade da natureza, colocado a seu lado para sua sujeição e transfiguração. A arte grega integra (e não mais reprime) o dionisíaco no sonho, tornando o próprio sentimento de desgosto causado pelo horror do absurdo da existência em representação capaz de tornar a vida possível.

A reconciliação entre Apolo e Dionísio se constitui para Nietzsche como o momento mais importante da arte grega, pois o puro dionisíaco é “um veneno e acarreta num aniquilamento da vida” (MACHADO, 2002). No discurso de Lia Rodrigues sobre sua atuação na Favela da Maré essas duas forças parecem co-agir e existir da mesma maneira, influenciando sua criação e contaminando a própria comunidade. Em entrevista concedida a Kristin Innes (2007), afirma:

*O que encontramos na favela é vida, diz ela. Sim, há violência – o*

*sofrimento que as pessoas da cidade imaginam – mas de verdade, a favela é como qualquer outra cidade. Tudo acontece lá, prazer, felicidade. No final não é uma questão sobre a dor, mas sobre a vida, porque a vida é construída com dor e alegria juntas e isso é universal* (RODRIGUES, entrevistada por INNES, 2007).<sup>60</sup>

Se a arte é capaz de fazer participar da experiência dionisiaca sem que se seja por ela destruído, é porque possibilita uma experiência de embriaguez sem a perda da lucidez. Esse pensamento se aproxima da visão de Jung (1991) que, ao comparar arte e loucura, afirma que o artista nada no oceano em que o louco afunda. Não se trata de uma alternância entre embriaguez e lucidez, mas sim, de uma simultaneidade entre esses dois estados, um jogo fundamental para compreender o dionisiaco orgiástico e o dionisiaco artístico. A arte trágica controla o dionisiaco destruidor, como se Apolo equilibrasse a medida a Dionísio, ou como se servisse a poção mágica, a bebida trágica, em sonho.

Para Nietzsche, a arte trágica possibilitaria, portanto, a união entre a aparência e a essência. Sendo capaz de articular os dois instintos, as duas pulsões artísticas da natureza. A finalidade da tragédia é produzir alegria; ao mostrar o destino do herói como sofredor, se produz o sentimento de resistência ao próprio sofrimento. A visão trágica do mundo tal como Nietzsche a interpreta é um equilíbrio entre a ilusão e a verdade, entre a aparência e a essência: o único modo de superar a radical oposição metafísica de valores. Segundo Machado (2002), há para Nietzsche uma “metafísica de artista” que seria a concepção da arte como a atividade propriamente metafísica do homem, a concepção de que apenas a arte possibilita uma experiência da vida como sendo indestrutivelmente poderosa e alegre, independente das adversidades.

A posição de Nietzsche em relação à salvação pela arte é apontada como romântica até pelo próprio autor, em prefácio escrito em 1871. Segundo ele, só os românticos ou os cristãos precisam de salvação. Essa idéia seria na verdade uma contra-doutrina na luta de Nietzsche contra a metafísica e a ciência onde a arte teria mais valor por integrar e assumir a experiência dionisiaca (MACHADO, 2002).

---

<sup>60</sup>INNES, 2007. tradução minha. *What we found in the favela was life,' she says. 'Yes, there is the pain and the violence – the suffering that the people in the city expect – but really the favela is like any other city. Everything is happening there; pleasure, happiness. It was not in the end a question of pain, but of life, because life is constructed with pain and happiness together, and this is universal.'*

No discurso e na proposta de Lia Rodrigues, a idéia da salvação não é apontada de maneira direta. O objetivo de seu trabalho na Favela da Maré é de promover um diálogo possível entre as fronteiras de experiências numa cidade como o Rio de Janeiro. A arte entra como uma função comunicativa e a troca de experiência é seu principal foco.

*Quatro anos atrás eu conheci as pessoas dessa ONG (CEASM) e eles estavam fazendo um projeto de oito anos para educar as pessoas na favela , prepará-las para entrar na universidade. Então conheci essas pessoas e decidi propor uma experiência: como um projeto artístico contemporâneo pode dialogar com um projeto social. Esse era nosso objetivo. Juntos, ver como a arte pode estar acima dessas conversas; como a arte pode comunicar ou não. Então me mudei para a Maré, e fiz nossa residência lá. Trabalhamos lá todos os dias. Então é um tipo de fronteira, fronteiras invisíveis que temos na nossa cidade. E essa invisibilidade se espalha, e entre as fronteiras nós provocamos esse diálogo entre pessoas que não falam uma com as outras, a classe média com todas essas pessoas<sup>61</sup> (RODRIGUES, entrevistada por RODRIGUEZ, 2006).*



FIGURA 22- Cena do espetáculo ENCARNADO

---

<sup>61</sup> Entrevista concedida à Soledad Rodriguez (2006) Tradução minha: *Four years ago I met these people from an NGO and they are doing a project for the next 8 years to educate people, to prepare people from the favelas to enter the university. So I met these people and I decided to propose an experience: how a contemporary artistic project can dialog with a social project. This was our aim together; to see what art can be like beyond these conventions, how art can communicate or not. So we moved to da Maré, and we made our residence there. We work there every day. So it's a kind of cross-borders, you know, invisible borders that we have in our city. And this invisibility broadens and broadens, and across these borders we provoke this dialog between people who don't speak to each other, the middle class with all these other people. But I don't know where we are going, and I love to not know. Because we must know everything, we must be useful, we must be successful, we must do things for everybody, and I don't believe in that.*

## **Dança para quê? Sobre a função social da arte.**

*“A arte é assim uma reserva ecológica das espécies invisíveis que povoam nosso corpo-bicho em sua generosa vida germinativa; manancial de coragem de enfrentamento do trágico.”* Suely Rolnik

Existe uma série de preconceitos em relação à abordagem de conteúdo ou de utilidade da produção artística que impedem a apreciação da função social da arte e da dança contemporânea. No entanto, é crescente o número de trabalhos que expressam de alguma maneira essa preocupação. Coreógrafos e bailarinos passam a indagar sobre a função social de sua produção e como colocar sua dança a serviço de mudanças estruturais de injustiças sociais. A maneira como os artistas são incentivados a produzir arte e mais uma vez, as políticas públicas que favorecem essa produção são fundamentais para o desenvolvimento de uma arte engajada, ou uma arte de caráter social e político intencional.

Por exemplo, a discussão realizada nas artes plásticas, demonstra essa preocupação social e a militância política de muitos artistas brasileiros e latino-americanos correspondem a períodos históricos específicos ou então, a períodos e fases dentro da carreira de cada artista. Segundo Amaral (2003), existem, no Brasil, três períodos bem delineados de participação política de artistas plásticos que, de maneira direta influenciaram outras linguagens artísticas:

- Na década de 1930, influenciados pela situação política soviética e também pelas agitações sociais locais no início do governo de Getúlio Vargas.
- No período da Segunda Guerra Mundial até por volta de 1965, quando a influência muralista mexicana contagia a América Latina, assim como a inspiração vinda do expressionismo germânico. No período da Segunda Guerra, os artistas brasileiros participaram da luta pela paz, por meio da criação dos Clubes de Gravura.
- A partir da década de 1960 a preocupação social ocorre mais como um comentário aos eventos de seu tempo nas artes plásticas, e nas artes cênicas (especialmente o teatro) há um aumento da participação social e política.

Fora esses períodos delimitados, alguns movimentos artísticos também discutem explicitamente a relação entre arte e política, independente do tempo e da

classificação histórica da qual fazem parte. A Semana de Arte Moderna de fevereiro de 22 traz a vinculação com o tema do nacionalismo e representa um marco na arte contemporânea brasileira (AMARAL, 2003). Essa manifestação específica, tem sua importância dilatada por ser uma consequência direta da I Guerra Mundial, estimulado por um sentimento de pertencimento ao país, que teve como cenário, o desenvolvimento econômico e industrial. O movimento modernista estimulava os jovens artistas, imbuídos de técnicas e conhecimentos artísticos já bastante desenvolvidos, a tirar do Brasil os estímulos inspiradores para suas obras, como a luz, as cores, as questões sociais.

Artistas, intelectuais e escritores juntaram-se com o objetivo de abalar as estruturas da cultura paulistana e brasileira, que diferente das cidades (que cresciam com o ritmo do progresso), ainda estava fortemente influenciada pelas escolas européias, sobretudo portuguesas (THALASSA, 2007). Existia a idéia de “ir ao povo”, e ao mesmo tempo a contradição de serem artistas que faziam parte de uma elite, com um grau de erudição e acesso às escolas européias. As reuniões constantes, os planejamentos e o desejo de construir uma identidade brasileira na arte estava relacionada com um desejo também político. A partir disso, a preocupação política e social, sobretudo de relação com o espaço e a realidade brasileira da época, eram expressas em quadros, poemas, textos. Como os versos de *Aperitivo* de Oswald de Andrade (1978) :

*A felicidade anda a pé  
Na Praça Antônio Prado  
São dez horas azuis  
O café vai alto como a manhã de arranha-céus*

*Cigarros Tietê  
Automóveis  
A cidade sem mitos*

Ou ainda como no texto de Mário de Andrade (1987) que, além do lugar, enfatiza a distorção social da realidade brasileira:

(...)



*Garoa do meu São Paulo,  
-costureira de malditos-  
vem vindo um rico, vem um branco,  
são sempre brancos e ricos...*

*Garoa sai dos meus olhos*

Quando pensamos na ação social possível da dança, verificamos que ela sempre foi reconhecida como uma atividade que já existia em sociedades primitivas e que já relacionava questões sobre o espaço, o tempo e os mitos das comunidades, bem antes sua estruturação como campo sistematizado de conhecimento e espetáculo. A estrutura de dança que conhecemos hoje como 'categoria cultural' emerge principalmente a partir do século XVII, com o surgimento do balé clássico.

Até a virada do século XIX para o século XX, o termo balé estava diretamente associado à dança espetacular, como sendo uma das únicas possibilidades de se ver e apreciar o corpo dançante. Sem falar é claro, das danças tradicionais ou camponesas de cada país e região que eram apresentadas de maneira “livre” nas ruas e festas populares. Uma construção de sentidos e significados foi realizada a partir do que podemos chamar de “projeto de elitização da dança”, que passa a ser concebida como um divertimento da aristocracia cortesã (MONTEIRO, 1998).

O balé, como conceito, abrange elementos muito diferentes, que variam de um *balletto* dançado por Guglielmo Ebreu na Itália no *Quattrocento*, a uma obra como *La Sylphide*, interpretada por Maria Taglioni no século XIX, assim como uma peça criada pelo American Ballet Theatre para um público dos dias de hoje. E ainda segundo Monteiro (1998) o balé foi uma invenção do Renascimento Italiano, conforme documentos datados do século XV. Anos mais tarde foi levado à França e de lá se espalhou pelo mundo ocidental nos séculos XVII e XVIII.

É na Itália que se inicia a formação de uma sociedade cortesã, ainda não enrijecida pela etiqueta. A dança da corte emerge uma nova etapa para a apreciação: ela se torna erudita com passos e métricas específicas. O próprio termo Balé refere-se a uma circulação de discursos e repertórios sobre a dança da época. Segundo Mariana Monteiro (1998) encontra-se relacionado à *Balletti*, que seria o diminutivo de *Ballo*, utilizado na Itália renascentista para designar “danças

executadas num salão de baile por uma elite cortesã” (p. 170).

A dança se transformou de maneira relacionada aos movimentos políticos da monarquia e da elite burguesa e se profissionalizou entre os séculos XVI e XVII, e afastou-se dos sentidos que ela possuía inicialmente para a população, de maneira geral. Essa profissionalização faz surgir novos papéis: os mestres de dança, os bailarinos profissionais, regras e elevação do nível técnico. Nos séculos seguintes, o que se viu foi um grande aprimoramento técnico. A técnica do balé clássico está baseada no virtuosismo dos passos e na harmonia e leveza dos corpos desenhados nas coreografias. A arquitetura renascentista contribuía e influenciava nos movimentos que eram sempre amplos, leves e belos.

No século XVII, sob a influência de Luís XIV, a dança da corte se torna a dança real. Conhecido como Rei Sol, desde muito cedo tomou aulas de Balé; dançou em muitos espetáculos e criou a figura do primeiro bailarino, perpetuando no palco a estratificação social da época, traduzindo a noção de frontalidade para os corpos que dançam. Luís XIV criou a Academia Real de Dança que formaria bailarinos profissionais, possibilitando que novas investigações e aprimoramentos fossem desenvolvidos na dança, que assim entraria no Século das Luzes, também com uma discursividade “iluminada”. A criação de uma escola possibilitou que a profissionalização e a relação de mestre e discípulos fosse estabelecida. Segundo Pereira (1998), neste momento a dança trazia a idéia do *divertissements*<sup>62</sup>, com grandes dificuldades técnicas que agradavam ao público presente demonstrando as possibilidades e incríveis façanhas do corpo dançante.

Esse olhar histórico possibilita entender a influência do balé na forma de apresentação e de comunicação da dança como uma arte “espetacular” que se perpetua até hoje na dança contemporânea. Muita coisa mudou, mas algumas organizações permanecem: os grandes teatros, os salões, uma pequena elite apreciadora. Foi perpetuado em um modelo político e estético que se sustenta ainda, em muitos lugares.

No Brasil, por exemplo, a dança como conhecimento sistematizado, chega através do Balé e se desenvolve como um conhecimento também da elite. Para a maioria da população a dança a que se tinha acesso era a dança popular, especialmente ligada à imagem do carnaval. A preocupação com uma dança

---

<sup>62</sup>Para Monteiro (1998) o *divertissement* cumpria, como arte cortesã, uma função social específica de entreter os nobres. Era feito por nobres, para os próprios nobres.

engajada começa a surgir a partir dos anos 70 com os trabalhos como os do *Ballet Stagium* ou as iniciativas de instituições que usavam a dança no processo de educação de jovens considerados carentes.

Quando falamos de dança e preocupação social hoje, o nome que primeiro vem à mente é de Ivaldo Bertazzo. Com projetos financiados principalmente pela Petrobras e parceria com a Comunidade Solidária, Bertazzo desenvolveu o trabalho na favela da Maré durante três anos em parceria com o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM, a mesma ONG que depois fez a parceria com Lia Rodrigues. O projeto com os adolescentes culminou em três espetáculos: *Mãe Gentil*, *Folias Guanabaras* e *Dança das Marés* e em uma publicação em parceria com Drauzio Varella e Paola Jacques (2002).

Após a saída do Rio de Janeiro Ivaldo Bertazzo continuou seu trabalho social com a dança em parceria com o SESC SP, criando, na cidade de São Paulo, o projeto Dança Comunidade. Esse projeto gerou 2 espetáculos: *Samwaad* e *Milágrimas*, ambos com lançamento de DVD e CD de trilha sonora e um deles (*Milágrimas*) seguido de uma publicação organizada por Carmute Campello (2005) que discute a relação entre dança e comunidade (s).

Os produtos artísticos criados por Ivaldo Bertazzo cativam o público principalmente por sua alta qualidade artística aliada a um grupo de dançarinos que são jovens de periferia de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Jovens que seriam identificados pelo estereótipo da exclusão e das injustiças sociais às quais são submetidos, exibem no palco talento, disciplina e dedicação para apresentar sua arte em movimento. Oferecido como um espetáculo de dança, o resultado desse projeto atinge principalmente a classe média letrada de um país que tem pouco acesso à cultura, propagando a idéia de que a arte, quando levada para a periferia, integra um projeto social, com uma ação que pressupõe algum tipo de salvação para jovens cujo futuro estaria comprometido pela realidade em que vivem.

Uma das críticas ao trabalho de Bertazzo é justamente o alto valor de seus projetos em relação ao pequeno número de jovens atendidos. Segundo Katz (2006), o projeto teve um custo total de 2, 557 milhões de reais para atender 42 jovens entre 13 e 28 anos. Esse projeto tinha uma duração de 3 anos e visava a formação de jovens para continuar atuando como monitores e professores de dança. Em 2007 Bertazzo transformou o projeto Dança Comunidade em uma companhia de dança, oferecendo para 32 dos jovens a possibilidade de continuar na Companhia de

Teatro-Dança Ivaldo Bertazzo. A partir de então foram criados espetáculos como *Mar de Gente* (2007) e *Noé Noé* (2008) que transformaram os jovens 'carentes' em bailarinos profissionais, tirando a identidade social uma vez empregada à imagem da cena.

Outra crítica que o acompanha é a mesma que se pode fazer à muitos projetos artísticos de cunho social, que é o da estetização da pobreza. A estetização da pobreza vê na favela brasileira uma mercadoria cultural, a partir da industrialização das expressões urbanas e de estilos de vida vindo da pobreza. Esse fenômeno ocorre também na cena da cultura mundial, como aconteceu com a cultura negra norte americana. A cultura da pobreza brasileira ganha visibilidade sendo fonte de significado e de identificação para um mercado esvaziado de “estilos de vida” diferenciados para se espelhar e vender: o samba do morro, o funk, o Hip Hop, são produtos com alta rentabilidade. A idéia do *made in favela* no Brasil se tornou uma *tecnologia capaz de produzir uma capitalização e desvio de forças hostis máximas (exclusão, fome, miséria) em um ato criador* (BENTES, 2003, p.13).

São forças também de identidade brasileira que trazem símbolos importantes para o país - como malandro, a mulata e o futebol – que estão associados às camadas mais pobres (SOUZA & BARBOSA, 2005). Trata-se de uma convergência importante entre política e estética que relaciona práticas culturais da periferia aos fluxos globais que até a mídia consegue enxergar. Uma mudança decisiva que inclui expressões culturais urbanas e estilos de vida vindos da pobreza, passando pela realidade da cultura letrada e se tornando uma cultura visual e midiática. Essa exposição é “vendida” como uma atitude política renovadora, fora das instituições tradicionais, representando uma forma rizomática e vitalizante para a produção criativa no país. Essa 'novidade' serve de inspiração e de estímulo para criação em arte contemporânea.

*Algumas vezes eu sinto que o mundo artístico contemporâneo é muito pequeno; que nós estamos apenas interessados em nós mesmos. (...) Nós nos conhecemos, eu leio esse livro, você também. Nós assistimos o mesmo filme. Como podemos, então nos conectar com o resto do mundo? Eu precisava saber se meu trabalho tinha relevância para mais gente do que esse pequeno círculo*<sup>63</sup> (RODRIGUES, entrevistada por INNES, 2007).

<sup>63</sup> Tradução minha: 'Sometimes I feel that the contemporary artistic world is too small, that we are only interested in ourselves,' says Lia Rodrigues, artistic director of the internationally-renowned and defiantly political Brazilian company, Lia

Além dos questionamentos e inquietações pessoais de artistas que como Lia Rodrigues, procuram sentido em sua ação artística, o crescente aumento de trabalhos que unem a arte à ação social, também é um reflexo de uma política pública. Nas chamadas artes cênicas, onde está incluída a dança, a preocupação social se torna mais evidente com a eleição do presidente Lula em 2003 e a indicação do Ministro Gilberto Gil para a pasta da Cultura. A política cultural instaurada pelo MinC a partir de 2003, teve um direcionamento claro de liberação de verbas para projetos que tivessem alguma contrapartida social. Essa indicação trouxe uma insatisfação da classe artística que se posicionou contra a responsabilidade do artista em promover ações de caráter social, além do seu próprio trabalho artístico (LEÃO, 2003). A atuação do governo federal na área foi iniciada por meio da Secretaria de Comunicação de Governo e Gestão Estratégica da Presidência da República- SECOM, que era então comandada pelo ministro Luiz Gushiken. O SECOM é o órgão responsável pela coordenação do Comitê Gestor de Patrocínio que reúne as principais empresas estatais do governo federal (Petrobrás, BR Distribuidora, Sistema Eletrobrás, Correios, Banco do Brasil e Caixa Econômica Federal). Esse órgão também se responsabiliza pelo gerenciamento de verbas de renúncia fiscal utilizada pelas leis de Incentivo à Cultura.

O próprio Ministério da Cultura se posicionou frente a esse direcionamento social para a cultura e produção artística, declarando que a idéia de contrapartida social é um equívoco, e que a grande relevância social seria a ampliação, preservação e restauração de museus, da produção livre de cineastas e artistas; ou seja, que ocorresse o ato cultural em si.

*O tratamento de questões de política cultural é do Ministério da Cultura, por definição constitucional, legal e por mérito (...) quando se submete a decisão do patrocínio a outros critérios, podendo ou não ser importantes, você necessariamente condiciona o processo cultural a externalidades que podem criar situações perigosas. (Juca Ferreira- quando ainda era Secretário Executivo do MinC- em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, 30/04/2003, citado por LEÃO, 2004).*

Após esse primeiro tumulto do governo Lula em relação à cultura, uma reunião

---

Rodrigues Companhia de Danças. 'We know each other; I read this book, you too. We both saw this film. How, then, can we connect with the rest of the world? I needed to know if my work had relevance to more than this small circle of people.'

decidiu que as funções e avaliações de patrocínios para a área seriam retomadas pelo MinC, instituindo um Fórum de Política Cultural, que tinha como objetivo elaborar novos critérios a partir da discussão entre o setor cultural, as empresas estatais e privadas. No início do ano de 2003, o Ministério realizou uma série de encontros em todo o país, intitulado *Seminário Cultura Para Todos*, com o objetivo de levantar parâmetros para a formulação de um novo modelo de financiamento de cultura. Encontros foram promovidos com artistas, produtores, destinados à sociedade em geral, com o intuito de ampliar a comunicação entre o governo e a sociedade civil (LEÃO, 2004).

As Leis Federais de Incentivo à Cultura como estão presentemente formuladas, trazem consequências graves para a arte e a cultura brasileira. Na medida em que se transfere para a iniciativa privada a decisão do que será patrocinado, restringe-se o patrocínio à projetos culturais que sejam lucrativos, ou que tenham forte apelo social, trazendo uma imagem “boa” para a empresa.

Por conta disso, e como já apontado no capítulo anterior, muitos aspectos da produção cultural são afetados como: a massificação da produção artística, deixando para o artista a responsabilidade de transformar ou “animar” culturalmente a comunidade; a isenção da responsabilidade constitucional do governo no processo de desenvolvimento cultural do país; o dirigismo estético, atuando e estabelecendo normas e padrões artísticos a serem seguidos pelos artistas interessados nesse patrocínio e a promoção do assistencialismo como padrão de ação social (ações imediatistas sem efeitos estruturais mais profundos) (LEÃO, 2004).

A proposta de mudar a companhia para Maré indica uma ação de parceria com a comunidade, com o espaço que se dará ao longo de um tempo de trabalho. Lia Rodrigues propõe mudar-se do centro para “residir” e construir seu trabalho na favela da Maré, entendendo a favela como parte da cidade. Essa ação indica um comprometimento com o lugar que extrapola um determinado trabalho ou projeto. O compromisso passa a ser com as conexões e com a identidade que aquele lugar imprime na vida da coreógrafa, dos bailarinos e do trabalho. O lugar, suas histórias, seus acontecimentos passam a produzir sentidos para a dança. E provavelmente, a dança passa a produzir sentido para o lugar, ao longo do tempo. Contribuindo para diminuir o isolamento entre o mundo da favela e da produção de arte contemporânea. Mais uma vez utilizo Milton Santos, que propõe o lugar como *locus* de uma possível resistência à atual globalização e ao processo de verticalização dos

lugares. Essa resistência se daria por meio do fortalecimento das horizontalidades entre os lugares e da reconstrução de *uma base de vida que amplie a coesão da sociedade civil, a serviço do interesse coletivo* (p.228). O autor propõe o desenvolvimento de uma solidariedade ativa, *geradora de ações políticas locais que se antepõem às tendências meramente verticalizantes* (p. 228-9). Nesse sentido, a ação de Lia Rodrigues, ao deslocar sua companhia, parece contribuir com o contraponto de fazer criação de arte contemporânea na favela.

*É importante entender que na cidade do Rio de Janeiro a favela não é periférica, ela não cerca a cidade. Ela está dentro da cidade, é central, determinando a convivência de universos sociais muito distintos. E, apesar desse estreito convívio, é grande o isolamento desses mundos* (RODRIGUES, 2008).

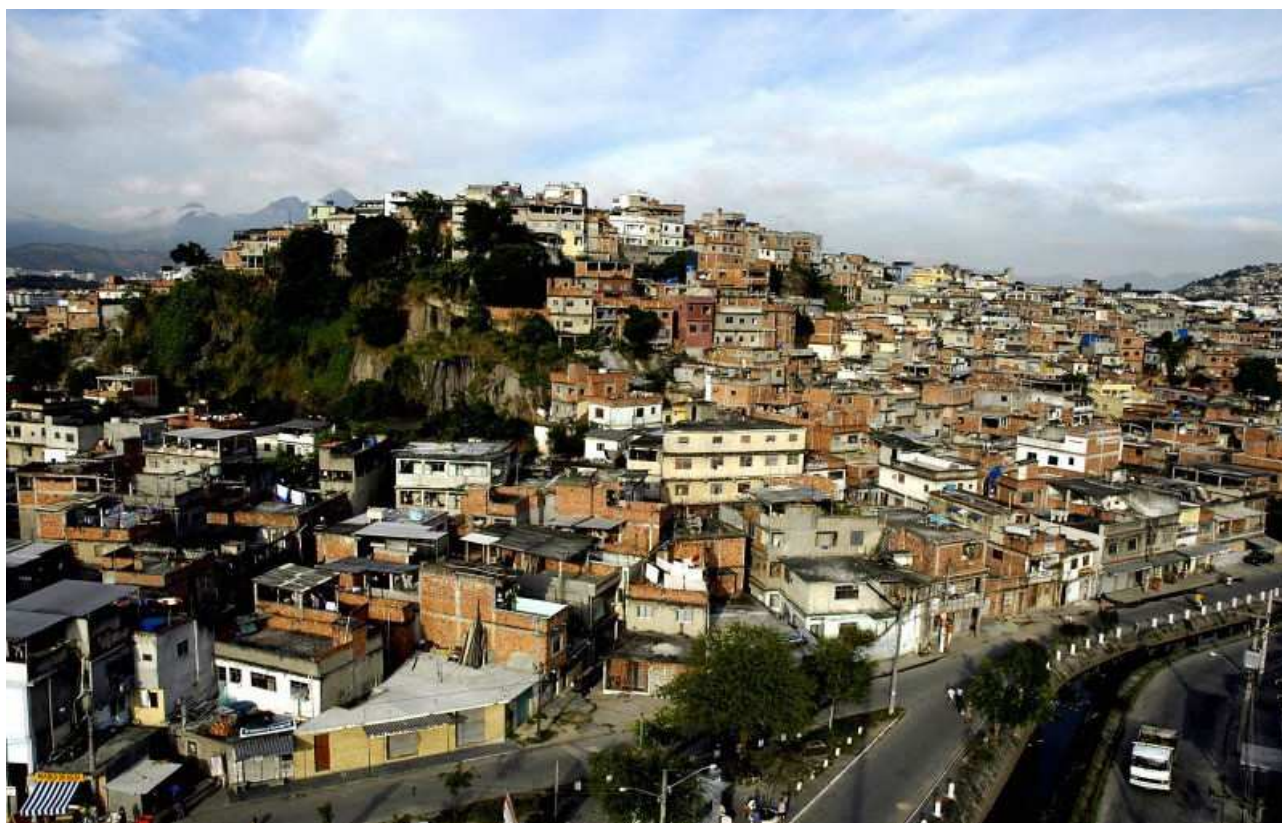


FIGURA 23- Favela da Maré

## CAPÍTULO 4

### RESSONÂNCIAS E REPERCUSSÕES

*"Não nos falta comunicação, ao contrário, temos comunicação demais, falta-nos criação. Falta-nos resistência ao presente" – Deleuze e Guatarri*

#### A palavra encarnada

Para entender espetáculo ENCARNADO a partir de sua rede e de seu contexto de criação, se faz necessária uma discussão sobre a dança como prática discursivas, a palavra e o corpo, os discursos e as ações que se transformam em dança e que performam no mundo. A partir disso, é possível problematizar algumas questões sobre dança e comunicação que também são questões que permeiam o discurso e a ação de Lia Rodrigues e se atualizam por meio de suas obras coreográficas.

O ENCARNADO começa a partir da palavra. "Em francês *incarnat* é uma cor, entre o vermelho e o rosa, a cor da carne bem embaixo da pele. Em português, é traduzido como encarnado, carmim. Em inglês a palavra traz o sentido do corpo, um ponto universal de compreensão"<sup>64</sup> (INNES, 2007). No começo desta tese, assim como no programa do espetáculo, a definição de encarnado tem sentido bíblico, político, folclórico. O sentido múltiplo da palavra traz para a obra também múltiplos discursos possíveis. Em ENCARNADO, a palavra sugere uma relação direta com o corpo e o discurso vira performance.

*No começo era a Palavra, e a Palavra logo estava com Deus e a Palavra era Deus. Todas as coisas foram feitas através dela, e nada do que foi feito, foi feito sem ela. (...) E a Palavra se fez carne, e ela habitou entre nós, plena de graça e verdade; e nós contemplamos sua glória, uma glória como a glória do Filho único que veio do Pai.– Evangelho Segundo João, 1.1.*

---

<sup>64</sup>In French, *incarnat* is a colour somewhere between red and pink, the colour of the flesh just under the skin. In Portuguese, it translates as *incarnato* or *carmim* – crimson; in English the word is most reminiscent of our own *incarnate*; of the body, a point of universal understanding (Innes, 2007).



Jacques Gleyse (2007) sugere que o que incrustou a linguagem no corpo foi justamente a capacidade do ser humano em fabricar seu próprio corpo. A partir do momento em que a linguagem se tornou autônoma do substrato corporal, “transformou-se num sistema, de alguma maneira imortal, que dita a um sistema mortal- o corpo- suas prescrições” (p. 4). Ou seja, a morte da carne pode ser prescrita pelo verbo e tudo que é dito e construído pela linguagem age sobre o corpo, dizendo o que é bom, ruim, e aplicando ao corpo uma série de julgamentos morais.



FIGURA 24- Cena do espetáculo ENCARNADO

As palavras geram sentidos também para os comportamentos relacionados aos corpos, colaborando para um aprendizado progressivo de um certo número de interditos corporais produzidos pelo verbo dominante que historicamente vieram da nobreza de corte. O corpo passou e ainda passa por essas muitas aprendizagens, prescrições e interdições a partir do verbo, do discurso, da palavra. Por sua vez, o corpo reproduz e produz outros tantos sentidos a partir de suas práticas. Então até onde a carne tornou-se verbo? Ou como pergunta Gleyse (2007), os costumes, as técnicas podem ser assimiladas a um verbo encarnado? Até onde o verbo penetra a carne?

Para algumas correntes da Psicologia, especialmente a Psicanálise, a linguagem é constitutiva da formação da consciência e do “sujeito” e é expressa no corpo por sintomas, comportamentos ou pela própria expressão oral habitual. Para a Psicologia Social, especialmente no referencial teórico desenvolvido neste

trabalho<sup>65</sup>, as práticas discursivas são construídas socialmente e implicam em aspectos performáticos da linguagem, ou seja, quando acontecem, em que condições, com quais intenções e de que modo. Também são entendidas em relação às condições de sua produção em que contexto social e interacional? Em que momento histórico? A ênfase para o entendimento dessa prática se dá no entendimento de seu contexto.

O corpo como produtor de linguagem e de discurso deve ser entendido primeiramente a partir de seu contexto e de sua matriz de produção de sentido<sup>66</sup>. Esse contexto está diretamente relacionado com uma noção temporal que, segundo Mary Jane Spink (2004) engloba o tempo longo, o tempo vivido e o tempo curto<sup>67</sup>. Essa proposta amplia o entendimento dos estudos sobre práticas discursivas e linguagem, inclusive quando se trata do corpo.

Para pensar o contexto das práticas corporais ligadas à dança é necessário pensar as práticas discursivas sobre ela, ou seja, “a maneira pelas quais as pessoas, por meio da linguagem produzem sentidos e posicionam-se em relações sociais cotidianas” (SPINK, M. J., 2004 p. 40). Isso permite fazer uma distinção entre as palavras sobre o corpo (nesse caso o corpo que dança) e os sentidos expressos pelo corpo que dança.

O ENCARNADO foi apresentado em 2008 (SESC Pompéia, Projeto Palco Giratório) de maneira a juntar os discursos sobre o corpo e os discursos do próprio corpo que dança. Nesta apresentação específica, Lia Rodrigues propôs que a obra fosse apresentada como uma aula-espetáculo, chamada “ENCARNADO: onde? como? Por que?”. A idéia dessa apresentação era mostrar para o público as formas de fazer e os processos de criação do próprio espetáculo. Em entrevista, Lia Rodrigues (2008) conta que queria mostrar a *hell's kitchen*<sup>68</sup>, que é a hora de preparação de todo ketchup e outros líquidos (como o creme de leite, para a cena branca) que é usado no espetáculo.

---

<sup>65</sup>Núcleo de Práticas Discursivas e Produção de Sentido do Programa de Psicologia Social da PUC-SP, sob orientação de Mary Jane Spink.

<sup>66</sup>Para Hacking (2001), a idéia de matriz existe como um conjunto de elementos onde uma pesquisa ou um conhecimento é produzido (seja ele qual for). Essa matriz engloba pessoas, instituições, formulários, coisas, há assim uma materialidade, que faz com que esse conceito ou idéia efetivamente construa um objeto a ser debatido. Isso implica em acatar os conceitos como atos de construções sociais, produtos de interações complexas.

<sup>67</sup>Esse conceito será desenvolvido na sequência desse texto, porém uma breve explicação para situar o leitor, faz-e necessária. O *Tempo Longo* refere-se a uma exploração histórica das idéias sobre o tema, o *Tempo Curto* sugere uma micro-análise a partir da interação e o *Tempo Vivido* requer uma pesquisa das estruturas sociais geradoras de *habitus*.

<sup>68</sup>A tradução literal é “cozinha do inferno”, preparação dos recipientes com o *ketchup* antes do espetáculo ENCARNADO.

*apaga a luz pro espetáculo e acende a luz do palco, e todos entram carregando uma mesa e colocam os ketchups e todos eles fazem a preparação do espetáculo como se fosse o início, aí acende a luz da platéia, então eu entro e a gente começa a conversar. Eu pensei de ser assim, para todo mundo poder ver essa parte...(RODRIGUES, entrevistado por GUZZO, 2008b)*

Nesta apresentação, Lia e os demais membros da companhia fizeram exatamente isso: sentaram no palco, conversou com a platéia e durante a conversa fez as cenas que explicitavam parte do processo criativo. Esse formato de apresentação gerou um mal-estar na platéia que em algum momento se posicionou, dizendo que gostaria de ver o espetáculo, ao invés de alguém falar sobre o mesmo. Ocorreu então, uma negociação entre Lia Rodrigues e o público sobre o que seria um espetáculo de dança e por que aquilo que estava acontecendo não satisfazia certas pessoas.

A dança é tratada como linguagem artística que produz um resultado coreográfico conhecido e apresentado como espetáculo, ou seja, a dança é entendida como uma forma de comunicação estabelecida entre um coreógrafo (e bailarinos) e um público que assiste (geralmente sentado) passivamente à uma apresentação. Mas o que é um espetáculo de dança? O que é uma coreografia? O que pretende comunicar? O discurso é **sobre** a dança ou **da** dança?

### **A dança como prática discursiva**

*As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos, e servem de trama a todas as transformações sociais, em todos os domínios. É, portanto, claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais; mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. (...) A palavra é capaz de registrar as frases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (Mikhail Bakhtin)*

Recentemente muitas pesquisas sobre dança têm se preocupado com a questão da linguagem, mas não fica claro que discurso é esse, ou ainda: não fica explícita essa diferenciação dos diversos discursos possíveis quando se trata de corpo e de dança. A proposta nesta tese é discutir dança a partir do conceito de performatividade, ou seja, como ação que é enunciada e constrói uma configuração de realidade. A linguagem é performática, pois afeta de maneira direta a construção de realidades e produz efeitos. A produção desses efeitos dos atos de linguagens é analisada como práticas discursivas, ou seja, são práticas sociais, linguagens produzem feitos.

A linguagem, em sua expressão mais ampla, é compreendida “como sendo um sistema de signos que podem servir de meio de comunicação” em que todos os sentidos podem utilizar como linguagem de comunicação (LALANDE, 1996). A linguagem corporal e gestual é, portanto, uma das formas de se comunicar. As pesquisas realizadas na área de dança dependem da linguagem, assim como em todas as outras artes e nas ciências sociais.

Certamente, uma coreografia é uma forma de discurso que tem como sua sintaxe o corpo e o movimento. A palavra coreografia vem do grego *Khorus+graphia= khoreia* que significa “dançar em união”. Chamo atenção para o sufixo “*graphia*” que está intimamente ligado à idéia de linguagem. Uma coreografia seria pois uma linguagem, um discurso encarnado?

Uma coreografia é um conjunto de movimentos que possui um nexos próprio ou uma lógica própria (GIL, 2005). Especificamente ligada à dança contemporânea, e da mesma maneira que toda definição proposta no campo da arte ela levanta diversos questionamentos em relação à sua forma, metodologia e apresentação. A discursividade da dança deve ser pensada a partir de um contexto e de um tempo. No contexto dos discursos **DA** dança, Gil (2005) apresenta a idéia ou a busca por um “**nexo**” da dança nada tem a ver com algo que pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras. O movimento dançado nem sempre pode ser apreendido em todo seu sentido. Se o discurso da dança não tem o mesmo nexos da linguagem verbal ou do pensamento de palavras, como é possível entender a dança como discurso? Que discurso seria esse?

Para pensar ou analisar o discurso da dança, especialmente de sua forma apresentada como um espetáculo parece fundamental não pretender extrair um

sentido lógico de sua discursividade. Não há o que dizer do sentido apresentado pelos movimentos, não porque eles não tenham sentido, mas porque o sentido que eles apresentam se manifesta em outra lógica que não é a da palavra. A dança é discursiva a partir de seu questionamento primeiro, de seu argumento criativo e dos gestos possíveis que surgem a partir daí. Os movimentos são criados e re-criados a partir de uma experimentação de movimentos. Essa experimentação trata de fluxos de movimentos mais do que formas ou de figuras. Quando uma seqüência se forma, ela é repassada e a partir dela o bailarino ou coreógrafo pode verificar qual seu sentido e quais outras possibilidades de movimentos são oferecidas a partir de seu gesto inicial; outros movimentos surgem e assim se ensaia novamente até que cria um sentido comum para cada grupo de seqüências, que unidas formam uma coreografia.

Francis Sparshott (1995 apud GIL, 2005) se recusa a dar à dança o estatuto de linguagem, pois para ele é impossível comparar os movimentos do corpo aos fonemas da língua falada. Um não depende do outro e existem origens diferentes para o surgimento de cada como forma de expressão. Alguns trabalhos como o de Weil (1975), pregam uma possível “fala do corpo” ou comparam o discurso da dança como uma forma de entender o que os corpos estão “querendo dizer” com determinados movimentos ou não-movimentos. Esse tipo de trabalho sugere uma superficialidade na análise do movimento e não é a forma como a dança geralmente se expressa como linguagem, pelo menos a partir do ponto de vista deste trabalho.

Para a dança entendida como forma de arte, não há necessariamente uma utilidade ou uma lógica no movimento apresentado. Ele existe para criar poéticas, imagens e sensações. Ou passagens. A lógica da dança residiria então na possibilidade de integração do corpo como um produtor de sentido, quer dizer, a articulação do movimento dançado pelo corpo em seqüências ou coreografias, significam por si mesmas, sem recorrerem à linguagem.

Sobre a linguagem do corpo em movimento Gil (2005) apresenta três possibilidades e afirmações: i) a dança pode exprimir as multiplicidades do sentido e da experiência humana ii) para fazer isso, recorre a um número grande de gestos (comparados às frases para a linguagem oral) iii) esses gestos <infinitos> são construídos a partir de um número <limitado> de movimentos.

Assim, para pensar o sentido da dança devemos conceder ao movimento dançado o poder de combinar essas unidades variáveis de movimentos e gestos,

finitos e limitados em seqüências dotadas de sentido. As seqüências se organizam não pelas regras “gramaticais” ou semânticas, e sim segundo o circuito de energia que regula a formação do sentido. Para Lia Rodrigues, quando se trata desse sentido *não é uma narrativa assim, como é uma história linear, mas tem uma narrativa ali, tem uma dramaturgia que é um fio que conecta aquelas cenas todas ou o seu trabalho* (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008). Essa narrativa e essa comunicação de sentidos está sempre precedida de uma interação dialógica e discursiva.

### **Qual discurso?**

O discurso deve ser entendido não somente como fala, mas como um conjunto de enunciados. Para Michel Foucault (1969) o discurso é uma prática e como qualquer prática social podemos definir as condições em que foram produzidas. O contexto de produção de um discurso é sua formação discursiva, como o próprio autor define:

*um conjunto repleto de relações que funcionam como regras: prescreve o que deveria ter sido posto na relação, em uma prática discursiva, para que essa se refira a tal ou qual objeto, para que ponha em jogo tal ou qual enunciado, para que utilize tal ou qual conjunto, para que organize tal ou qual estratégia. Definir, em sua individualidade singular, um sistema de formação, portanto, é caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela regularidade de uma prática.* (FOUCAULT, 1969 p. 122-123)

Para Lupicinio Iñiguez (2004), após os trabalhos de Foucault, não se falará mais tanto sobre discursos, mas sobre práticas discursivas, indicando a característica de prática social, contextualizada e histórica. Práticas discursivas são as regras anônimas, constituídas e delimitadas pelos tempos e espaços, ou seja, nos processos históricos, em que grupos, comunidades ou sociedades definem as condições que possibilitam qualquer enunciação. Os discursos fazem mais do que mostrar ou revelar sinais e símbolos, são eles que formam estratégias para formar sistematicamente os objetos de que falam (FOUCAULT, 1969).

A produção de um discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada,

organizada e redistribuída por certos procedimentos. Esses procedimentos estão sempre relacionados ao poder, que tenta dominar seu acontecimento aleatório e sua materialidade. Ou seja: no discurso há sempre uma ordem e essa ordem se relaciona diretamente com as micro-políticas do poder (FOUCAULT, 1971:1996). Toda relação de poder se depara com fenômenos extremamente complexos, que estão presentes e acontecem em várias frentes, de diversas formas, por meio de muitos mediadores e de múltiplas vozes.

Segundo Mary Jane Spink (2004), para entender a natureza desses discursos, é importante adotar uma perspectiva temporal que possibilite entender a complexidade dos caminhos da comunicação concebida como um diálogo de múltiplas vozes. É necessário entender três dimensões básicas para o entendimento dessas múltiplas vozes, a saber, i) a história, com os diferentes tempos já mencionado: tempo longo, tempo vivido e o tempocurto, ii) pessoa, enfatizando a dialogia presente em cada relação e iii) linguagem, compreendida em seu aspecto performático e suas condições de produção. Essas três dimensões andam sempre juntas, mas podem ganhar focos diferenciados, dependendo do tipo de análise ou da pesquisa realizada. Isso significa trabalhar a interface entre aspectos performáticos da linguagem (quando, em que condições, com que intenção e de que modo) e as condições de produção (entendidas aqui tanto como contexto social e interacional quanto no sentido foucaultiano de construções históricas).

No caso dos discursos **DA** dança, está sempre em foco o terceiro aspecto que seria a linguagem em si, com relação às suas características performáticas e sua condição de produção e criação (obviamente as outras dimensões estão presentes). No caso dos discursos **SOBRE** a dança, as outras dimensões entram em foco, para o entendimento das pessoas (coreógrafos, bailarinos, produtores) e de suas condições históricas (envolvendo o enredo social que uma obra coreográfica está incluída).

Os discursos são sempre práticas articuladas com outras práticas, também emolduradas nas ordens e capacidades de seus discursos. São formas de retroalimentação de discursos, que se interrogam, interpelam e se constroem continuamente. Assim, uma mudança na ordem do discurso não é algo necessariamente criativo ou novo, e sim a revisão, ou a re-construção de lugares e ordens já existentes; transformações e mudanças dos próprios discursos e consequentemente das práticas. As práticas são, portanto, constituídas e permitidas

pelas articulações e pelos conjuntos de condições propostas pelos discursos. Passam a ser cenários que facilitam ou dificultam as possibilidades, que fazem surgir regras e manter relações. Ou seja, falar sobre algo, é fazer, é criar aquilo que se fala, quando se fala.

Para Mikhail Bakhtin (1994, citado por SPINK, M.J. 2003) nossos discursos são produzidos por uma voz “*the speaking personality*”. Portanto, é sempre a partir de um ponto de vista que se fala (se escreve ou se dança) um enunciado. Esse ponto de vista, por sua vez, depende de outros tantos fatores como a criatividade do ato (o estilo individual de quem está falando) e o tipo do enunciado que se usa. Na dança o enunciado é o corpo em movimento numa coreografia ou idéia concebida pelo coreógrafo sobre um espetáculo.

A dificuldade aparece já no simples ato de nomear a dança. Discurso, linguagem, comunicação, expressão. De um corpo, de uma coreógrafa, de um passo. Muitas são as nomeações. Nomear, classificar e criar um enunciado se dá através do tempo e está relacionado com a forma como a linguagem em uso acontece em determinado momento histórico. Na dança contemporânea, assim como em outras formas de arte, trabalha-se com a idéia de emissores e receptores e com estudos de estética de recepção, proveniente de pesquisas na área literária e lingüística, apresentada por Canclini (2003) e adaptadas para outras manifestações culturais.

Nos estudos das práticas discursivas, essa idéia de emissor/receptor é substituída pelo conceito de endereçamento e dialogia. Dialogia refere-se às trocas de enunciados, os quais são orientados por vozes vindas de tempos, espaços e pessoas diferentes. Esse processo não é individual; emerge da troca com o outro, consigo mesmo e com tudo que nos rodeia. Isso desemboca num pensamento sobre a posição das pessoas nos jogos dialógicos.

A noção de posicionamento é pensada nos estudos sobre as práticas discursivas e da produção de sentido como uma idéia mais dinâmica de identidade. Para Ciampa (1987) a identidade é uma noção estruturada e fixa, mesmo quando se trata no enfoque da metamorfose. A metamorfose ainda implica numa mudança de A para B, presumindo assim um substrato fixo. No posicionamento isso é fluido e contextual. São posições de pessoas assumidas (de maneira consciente ou não) nos processos de interação. É a partir dos posicionamentos que as pessoas produzem realidades sociais e psicológicas (SPINK, M. J., 2004).



*Posicionar-se implica navegar pelas múltiplas narrativas com que entramos em contato e que se articulam nas práticas discursivas* (SPINK, M. J., 2004, p.50). O posicionamento é o processo discursivo no qual os *selves*<sup>69</sup> são situados nas conversações, ou seja, as pessoas se situam numa linha de história que é produzida em determinados contextos. O posicionamento pode ser intencional, ou seja, estamos constantemente sendo posicionados por falas de outras pessoas, ou estamos de maneira reflexiva nos posicionando a partir de alguma situação. No fluxo das interações, produzimos nossa maneira de estar e de atuar no mundo constantemente, a partir de pessoas, situações ou materialidades.

Nos processos de comunicação da dança não é diferente, os posicionamentos acontecem durante a criação, a produção e a apresentação do espetáculo, colocando coreógrafos, bailarinos, programadores, produtores, críticos e público em constante relação de troca e dialogia, num processo de constante negociação. Lia Rodrigues explicita esse processo em sua forma de criar dança:

*eu não faço um trabalho para mim, eu faço um trabalho para estar no mundo, mas não necessariamente eu fico pensando: essa pessoa vai ver o meu trabalho, vai achar isso...(...) Eu sempre uso muito durante a criação, o que muda de lugar. Por exemplo eu peço para os bailarinos assistirem alguma coisa, me dizer o que eles acham. É uma negociação, mas sempre tem esse olhar que está fora, para uma coisa que está dentro. Eu, por exemplo, não estou dentro eu mesma fazendo, então eu estou de fora, de alguma forma eu to olhando do lado do espectador, se bem que eu não sou uma espectadora, eu sou uma criadora. Mas eu estou nesse lugar e muitas vezes eu chamo uma pessoa para ver, conversar comigo, alguns colegas que eu adoro conversar; tem a Silvia Soter<sup>70</sup> que trabalha também com esse olhar; eu chamo o João Saldanha<sup>71</sup>, que é meu amigo, a Paula Nestorov<sup>72</sup> que são pessoas muito assim, íntimas, que eu me sinto à vontade de compartilhar(...) (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008a).*

<sup>69</sup>Para um aprofundamento na noção da construção do self ver Davies e Harré, 1990.

<sup>70</sup>Silvia Soter, é pesquisadora, crítica de dança e professora da UniverCidade no RJ.

<sup>71</sup>João Saldanha, coreógrafo carioca.

<sup>72</sup>Bailarina e coreógrafa carioca.

## **Endereçamento em dança: a estética da recepção**

São escassos os estudos sobre como o posicionamento ou a relação de endereçamento se dá na dança contemporânea. Como os artistas e coreógrafos procuram o entendimento e o sentido para seu trabalho? Como operam os intermediários (mediadores) e como respondem os públicos?

O conceito de endereçamento está baseado no seguinte argumento: para que uma obra coreográfica funcione para um determinado público, para que ela faça sentido para um espectador (a), para que haja um envolvimento, um encantamento, o espectador(a) deve entrar nessa relação particular com a obra e com o movimento do corpo do bailarino(s), a cena, a proposta da coreógrafa. Além do espectador, o endereçamento da obra prevê a relação com o mercado, com os centros culturais, com o espaço de produção e criação, etc. O endereçamento refere-se a presença do outro.

O processo específico de relação com o público acontece a partir de um corpo que dança e outro que permanece sentado, assistindo. A posição onde o espectador está durante o espetáculo de dança, já propõe uma perspectiva, uma convergência de imagens e sentidos. Da mesma forma existe uma “posição” no interior das relações e dos interesses de poder, para qual o sentido e o prazer visual da coreografia são dirigidos. Segundo Ellsworth (2001) é a partir dessa “posição-de-sujeito” que os pressupostos de uma coreografia se constroem sobre quem é o seu público e funcionam com o “mínimo de esforço, de contradição ou de deslizamento” (p. 15):

Há uma suposição de desejos, que funciona por parte dos coreógrafos e por parte do público, e se revela durante a coreografia, mas também a partir de sua peça gráfica, de sua exposição na mídia, de seu lugar de estréia ou apresentação. E aqui entram as relações de poder. O modo de endereçamento não é um conceito neutro para a dança, ele está presente numa rede de pessoas e materialidades, que acontece segundo uma ordem histórica e principalmente: uma lógica de mercado.

*hoje em dia a pessoa que sai da sua casa, com todas as coisas que existem hoje para fazer para você se distrair, (...) alguém que sai de casa e paga para ver um espetáculo de dança eu acho que já é uma*

*coisa especial, sério mesmo, porque a oferta é tamanha, que a gente fica se perguntando quem é que escolhe porquê escolhe ver um espetáculo de dança contemporânea chamado Encarnado, de uma pessoa x, y, z. Quem é essa pessoa que quer ver?* (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008a).

A dança emerge como um campo de investigação, pesquisa e reflexão sobre o corpo, além de ser uma arte ancestral que usa movimento para expressar e criar histórias, imagens, rituais, discursos, desejos e outras questões importantes para o ser humano. Para Helena Katz (2005) a dança é uma espécie de pensamento do corpo, que comunica idéias e sistemas pela evolução do movimento.

Quem seriam então os receptores desse sistema de comunicação? O público?

A noção de público como receptor já é, a princípio perigosa. Segundo Nestor Canclini (2003), quando tomamos o público como um conjunto homogêneo e de comportamento constante fazemos uma generalização da idéia de recepção e consumo de arte. O que se denomina público é uma soma de setores que pertencem a extratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidades diferentes para se colocar nessa relação com a dança que é oferecida hoje no pacote “dança contemporânea”.

Principalmente na organização social complexa em que vivemos, onde a oferta cultural é muito heterogênea<sup>73</sup>, coexistem vários estilos de produção de sentido e compreensão. Essa heterogeneidade “se acentua nas sociedades latino-americanas pela convivência de temporalidades históricas distintas” (CANCLINI, 2003, p. 150).

A partir disso, pensar uma “estética da recepção”<sup>74</sup> pressupõe que não exista uma única verdade sobre um espetáculo de dança, ou ainda, alguma interpretação que seja falsa ou errada. Toda comunicação proveniente do corpo em movimento pressupõe espaços em branco, silêncios, interstícios, nos quais se espera que o espectador produza sentidos inéditos.

---

<sup>73</sup>Não existe uma continuidade de oferecimento de um produto cultural, existem centros como São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais onde acontece e se consome dança, em outros estados do Brasil qualquer produção é considerada, de alguma maneira periférica. E essa heterogeneidade acontece mesmo nos grandes centros, onde a frequência de espetáculos é pequena em relação às possibilidades existentes.

<sup>74</sup>Segundo Canclini (2003) a estética da recepção trabalha com o estudo de entendimentos e produção de sentido dos gêneros literários, mas pode ser aplicada a outros setores artísticos.

Por maior que seja o sentido do processo de criação e composição dos movimentos no corpo do bailarino, uma obra coreográfica pode ser entendida como “mecanismos preguiçosos” que exigem a cooperação do espectador para completá-las (CANCLINI, 2003). Por isso, o desencontro entre os diálogos entre criadores e público de dança contemporânea, não pode ser entendido somente como desvios e incompreensões do público a respeito de um suposto sentido “verdadeiro” que os criadores tentaram imprimir com seus corpos. Sabemos também, que as obras possuem instruções mais ou menos veladas, dispositivos retóricos, para induzir leituras e delimitar essa colaboração do receptor perante a obra. O papel da crítica, o recorte da curadoria, das instituições emissoras<sup>75</sup>, do programa, da publicidade, também estão incluídos nessas estratégias de condicionamento das leituras por parte do público. Fundamental é, então, que se assuma e reconheça essa assimetria dialógica, para que nela resida o poder de transformação da arte da dança e que a dança contemporânea não seja um monólogo ou um diálogo entre seus próprios pares.

Em 2008 uma polêmica em torno dessa relação foi deflagrada no Rio de Janeiro e teve repercussão em todo país, com uma crítica escrita pelo editor do Segundo Caderno do jornal O Globo, em sua coluna na Revista do Globo do mesmo jornal, intitulado *A dança contemporânea* (Anexo 4). Neste texto, Xexéo, que exerce dupla função no jornal como editor e colunista, elogia o trabalho da coreógrafa Deborah Colker e compara com outros trabalhos de dança contemporânea que descreve como sendo

*três ou quatro dançarinos pelados (se é dança contemporânea, para que gastar com figurino?, devem se perguntar os coreógrafos modernos), estáticos, sentados no chão e que, a cada 15 minutos, fazem, bem lentamente, um movimento circular com o dedão do pé direito. Tudo isso sem música. Afinal, é uma experiência coreográfica. E com muito gritos. Como se grita na dança contemporânea! (XEXÉO, 2008)*

Relata ainda:

---

<sup>75</sup>No Brasil podemos pensar em SESC, Itaú Cultural, Centro Cultural Banco do Brasil, Secretarias da Cultura Municipais e estaduais, FID, entre outros festivais

*Não tive boas experiências com dança contemporânea. (...) Estou me referindo às minhas experiências como espectador. Sou daqueles que são capazes de dar um grand-jeté se, em troca, for desconvidado para assistir a mais uma experiência coreográfica (XEXÉU, 2008).*

Uma parte da classe dos profissionais da dança se organizou como signatária da Carta da Dança, uma resposta coletiva ao artigo de Xexéu (Anexo 8), enviada por email ao próprio jornalista, bem como a seus chefes do jornal. Na carta, os signatários classificavam como lamentável as considerações do autor do artigo e consideram como um desserviço para o país que um jornal como O GLOBO tenha um editor com tamanho preconceito. Segundo Tereza Rocha (2008), as considerações de Xexéu são importantes, pois são reveladoras de sintoma que informa a condição geral da dança. A partir dessa situação, é possível pensar neste texto e em sua resposta por parte dos artistas como um disparador, um nó importante na rede da dança contemporânea e sua forma de criar repercussões e ressonâncias no público e na crítica. Assim, poderemos dar voz ao relevante debate estético e à política presentes nesse “imbróglio” (Rocha, 2008) e a partir disso discutir como a crítica legitima um status para a arte contemporânea, voltando ao caso do ENCARNADO.

Uma conclusão para essa discussão, baseada nas idéias propostas por Nestor Canclini (2003), é que a cultura moderna (ou pós-moderna) e a arte contemporânea, foram e são apropriadas por uma minoria, vinculada à vários processos desiguais e combinados de modernização da dança e de entendimento dessa arte como uma forma de comunicação. Seria necessário realizar mais pesquisas sobre como é produzido o sentido do corpo que dança do ponto de vista dos públicos. Quais são os setores sociais que consomem dança contemporânea? Qual o nível de instrução dessas pessoas? Por onde circulam? Em que trabalham? Onde ficaram sabendo sobre essa programação de dança? E o que o instigou a vir? E depois, ao término do espetáculo uma avaliação sobre o sentido que aquilo determinou nele/para essas pessoas?

A determinação do sentido da dança contemporânea se dá somente na relação entre criador e público, como em qualquer dialogia. Essa dialogia é pensada com uma dança que se propõe encenar os problemas que envolvem o contato

obra/espectador; porque acredita que estará assim, refletindo sobre a política intrínseca à espetacularidade. No mesmo artigo que Teresa Rocha critica o colunista Artur Xexéo, ela declara que *a dança contemporânea abre mão da espetacularidade (das facilidades e da crueldade que lhes são intrínsecas) em favor da disponibilização ao espectador dos meios que a produzem; em favor de uma troca em que as partes tenham acesso ao que está pressuposto na relação. Isso sim é política!* (2008, [www.idanca.net](http://www.idanca.net), consultado em 02/02/2009).

O que Rocha (2008) chama de política é uma suposta relação simétrica que não ainda é escassa em muitos espetáculos de dança contemporânea. Se usarmos aqui o conceito da antropologia simétrica (LATOUR, 1994), não haveria de antemão, o mundo dos artistas e o mundo do público e da crítica. Pois estão todos conectados por redes heterogêneas de pessoas coisas, espaços. Ou seja, o princípio da simetria generalizada, parte da necessidade de explicar simultaneamente as redes, sem o hábito de recair a análise exclusivamente para o público, ou o artista ou a crítica.

A relação com o público, que também está relacionada à crítica, é hoje um problema central para a dança contemporânea. A falta de público, ou o não entendimento da obra, influencia a determinação da dança como uma categoria cultural a ser financiada por empresas e pelo governo. No texto de Gustavo Bittencour (2008), há uma denúncia sobre essa relação, expressa pela falta de público, ou pelo público com ausência de sentido.

*(...) a gente tem sofrido com a falta de público. Sofrido não define exatamente o sentimento. É mais uma curiosidade em torno de um fato consumado. A gente vai lá, cria, pensa, lê, discute, testa, ensaia tudo bem bonitinho. Aí, na hora de apresentar, aparecem lá uns cinco gatos pingados, dos quais três são parentes em primeiro grau e os outros dois saem reclamando, falando que não entenderam nada. E não adianta a gente divulgar bem (...), mandar pra tudo que é revista, jornal, TV, ligar pras pessoas, chamar, insistir. Não adianta vender ingressos a preços módicos, oferecer amendoim, biscoito, chá, cerveja. Eles não vão mesmo (BITTENCOUR, 2008).*

O artista questiona de outra maneira a relação assimétrica proposta por

Nestor Canclini quando se trata de arte contemporânea, especialmente a dança. E pergunta, comparando sua obra contemporânea com uma artista famosa da dança Flamenca<sup>76</sup>, qual é a diferença entre os dois, quando uma consegue lotar um teatro de mil lugares com ingressos vendidos à cem reais (caso da bailarina espanhola) e outro não consegue nem oito pessoas para uma apresentação que custa cinco reais. A diferença, segundo ele, está na possibilidade do público entender que aquilo que está sendo mostrado possui uma qualidade artística ou não, e com isso avaliar de maneira positiva o investimento em um ingresso ou a mobilização para sair de casa para assistir alguma coisa.

É claro que, a massificação das informações de divulgação entre os dois espetáculos é gritante, e que existe um apelo popular na dança flamenca (ou no balé, ou em outras danças tradicionais e modernas) e mais importante: existe a referência histórica daquela técnica que possibilita ao público uma comparação estética dentro daqueles padrões de movimentos corporais. O que acontece na dança contemporânea é justamente a contestação desse padrão e a tentativa de inovação. O que define seu gesto, seu corpo é inventar um conceito para obra, produzindo concomitantemente, os pressupostos que lhe darão sentido. Para isso, questiona os padrões vigentes que assegurariam seu local como produto seguro de consumo cultural.

Gustavo Bittencourt (2008) propõe, então, uma terapia de “casal” entre o público e o artista da dança que reflete a inquietação dos dois:

**Eu:** *Então tá, que que vocês têm pra reclamar um do outro?*

**Artista:** *Ele não me dá atenção.*

**Público:** *Ele não me dá atenção.*

**Eu:** *Sejam mais específicos.*

**Público:** *Ele só se importa com os problemas dele. Me trata como se eu fosse idiota e só ele soubesse das coisas. Ou ele força a barra pra eu prestar atenção, me obriga a participar das babaquices que ele faz, ou me ignora completamente. Ele age como se fosse um deus, um sacerdote, sei lá. Não se esforça. Fica lá no lugarzinho dele e acha que eu tenho que aplaudir qualquer coisa que ele faça. É megalomaniaco, arrogante, chato e*

---

<sup>76</sup> Eva Yerbabuena se apresentou em Maio 2008 em São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba em teatros importantes dessas cidades, tendo ingressos esgotados mesmo sendo de valor mais elevado do que a média para um espetáculo de dança.

*preguiçoso.*

**Artista:** *Ele não quer nem tentar entender do que eu estou falando. Queria que eu fosse outra pessoa, que eu fosse o Gianecchini, a Ana Botafogo, o Leonardo da Vinci. Ele menospreza o meu trabalho, acha que não tem esforço, que não tem nada. Tudo que eu faço ele acha que é presunçoso ou é bobagem. Me julga de acordo com uns parâmetros que saíram, sei lá, da publicidade, da cabeça da mãe dele, e não tem a menor intenção de olhar com cuidado pro que eu faço. Ele quer que eu faça o que ele gosta, quer sair sempre feliz, quer entretenimento. Ele é burro, mal informado, insensível e desinteressado.*

**Eu:** *Tá, mas vocês ainda se amam?* (BITTENCOUR, 2008)

O público espectador é partícipe da dialogia que acontece num espetáculo de dança; é um co-autor, movimentando-se de acordo com os sentidos que ele encontra nas obras que assiste. Esse sentido pode ser encontrado a partir de uma mediação que elabore um entendimento e uma relação com a obra coreográfica, ou a partir de um maior contato com aquele repertório para que surja familiaridade. Essa é uma questão importante para Lia Rodrigues quando se refere ao ENCANARNADO e propõe uma aula-espetáculo, abrindo para o público processos que geralmente ficam somente do “lado” do artista, numa espécie de relação assimétrica. Ao abrir o processo do espetáculo, além de atingir o objetivo de desespetacularizar a dança, a coreógrafa consegue uma conversa sincera com seu público, propondo uma simetria para o entendimento do espetáculo, podendo compartilhar os sentidos que ele produz para os bailarinos e ouvir o sentido produzido pelo público.

Na atividade realizada durante o projeto Palco Giratório no SESC Pompéia, em agosto de 2008, uma pessoa do público presente, indagou, em determinado momento da apresentação, por que Lia Rodrigues estaria falando sobre a obra, sendo que ela estava interessada em assistir o espetáculo somente. A partir de então, muitas pessoas se manifestaram, a favor ou contra a exposição do processo de criação numa atividade que supostamente seria um “espetáculo” em sua forma tradicional – o artista apresenta, o público assiste em silêncio e vai embora em silêncio. A discussão seguiu naquela noite, sem nenhuma conclusão sobre qual é a melhor maneira de aproximar o público dos sentidos produzidos por um espetáculo de dança, mas levantou algumas perguntas que nas próprias palavras de Lia



Rodrigues retratam possíveis caminhos de reflexão:

*para quem que você faz? Se você fazer desse jeito? Por quê? O problema É o preço? Não é só o preço...você vai na favela e as pessoas também não vão...são montes de questões sobre isso...por isso que eu tive esse movimento de ir para lá, para me forçar pensar mais sobre isso (...) respostas para o endereçamento do público. É uma questão muito forte para mim: para quem que você faz, porque você faz (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO 2008b).*



FIGURA 25- Cena do espetáculo ENCARNADO

### **Crítica, discurso e sentido**

A produção de sentido, segundo Mary Jane Spink (1999): *[...]é uma prática social, intrinsecamente dialógica e, portanto, discursiva* (p. 183). Essa definição aproxima-se da noção de formação discursiva discutida por Foucault no livro *Arqueologia do Saber* (1995). Para o autor, discursos são sistemas de conhecimento (ex. medicina, economia, lingüística) que informam o social e as tecnologias de governo, permeadas por relações de poder.

Discursos são maneiras de usar a linguagem, mas também de criar outras coisas como escolas, prisões, teatros, editais. Tudo se organiza em forma discursiva. Isso carrega no discurso uma articulação histórica-social, como já dito anteriormente, relacionando o tempo longo, o tempo vivido e o tempo curto. O tempo longo remete aos conteúdos culturais construídos ao longo de uma época- vozes de outrora que

povoam nossos enunciados no presente. É entendido como o espaço dos conhecimentos produzidos e re-interpretados nos diferentes domínios do saber. Vera Menegon (2002) aproxima essa noção à idéia de “grande tempo” encontrada nos textos de Bakhtin (1994). É um tempo que está em qualquer tempo e em qualquer lugar, presentificando-se nos diálogos e práticas contemporâneas.

*Contentar-se em compreender e explicar uma obra a partir das condições de sua época, a partir das condições que lhe proporcionou o período contíguo, é condenar-se a jamais penetrar as suas profundezas de sentido. Encerrar uma obra na sua época também não permite compreender a vida futura que lhe é prometida nos séculos vindouros, e essa vida fica parecendo um paradoxo. As obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na grande temporalidade, e , assim, não é raro que essa vida seja mais intensa e mais plena que nos tempos de sua contemporaneidade” (BAKHTIN, 1992).*

A autora problematiza, justamente, a dificuldade que as culturas do ocidente têm para se deslocar do “pensamento monológico” para formas de compreensão pautadas na dialogia, polifonia e alegoria (MENEGON, 2002). Se pensarmos na dança, com sua história esse conceito tem vários exemplos. Na difusão das técnicas de dança que prevaleceram no ocidente, mais especificamente, o balé, que perpetuou ao longo do tempo grande e de um grande tempo, a gramática única do corpo que dança. A própria Lia Rodrigues afirma esse contexto dialógico que a dança se encontra, e especificamente a dança que ela produz:

*Acredito que o trabalho que faço agora não se contrapõe à minha formação clássica. Ele está, sem dúvida, impregnado dela e de todas essas outras influências. Valorizo muito a oportunidade de ter tido uma formação consistente. A busca de um estilo próprio é construída durante toda a vida de um artista-criador. E é assim que me sinto até hoje: em construção/desconstrução, em movimento (RODRIGUES, entrevista Folha de SP , s/d).*

O tempo de hoje, do qual Lia se refere é o tempo vivido, tempo de ressignificação dos conteúdos históricos. É o tempo que cada um: os domínios do saber, escola, profissão, idade, gênero e família. É o *habitus*, ou seja, aquilo que traz o pertencimento a determinado grupo social, e individual, afetivo, onde se estabelecem as narrativas pessoais e cotidianas. O cotidiano pode ser entendido pelas várias esferas sociais onde circulamos no dia-a-dia, onde temos contato com os repertórios de linguagens sociais que nos produzem sentidos.

Esses dois tempos (longo e vivido) estão presentes no tempo curto, que segundo Mary Jane Spink (2004) é o tempo do aqui-agora, onde se estabelecem as interações dialógicas como conversas, trocas, telefonemas, emails, chats. “É nesse tempo que se presentificam as diferentes vozes ativadas pela memória cultural do tempo longo ou pela memória pessoal do tempo vivido” (SPINK, M.J. 2004).

A linguagem tem, nesse referencial teórico, uma distinção, que também se relaciona com esses diferentes tempos descritos acima:

- a linguagem como discurso, que é produzida com graus de formalizações
- a linguagem como prática discursiva, que é caracterizada pela dialogia, e pela dinâmica de posicionamentos e múltiplas vozes.
- a linguagem como documentos de domínio público, como pode ser pensado um espetáculo de dança.
- a linguagem como prática de pesquisa, compreendida nas complexidades dos fenômenos discutidos, a partir das relações estabelecidas e as construções de sentido no mundo.

“Tudo tem algo a contar, o problema maior é aprender a ouvir” (SPINK, 1999, p. 49.) A linguagem tem um aspecto dinâmico, como qualquer prática social. Por isso, os documentos, os espetáculos, as atas, os vídeos, as imagens, os corpos geram interações cotidianas que por sua vez, promovem formações discursivas. Já as linguagens sociais são entendidas como as linguagens que atravessam um campo de saber, que servem para propósitos sociais e políticos em determinados períodos.

A dança contemporânea pode ser pensada como uma linguagem social, pois é política e delimitada a partir de um campo específico de saber. Se apresenta como um discurso, uma formalização, mas também como prática discursiva a partir das interações dialógicas que dinamiza em seus encontros, trocas e múltiplas vozes. É perpassada por uma série de documentos de domínio público que se apresentam em forma de espetáculos, ou de registros de espetáculos e são analisados,

compartilhados em pesquisas ou em outros espetáculos. E por fim, a dança também é entendida como uma linguagem de prática de pesquisa, que se afirma como um complexo fenômeno cultural, estabelecida a partir do sentido que é dado para ela e com ela, a partir de múltiplas vozes.

Uma das vozes que produzem sentidos relevantes para a dança é a crítica especializada. Roland Barthes (1970) define o crítico como um escritor que fala da linguagem dos outros a ponto de querer concluí-la. Não pede que lhe concedam uma “visão” ou um “estilo”, mas somente que lhe reconheçam o direito a fala, que é a fala indireta, sobre uma obra, sobre um espetáculo. A partir da escrita da crítica, uma obra ganha um sentido antes não experimentado nem pelo artista, nem pelo público. Ao escrever sobre um espetáculo de dança, a crítica legitima, ou não, a visão daquele espetáculo diante de uma classe, de um tempo. Como o sentido de uma obra não pode fazer-se sozinho, o crítico, assim como o artista, produz presunções de sentido e formas sobre o tema, mas é o mundo que as preenche. Os textos da crítica são como elos de uma cadeia de sentido, mas essa cadeia é flutuante. Elas podem ser fixadas somente no tempo.

No caso de ENCARNADO, a crítica ajuda na construção do sentido político do espetáculo, destacando sempre a ação da dança para além do palco, destacando a postura crítica e engajada da coreógrafa ou o fato da companhia ter sua residência na favela da Maré no Rio de Janeiro, como mostramos em alguns trechos no capítulo 3. O destaque para essas ações a partir do ENCARNADO, possibilitam um entendimento da rede na qual a obra se constrói. Mesmo quando a crítica se refere ao conteúdo do espetáculo a presença da rede está evidenciada de alguma maneira, pela escolha do tema da violência, como no exemplo do trecho de Rosita Boisseau no jornal *Le Monde* (7/11/ 2005),

*ENCARNADO se recusa a ser uma simples reprodução do mundo. O espetáculo manipula todos os artefatos peça no palco com suas ilusões e acessórios. E que não acaba aí (...) o ENCARNADO funciona como um desfile de imagens que atinge o olho e bate na porta do terror como as manchetes diárias nos jornais*<sup>77</sup> (BOISSEAU, 2005).

---

<sup>77</sup>Fonte: [www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr). Consultado em 4 de outubro de 2008. Tradução minha: *Incarnat refuses to be a simple tracing of the world. The show manipulates all the artefacts of a stage play with its illusions and accessories. And it doesn't stop there (...) Incarnat works like a parade of images that hits the eye and bangs on the door of terror like the daily headlines.*

Ou evidenciando a forma como o espetáculo se organiza esteticamente, no exemplo do trecho escrito por Susannah Clapp para o jornal *The Observer* (12/08/2007)

*eles nunca saem do centro; diferente do movimento espiral, participantes nus na maioria em ENCARNADO - da Companhia de Danças, coreografada por Lia Rodrigues - que deve ser uma das mais sangrentas danças modernas que já foram apresentadas (Aurora Nova, até 27 August). Corpos mergulham e deslizam no palco em um espetáculo que é intenso, selvagem, algumas vezes **trash** (o seu sangue criado com ketchup é mostrado com orgulho), mas geralmente e meticulosamente preciso e delicado: você pode ver toda tensão das costelas (tensão dos ossos). Apenas saia com cuidado, ou você vai escorregar numa poça de sangue*<sup>78</sup>(CLAPP, 2007).

Um crítico poderia ser chamado de um “construtor de fatos”, como todos os atores que produzem efeitos na rede. No livro *Ciência em Ação* (2000), Bruno Latour escreve que *todos os atores estão fazendo alguma coisa (...) eles não transmitem pura e simplesmente, mas acrescentam elementos seus ao modificarem o argumento, fortalecê-lo e incorporá-lo em novos contextos* (LATOUR, 2000, p. 171). A construção de fatos pode ser comparada a um jogo de rugby: uma afirmação, como a bola de rugby, está sempre em risco, aguarda, estagnada que algum jogador a pegue para dar-lhe movimento. Esse movimento vai depender da ação empregada à bola, da velocidade, da técnica, da perícia ou hostilidade empregada na ação do arremesso.

Se pensarmos na metáfora do jogo de rugby, que Latour (2000) usou para dar imagem à construção de fatos científicos, e, utilizarmos essa mesma metáfora para pensar a construção de um fato em dança (que além de uma ciência é uma arte), podemos afirmar que a construção de fatos (inclusive pela crítica

---

<sup>78</sup>Fonte: <http://observer.guardian.co.uk>. Tradução minha: *They never move from the spot; unlike the whirling, mostly naked participants in Incarnat - by the Brazilian Companhia de Danças, choreographed by Lia Rodrigues - which must be one of the bloodiest modern dances ever staged (Aurora Nova, until 27 August). Flayed bodies dive and slide around the stage in a pageant which is intense, wild, sometimes horror-movie camp (their blood-creating ketchup bottles are proudly displayed), but often forensically precise and delicate: you can see every quiver of a rib. Just tread carefully coming out, else you'll skid on a gobblet of gore*

especializada) é um processo coletivo em que o objeto é transmitido de um ator para outro. Assim, o *status* de um espetáculo, também depende de uma afirmação da crítica, que por sua vez, depende sempre das afirmações anteriores e posteriores: o que é feito com essa informação por parte de quem lê e acompanha a área.

A tarefa dos crítico, jornalistas ou mediadores da cultura, de fazer com que os outros tomem a afirmação em suas mãos, deve ser feita com critério, para que se evite que o espetáculo se transforme tanto ao ponto de torná-lo alguma coisa diferente do que ele é, a partir de uma opinião que é, também, pessoal. Criticar ou escrever sobre um espetáculo é uma tarefa complexa, e pode ser comparada ao que Latour (2000) chama de *de tradução (ou translação)*, ou seja, *da interpretação dada pelos construtores de fatos aos seus interesses e aos das pessoas que eles alistam* (p.178). Ou seja, há uma dimensão performativa não somente na obra, mas também na crítica e em todos os atores que produzem efeitos na rede.



FIGURA 26- Cena do espetáculo ENCARNADO

## CAPÍTULO 5

### ARTE E POLÍTICA (S)

*“Trata-se antes, de dizer: nada é político, tudo é politizável, tudo pode se tornar político. A política não é nada mais, nada menos do que o que nasce com a resistência à governamentalidade, a primeira sublevação, o primeiro enfrentamento.” (Michel Foucault)*

#### Uma dança política?

A apropriação política da dança pelos dançarinos é o que, segundo Isabelle Ginot & Marcelle Michel (2002), caracteriza a dança contemporânea hoje. Ou seja, uma atitude situada a partir de **seu próprio** ponto de vista da realidade com um engajamento crítico das maneiras de fazer dança são características presentes nessa forma de arte. Esta postura instiga a busca por movimentos, formas, performances e apresentações que alterem e reflitam maneiras de entender o mundo. Mas o que exatamente faz determinada coreografia ou coreógrafo serem considerados por sua postura crítica, da mídia, de intelectuais e de público como **políticos**? Quais são os efeitos políticos de uma coreografia? Ou antes disso: qual é o sentido político em dança e como ele se produz? Será que é possível entender um espetáculo a partir desse ponto de vista?

Este capítulo tem como objetivo discutir a concepção política que atravessa os discursos da dança contemporânea, de modo a chegar ao cerne dessa pesquisa: como uma obra como o ENCARNADO adquire um efeito político. Primeiramente, gostaria de explorar a noção de política e situar brevemente na própria história dessa palavra e desse conceito o sentido que ela carrega a partir das reflexões de Foucault (1978/2008). Em seguida o argumento da busca de sentido político é retomado a partir da obra de Bauman (2000) e da situação de incerteza e de risco que vivemos na sociedade contemporânea. É nesse cenário que a arte contemporânea habita e cria para si, novas maneiras de “contar” a experiência individual e coletiva que vivemos. As *Obras Escolhidas* de Walter Benjamin, sobre

*Magia, Técnica, Arte e Política*, ajudam a sustentar o argumento de que a arte é narradora das experiências vividas coletiva e individualmente, e que a criação de novas práticas estéticas se constituem como maneiras políticas de fazer e de contar o mundo em que vivemos. Termino essa exploração da noção de política, com as idéias de Jaques Rancière, sobre estética e política, desenvolvidas no livro *Partilha do Sensível*, que ajuda a pensar a especificidade da dança e entender a potência política do ENCARNADO.

### **A noção de política**

A palavra política é derivada do grego antigo (*politeía*), que dava significado a todos os procedimentos relativos à pólis, ou cidade-Estado. Como consequência poderia significar tanto cidade-Estado quanto sociedade, comunidade, coletividade e outras definições referentes à vida urbana. Quando procuramos a palavra no dicionário encontramos diversos significados que fazem circular os múltiplos sentidos que ela carrega, que se resumem em 3 principais: 1. Ciência dos fenômenos relativos ao Estado 2. Arte de bem governar os povos. 3. Habilidade no trato das relações humanas. O termo “política”, quando usado no senso-comum, como substantivo ou adjetivo, geralmente se relaciona ao poder, em como ele é dividido, repartido, conquistado ou manipulado.

Seguindo o texto *Político* de Platão, Foucault (2008) apresenta o modelo da política como tecelagem. Para o autor, o homem político é um tecelão. A política assim como a tecelagem, só pode se desenvolver a partir de e com ajuda de certo número de ações paralelas ou preparatórias. Ou seja, para fazer política é necessária uma série de ações como guerras, sentenças, retóricas, coisas que não são necessariamente políticas, mas que são condicionais para que se exerça a política. A atividade política propriamente dita, é ligar entre si esses elementos, assim como o tecelão liga a urdidura e a trama.

A imagem da política como tecelagem apresenta a atividade política como uma arte específica, que tem como resultado a criação de um tecido que envolve as pessoas que compõem uma sociedade. Essa definição de política vai além do exercício do poder, ou de um recorte de espaços de ocupação comum e dos conflitos para decidir o que faz ou não parte da ocupação dentro de um espaço comum. Essa idéia apresenta a política como uma forma de organizar de uma maneira estética as pessoas, as coisas, as circulações e as maneiras de fazer. A



política é a arte de organizar as relações, os coletivos, as circulações. É também estética. Assim como a arte, a política é uma maneira de fazer que concerne as forças que dividem e organizam o mundo social. Muitas vezes ela atua com idéias, teorias e tratados sobre a realidade, estruturando a condição de vida das cidades, da população, do mundo.

Em seu curso sobre *Segurança, Território e População*, Michel Foucault (2008) diferencia as técnicas e estratégias de poder utilizadas pela arte de governar, como formas de ação política. Os mecanismos disciplinares<sup>79</sup> e os dispositivos de segurança<sup>80</sup> atuam sobre os territórios e as populações no sentido de regular, estabelecer limites, determinar localizações e possibilitar e garantir a circulação de pessoas e mercadorias. A política portanto, se relaciona diretamente com as formas de economia, com os sistemas jurídicos e com as instituições que individualmente regulam e normatizam<sup>81</sup> as pessoas e as coisas. Para Foucault, a noção de população é central, pois é a partir dela que se desenvolve a arte de governar e as ciências políticas.

*a população é um conjunto de elementos, no interior do qual podem-se notar constantes e regularidades até nos acidentes, no interior do qual pode-se identificar o universal do desejo produzindo regularmente o benefício de todos e a propósito do qual pode-se identificar certo número de variáveis de que ele depende e que são capazes de modificá-lo* (FOUCAULT, 2008, p. 97-98).

A noção de população é fundamental para a emergência da forma de governo que Foucault (2008) chama governamentalidade. Governar é uma palavra que hoje está associada a um sentido político e estatal, mas nem sempre foi assim. Foucault apresenta dois sentidos para a palavra “governar” anteriores ao político que são de

---

<sup>79</sup>Mecanismos Disciplinares, a partir do curso de 1978 da obra de Foucault, são formas de atuação do poder que delimita um espaço e circunscreve um limite de atuação, onde tudo é regulamentado, encara o detalhe, divide as coisas que são proibidas e permitidas, instala as normas. A partir dessas normas, se analisa, se percebe e se modifica os indivíduos, os tempos, os lugares e os gestos. Essa percepção classifica os elementos, e a partir deles se estabelece as seqüências e as coordenações ótimas que se transformam em procedimentos de adestramento dos corpos. A partir disso se faz a demarcação entre o normal e o anormal.

<sup>80</sup>Sobre os dispositivos de segurança, a partir do curso de 1978, Foucault define “parece-me que se tratava justamente de não adotar um ponto de vista do que é impedido, nem o ponto de vista do que é obrigatório, mas distanciar-se suficientemente para poder apreender o ponto em que as coisas vão se produzir, sejam elas desejáveis ou não”(1978,p.61). Os dispositivos de segurança se desenvolvem a partir de quatro características gerais: os espaços de segurança, o problema do tratamento do aleatório, a forma de normalização, que é específica da segurança e a correlação entre a técnica de segurança e a população.

<sup>81</sup>A palavra norma aparece no sentido das divisões do que é normal e anormal nas distribuições populacionais.

ordem material e de ordem moral. No sentido material, a palavra denotava algo puramente físico: dirigir, fazer ir em frente, ou até mesmo de uma pessoa seguir em frente num caminho, numa estrada. “Governar é seguir um caminho ou fazer seguir um caminho” (FOUCAULT, 2008, p.162). O sentido material estava também relacionado à idéia de prover, sustentar, alimentar ou proporcionar subsistência. No sentido de ordem moral, governar quer dizer conduzir alguém, podendo ser espiritualmente (governo das almas) ou no sentido clássico que é o que dura mais tempo: governar como imposição de um regime. Ainda existem as possibilidade de referência à palavra governo como conduta no sentido moral do termo (ex: “uma mulher era de mau governo”).

Os múltiplos sentidos do termo são apresentados pelo autor para concluir que a noção de governo está sempre ligada às pessoas, aos homens, aos indivíduos ou coletividades. Foucault nomina, ainda, três formas de governo: o governo de si mesmo, que pertence à moral; o governo da família, que pertence à economia e finalmente a “ciência do bem governar” que pertence à política. Esta divisão se modifica com a mudança do governo do príncipe e do soberano para o governo do Estado e passa de arte de governar à ciência política. O autor introduz a noção de governamentalidade, e explica que por essa palavra ele entende como

*o conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, embora muito complexa, de poder que tem por alvo principal a população, por principal forma de saber a economia política e por instrumento técnico essencial os dispositivos de segurança* (FOUCAULT, 2008, p. 143).

Governamentalidade também é definida pelo autor como a linha de força, a tendência que nos conduz para esse tipo de poder que chamamos de governo e que trouxe uma série de dispositivos e saberes para a arte de governar. As formas de governo são políticas, ou é “a política”: essa seria uma primeira noção para esse trabalho.

Ainda dentro dessa noção de política como forma de governo, encontramos em Zigmund Bauman (2000) a definição da arte da política como a maneira de delimitar a liberdade dos cidadãos e ao mesmo tempo de libertá-los para que

possam traçar, individualmente e coletivamente, os próprios limites individuais e coletivos. Portanto, segundo esse autor, existe uma forma de fazer política que diz respeito ao posicionamento dos próprios cidadãos em relação às normas e às organizações do governo e do Estado, e esta forma, nos dias de hoje, foi praticamente perdida. “Todos os limites estão fora dos limites”, e qualquer tentativa de delimitação ou, auto-limitação é considerada como uma opção fracassada em relação às políticas exercidas pelos governos e mercados que definem nossas necessidades e desejos. Uma única forma de posicionamento, segundo essa lógica, seria a posição de consumidores. O mercado de consumo é hoje a única maneira como os mercados e os governos toleram e aceitam as formas de cidadania política.

A política contemporânea tem como aspecto mais notável sua *insignificância*, uma vez que os “políticos são impotentes” (BAUMAN, 2000, p. 12), as mudanças de governos se tornam pequenas lutas para manutenção do poder e a ideologia liberalista difunde que essa é a única alternativa possível para o “mundo real”. Um conformismo generalizado toma conta da noção de política hoje e, como consequência disso, há um aumento da insignificância da política, refletida pela descrença das pessoas em relação a esse tema, à possibilidade de se posicionar (até mesmo votando) resultando num abandono dos espaços públicos e coletivos de decisão e de liberdades.

Por sua vez, a falta de espaços coletivos e de possibilidades de posicionamento gera o que Bauman denomina como “um dos mais sinistros e dolorosos problemas contemporâneos entendido sob a rubrica *Unsicherheit*” (2000, p. 13). Essa palavra em alemão determina experiências que em outras línguas, como o português, exige mais palavras: incerteza, insegurança e falta de garantia. O próprio problema gerado pela falta de espaços coletivos gera um impedimento para que haja encontros, engajamentos e, principalmente, que as pessoas corram o risco necessário para que uma ação política coletiva tome força. Falta coragem e tempo para criar novas possibilidades de convívio. As instituições políticas ajudam pouco a criar esses novos espaços e possibilidades. Mesmo se pudéssemos nos encontrar para discutir nossos problemas e debater formas de resoluções, quais seriam as agências que poderiam se responsabilizar por garantir que fossem cumpridas? Mais insegurança, incerteza e desânimo para os indivíduos.

Bauman (2000), em seu livro *Em busca da Política*, apresenta o argumento de que a liberdade individual só pode ser um produto do trabalho coletivo e que no

mundo de hoje caminhamos para uma privatização dos meios de garantir essa liberdade individual, produzindo fenômenos sociais que geram mais medo e insegurança, como a pobreza em massa, a violência e a superfluidez social. Uma utopia sobre maneiras de “bem viver” re-inventa os problemas pessoais de maneira a torná-los difíceis de serem reunidos como algo que tenha força política. Vivemos preocupados com a necessidade de buscar liberdade e a satisfação pessoal que não temos tempo nem energia para engajamentos e preocupações com os bem públicos e coletivos. Nossa ansiedade é difusa e o medo resultante dessa ansiedade é geralmente atribuído a causas erradas, gerando e fabricando incertezas<sup>82</sup>.

Essa noção de política é pano de fundo para o entendimento da utilização desse termo quando se trata de arte contemporânea. É claro que essa relação sempre existiu e sempre esteve estabelecida de alguma maneira, porém, acredito que há um entendimento diferenciado do termo “político” quando se refere à arte. Existem, a meu ver, duas maneiras de entender esse uso:

1. Arte e política como figura e fundo. Ou seja, a arte se desenvolve em uma situação política e histórica específica, que caracteriza e influencia sua maneira de criar, sua tecnologia, sua apresentação e sua difusão. Da mesma maneira uma obra artística ou, um artista influencia e contribui para um acontecimento político, retratando-o ou alterando-o de alguma maneira. Essa relação figura-fundo estabelecida pela arte-política também caracteriza movimentos de arte panfletária, ou indica a política como uma forma de manipulação ou inspiração para obra.
2. Arte como testemunha narrativa da política, da vida e da experiência. Nesse sentido, a arte e a política estariam relacionadas pelas formas narrativas e discursivas de estar no mundo, uma como testemunha da outra, em processos de dialogia e co-construção.

Essas duas noções de arte e política caminham juntas, mas nesta pesquisa trabalhei a noção de arte e política como construções dialógicas e performáticas, que se aproxima da noção apresentada por Rancière (2005)

---

<sup>82</sup>“Incertezas manufaturadas” é um termo utilizado por Ulrich Beck e Anthony Giddens (1998), que sugerem que os riscos são fabricados e produzidos pelas próprias tentativas e esforços políticos de minimizá-los. Segundo os autores, vivemos em uma sociedade dos riscos que se constrói a partir do fim das tradições, da natureza e de todas as esferas da vida que já não podem ser mais certas garantidas ou controladas. A teoria da sociedade de risco conecta os processos de incertezas vividos socialmente com os processos de individualização no campo do trabalho, família, estilo de vida e identidade.

*a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas* (<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias> consultado em 24/10/2008).

## **Arte e Política**

A relação entre arte e política nesta tese se baseia na idéia de que a arte é política a partir dos recortes de tempo e espaço que ela determina, interferindo nas formas de ocupação desses tempos e espaços por pessoas e objetos, do privado e do público que define uma comunidade política. Em cada período histórico, a forma de percepção se transforma, e assim também se transformam os modos de existência. No momento em que a experiência coletiva e pública se perdem, em que a tradição já não oferece segurança alguma, outras formas de invenção da vida se fazem presentes.

Na obra de Walter Benjamin *Magia e Técnica, Arte e Política*, a arte<sup>83</sup>, assim como a experiência de contar o mundo, também sofrem impactos dessas mudanças e incertezas. Essa insegurança e esse deslocamento do coletivo para o individual são descritos por meio de dois conceitos: *Ehrfarung*, que seria a *Experiência*, enfraquecida no mundo capitalista moderno, e *Erlebnis*, que seria a experiência

---

<sup>83</sup>O autor se referia à experiência do narrador, ou das narrativas.

vivida, característica do indivíduo solitário que realiza uma reflexão para garantir uma memória comum frente ao desaparecimento da memória coletiva. Benjamin estabelece uma relação entre o fim da *Experiência* - ou seu fracasso no mundo capitalista - com o fim da arte de contar. Há o surgimento de novas formas de narratividade na arte onde predominam os romances ou as informações jornalísticas, que têm a necessidade comum de encontrar uma explicação para o acontecimento real ou ficcional. A arte passa a ser uma forma de buscas de sentido. Ao mesmo tempo, a questão do sentido na arte, para Benjamin, *só pode se colocar paradoxalmente, a partir do momento em que esse sentido deixa de ser dado implicitamente e imediatamente pelo contexto social* (p. 15). Ou seja, a busca do sentido traz a necessidade de concluir, de por fim numa obra, numa narrativa, num espetáculo.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin (1994) no Prefácio das *Obras Escolhidas* de Walter Benjamin a relação que o autor faz entre arte e política, estão presentes nos textos *O Narrador* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Em ambos, Benjamin posiciona a questão central da arte moderna e contemporânea como sendo a da abertura de sentido.

No texto sobre o Narrador, a experiência individual (*Erlebnis*), particular e privada que aparentemente nada tem a ver com a experiência coletiva (*Erfahrung*), traz um caráter único que transforma-se em uma busca universal. Uma obra de arte torna-se testemunha de um tempo, com a abertura de sentido criada a partir do seu despojamento de um caráter limitado que num primeiro momento, a torna possível.

*Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois* (BENJAMIN, 1994, p.37).

Ao contar suas experiências de vida burguesa, Proust não nos relata algo que interessa por seu conteúdo. Não são memórias, mas busca de analogias, de semelhanças entre o passado e o presente. Com isso sua tarefa, que a meu ver pode ser entendida como a tarefa de todo artista, não é a de simplesmente lembrar ou retratar os acontecimentos políticos e históricos, *mas subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora* (GAGNEBIN, 1994, p. 16). A experiência

artística, individual e autoral, testemunha os dramas, as dores e as alegrias do coletivo de maneira universal. O sentido da obra se faz presente e atua de maneira política na relação do artista e de seus interlocutores.

Já na discussão sobre a aura na obra de arte, Benjamim (1994) questiona a unicidade de uma obra de arte em relação à sua inserção no contexto da sua tradição. Essa inserção na tradição estava inicialmente expressa pelos cultos, pelos rituais mágicos e religiosos. Era nesse contexto que sua aura se manifestava. Assim, toda obra possui um caráter teológico e ritualístico, mesmo que seja o culto profano ao Belo. O autor dá o exemplo de uma antiga estátua de Vênus que, inscrita na tradição grega, seria um objeto de culto, e na tradição da Idade Média, os doutores da Igreja, viam nela um ídolo de malfazejo.

Jaques Rancière (2005) também dá como exemplo uma estátua e diferencia outra relação política na arte. Uma estátua grega possui, segundo esse autor, uma promessa de comunidade embutida: ela promete um futuro de liberdade e igualdade. Promete porque como arte é algo inútil, frágil e não produtivo que pertence a um tempo-espço próprio *e que define uma experiência sensível desconectada das condições normais da experiência sensível e das hierarquias que a estruturam* (RANCIÈRE, 2005, s/p). Promete também algo pela razão inversa, pois, não foi produzida como obra de arte, mas como manifestação coletiva onde a arte não existia como categoria separada da vida, nem a arte estava *separa da vida pública nem a vida pública da coletividade da vida concreta de cada um*.

Essa análise estética e política da obra de arte e de sua relação com a vida, é o que Rancière (2005) denomina de “partilha do sensível”. Essa concepção entende que um sistema de evidências sensíveis revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Ou seja, compartilhamos um comum, e temos nisso partes exclusivas: essas divisões se partem ainda em divisões de tempos, espaços e tipos de atividades sensíveis, como numa trama de um tecido (mais uma vez a imagem da tecelagem).

Essa partilha do sensível faz com que recortes de tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído definem ao mesmo tempo o lugar, e o que está em jogo na política como forma de experiência. Essa experiência é uma organização das formas, uma organização estética. Rancière (2005) afirma que é no campo estético que se trava uma batalha antes centrada nas promessas de emancipação da história. Para o autor, estética é: “um regime específico de

identificação e de pensamento das artes, uma forma de articular as maneiras de fazer, as formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensar essas relações”. A arte e a política dividem um comum: posições e movimentos de corpos, funções das palavras; repartições do visível e do invisível. As práticas artísticas são maneiras de fazer que agem nas maneiras de ser e nas formas de visibilidade do ser/fazer (RANCIÈRE, 2005).



FIGURA 27- Cena do espetáculo ENCARNADO

A partir desse ponto de vista, uma política da arte, ou uma arte política seria, portanto, diferente de uma obra (uma música, uma escultura ou uma peça) que serve para uma causa política. Essa idéia propõe que a arte e a estética estejam inseridas na vida, sem diferenciação de outras experiências de solidão, de reflexão e de criação, podendo contribuir, testemunhar ou dialogar com a construção da realidade. Há uma promessa na experiência estética de que as particularidades e as experiências individuais sejam coletivas e gerem, de alguma forma, uma experimentação de igualdade e de liberdade.

*A experiência estética deve realizar sua promessa suprimindo sua particularidade, construindo as formas de uma vida comum indiferenciada, onde arte e política, trabalho e lazer, vida pública e*



*existência privada se confundam. Ela define portanto uma metapolítica, isto é, o projeto de realizar realmente aquilo que a política realiza apenas aparentemente: transformar as formas da vida concreta, enquanto a política se limita a mudar as leis e as formas estatais (RANCIÈRE, 2005).*

## **A política na dança ou a dança política**

Na obra coletiva organizada pelo centro Nacional da Dança que tem como título *Danse et Politique*, a dança e a política se expressam a partir da relação dos trabalhos artísticos à grandes movimentos ou situações consideradas “políticas”. Com a organização de Dominique Dupuy e a introdução de Frédéric Pouillaude, essa obra documenta um seminário de que aconteceu no *Centre National de la Danse* em Pantin, na França no ano de 2001 que resultou na publicação de um livro em 2003. As perguntas propostas pelos organizadores eram:

*quais as ligações entre o butô<sup>84</sup> em Horoshima, a crise de 1929 e a radicalização da dança moderna americana, a revolução bolchevique e a evolução da arte coreográfica russa? Como o bombardeamento da catedral de Reims em 1914 se inscreveu na vida de Émile Jaques-Dalcroze<sup>85</sup> e na matéria de seu ensinamento? Uma bomba, uma crise economica, uma revolução e outra bomba: através desses quatro contextos são expressos uma relação particular da dança com a política. De que maneira o ambiente histórico influencia as práticas corporais? Como a política trabalha com a dança e com a produção artística?<sup>86</sup>*

A partir dessas questões, se desenvolveram reflexões sobre dança e estética,

---

<sup>84</sup>Butô, conhecido como “dança das trevas”, é uma manifestação artística radical que nasce no Japão no final dos anos 50, justamente após a II Guerra Mundial. Ao se tornar conhecida no Ocidente a partir de 1978, torna-se conhecida como dança Butô e influencia diversos criadores contemporâneos como técnica e possibilidade de linguagem em dança. Ver Greiner, 1998.

<sup>85</sup>Os estudos de Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) interessam a esse período de múltiplas vozes da história da dança, e influenciaram especificamente a escola germânica de dança expressionista. Como músico e pedagogo, Dalcroze desenvolveu uma nova abordagem para o movimento, a rítmica. Para ele o corpo é um ponto de passagem entre pensamento e música e ele desenvolveu uma série de exercícios corporais para educar seus alunos desenvolvendo sentido musical completo. Para Dalcroze a dança era um produto da música, que contem em si a “verdade” sobre o sentimento a ser executado pelo gesto do bailarino. Ver Madureira, 2007.

<sup>86</sup>Tradução da autora- Original em francês: *Quels liens se tissent entre le butô et Hiroshima, la crise de 1929 et la radicalisation de la danse moderne américaine, la révolution bolchévique et l'évolution de l'art chorégraphique russe? Comment le bombardement de la cathédrale de Reims en 1914 s'est-il inscrit dans la vie d'Émile Jaques-Dalcroze et dans la matière même de son enseignement? Une bombe, une crise économique, une révolution, une autre bombe : au travers de ces quatre contextes s'est exprimé un rapport particulier de la danse au politique. De quelle façon l'événement historique marque-t-il les pratiques corporelles? Comment le «politique» travaille-t-il la danse et, au-delà, toute production artistique?*

o trabalho da dança e a *micropolítica* do espetáculo, ou seja ações que acontecem na própria cena e que modificam (de alguma maneira) o status da dança. Outra publicação específica do tema dança e política foi organizada pelo Departamento de Dança da Universidade Paris 8, na Revista Móbiles 1, em 1999 intitulada Dança e Utopia (*Danse et Utopie*). Nesta coletânea de textos são analisadas a relação da dança com os projetos políticos de diferentes momentos históricos, especialmente na década de 1960 e 1970, e apresentados, por pesquisadores, artistas e historiadores da dança. A idéia de utopia está relacionada ao célebre livro de Thomas More publicado em 1516 e designa um lugar, ou uma toponímia. A utopia é inicialmente tida como um lugar idealizado e fictício, um projeto de vir a ser ideal, e, mais tarde, passa a ser tratada como idéias irrealistas e não-possíveis de serem realizadas. As ações, textos ou pensamentos utópicos geralmente estão relacionadas a momentos políticos de grandes transformações e esperanças ou apenas, a pessoas que acreditam que a situação política pode ser transformada, modificada ou desconstruída. A atitude utópica é necessária como um lugar de emergência e experimentação, de desvio, de exclusão do sistema como está estruturado.

À arte e à dança caberia esse papel de desviar, experimentar e propor situações. A dança teria papel privilegiado nesse sentido, pois como arte do movimento apresenta uma experimentação na forma primária de existência e organização humana que é o corpo. A própria definição de dança como prática reflexiva do corpo já é um processo social que pressupõe uma mobilização. O movimento gerado por um corpo que dança é uma proposta, uma ruptura, um recomeço, um fim.

Um exemplo claro na história da dança, que reflete essa ruptura misturada com a utopia foi o movimento *Judson Dance Theater*, nos EUA. Tratava-se de um grupo de jovens coreógrafos, músicos, pintores, entre outros que se reuniam semanalmente na Judson Memorial Church (uma congregação protestante liberal, em Washington Square South, Nova York) para discutir seus últimos trabalhos coreográficos. Todos os presentes assistiam o trabalho de cada um e em seguida poderiam tecer comentários. Essas reuniões eram abertas ao público que era convidado a fazer observações, de qualquer tipo: “sobre qualquer aspecto político, social ou estético envolvido... na forma de pintura ou poemas ou pôsteres ou ensaios ou sentenças ou esculturas ou um clipping de jornal, ou fotos (...)” (BANES,

1983, p. 37).

Os encontros buscavam entender todas as formas possíveis de corporalidade e como as narrativas impostas ao corpo espetacular poderiam tomar outros caminhos. A proposta de realizar essa experiência numa igreja já era, de certa forma, transgressora, uma vez que a *Judson Memorial Church* possuía uma política de apoio a artistas de vanguarda, sem censura alguma, diferente das políticas de mercado artístico que deixava a dança e as experimentações com artes corporais delimitadas a um teatro, que encerra o público em confortáveis poltronas fixadas na platéia, contemplando passivamente cenas cheias de efeitos “mágicos”, de acordo com a capacidade técnica do teatro e a orientação do diretor. O palco italiano<sup>87</sup> apresenta ao público um corpo frontal e espetacular, possível de ser enxergado a partir de um único ponto de vista estático da cadeira numerada.

As apresentações do *Judson Dance Theater* eram organizadas com a platéia sentada em bancos de costas para o altar e nas laterais da igreja, de modo a criar mais espaço para a atuação do artista(s) que se apresentava(m). Com essa iniciativa democratizava-se a dança, colocando os artistas no mesmo plano dos espectadores e bem próximos uns dos outros, “no limite, qualquer um podia ser bailarino e a dança deixava de atrelar-se a uma escola para pertencer ao corpo de quem estivesse se movimentando” (STUART, 1998, p. 199).

Num documento-manifesto-iconoclasta de 1965, Yvonne Rainer, uma das coreógrafas participantes do movimento propõe:

*não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à mágica, e ao faz-de-conta, não ao glamour e à transcendência da imagem do astro, não ao heróico, não ao anti-heróico, não à imaginação tola, não ao envolvimento do artista ou do espectador, não à sedução do espectador pelo artifício do artista; não à excentricidade, não ao mover-se ou a ser movido* (STUART, 1998, p. 198).

Esse movimento é chamado de dança pós-moderna americana, e sua prática crítica e engajada rompeu com os padrões anteriormente estabelecidos pela dança moderna, abrindo para a dança novas fronteiras de ação e criação. A relação política

---

<sup>87</sup>O palco italiano é o que geralmente encontramos hoje em teatros do mundo todo: uma estrutura de um palco virado de frente para cadeiras onde se localiza o público. Há uma “frente” definida onde se passa toda a ação cênica.

se expressou de maneira também estética, com a mudança nas formas e nos conteúdos até então apresentados na dança.

Em outra possibilidade de relacionar política à dança, Randy Martin (1998), em seu livro *Critical Moves* relaciona de maneira teórica os estudos de dança com as teorias políticas. É por essa razão que o autor aproxima o movimento do corpo que dança com os movimentos políticos. O autor argumenta que a idéia de crise, quando aplicada à dança e ao movimento do corpo do bailarino, é necessária para que a dança aconteça. E a crise é uma metáfora para dança; ela faz com que o bailarino escolha romper, mover-se, mobilizar-se. O autor apresenta a dança como um ponto onde a reflexão e o *embodiment*<sup>88</sup> convergem, sendo um lugar importante para realizar emancipações. Para a dança, o movimento e a crise produzem sentido criativo.

A produção desse sentido criativo é considerada política por significar uma forma de resistência às formas de organização do mundo. A dança pode ser uma maneira de entender o engajamento, a participação e a mobilização política, uma vez que as palavras que designam a dança são as mesmas que se usa para designar ações políticas: movimento, mobilização.

Nesta tese, a dança é política a partir do movimento crítico que ela faz em relação à realidade questionando ou propondo possibilidades de ação e transformação da maneira que existimos. A dança como forma de comunicação e discurso, e principalmente como arte, tem o papel de testemunhar e co-construir os sentidos da vida no presente. Ela é entendida, ao mesmo tempo, como uma forma e um espaço de reflexão sobre as condições e necessidades coletivas, mesmo quando ela não se propõe a isso de maneira específica. Por ser uma manifestação artística complexa, ela possui uma rede de materialidades e sociabilidades que a sustentam e cada espetáculo constrói-se uma maneira coletiva de narrar, se posicionar, recortar a realidade. Algumas pesquisas recentes no Brasil apontam contribuições importantes para esta argumentação.

O artigo de Fabiana Britto (2004) problematiza a dança e a política a partir da noção de tempo. Ao descrever as ações culturais do Festival *SpringDance*- Festival de dança contemporânea realizado na Holanda - a autora sugere que são a partir de *nexos de temporalidade* (p. 78) que a dança expressa seu posicionamento político.

---

<sup>88</sup> Termo utilizado por teorias cognitivistas para se referir a experiência como também sendo corporal. O'DONOVAN-ANDERSON, 1996.

O artigo apresenta alguns trabalhos que tratam de temas que atualmente são questões políticas para a situação europeia: a unificação da moeda, o trânsito migratório intenso, a curiosidade misturada com o preconceito às culturas estrangeiras.

Na mesma publicação, o artigo de Dora Leão (2004), trata a política na dança a partir da visão da produção cultural e de sua relação com as políticas públicas do governo atual. Outro artigo ainda, o de Eva Schul (2004) relaciona a política cultural com um direito de cidadania, apoiada no trabalho de Marilena Chauí sobre a cultura e a democracia (1994).

Nirvana Marinho (2006) aponta a necessidade de reconhecer a especificidade do modo político da dança, a partir de sua atitude crítica, seu posicionamento, engajamento diante de uma idéia inovadora. Em seu trabalho de doutoramento, ela se propõe a relacionar os conceitos de política que implicam na ação crítica do corpo que dança a partir dos trabalhos de Lia Rodrigues e Xavier le Roy. Em sua sustentação teórica, figuram autores como Jaques Rancière, Giorgio Agamben e Michel Foucault que delimitam o conceito de política na dança pela relação do corpo como autor e intérprete, que atua cognitivamente no mundo de forma política. A autora conclui que a ação política da dança se dá no modo crítico de questionar o próprio fazer, nas práticas coletivas de pensar e agir como corpo que dança (e portanto comunica) e nas formas de resistência que, segundo a autora,

*é uma ação natural, não tida como consequência, mas como razão de investigar novas formas e jeitos de articular o corpo. Para Lia Rodrigues, o manifesto torna-se o propósito da cena. Para Xavier, subverter a regra e propor novas leituras críticas sobre a cena da dança é uma atitude. O passo é também uma atitude e o regime estético se define como um ato político no ambiente (MARINHO, 2006, p. 128).*

Apesar de não compartilhar da mesma visão que Marinho aponta para obra de Lia Rodrigues, ou mesmo de sua articulação teórica para definir política na dança, com esse trecho de seu trabalho, destaco a relação presente do conceito de resistência na idéia de dança e política. A noção do político em dança, está portanto atrelada à idéia de resistência. Mas o que é resistir? Como se apresentaria a

resistência na dança contemporânea?

A resistência está sempre presente nos trabalhos que tratam do tema da arte e política justamente por ser essa a principal ação de uma obra de arte: resistir ao tempo, aos conceitos e, em especial, ao poder. Para Foucault (1976), onde há poder, há resistência. E as resistências são sempre várias, móveis e transitórias, estabelecendo um vínculo com as relações de poder. A palavra resistência, porém, contém em si uma ambivalência prática: ela propõe a oposição à ordem das coisas, rejeitando, ao mesmo tempo o risco de subverter essa ordem. Ou seja, para o artista resistir à corrente democrática, à super-exposição midiática e publicitária, aos discursos da ordem do poder vigente, é necessário depender das relações de mercado, dos poderes e políticas públicas e das ordens de discursos do poder crítico e curatorial. Portanto, como afirma Jaques Rancière: *sabemos que os artistas não são nem mais nem menos rebeldes que as demais categorias da população* (RANCIÈRE, 2007, p. 127.).

Resistir, quando se trata de uma obra ou criação artística, reside em outro campo que não é o mesmo da revolução ou da revolta. É necessário diferenciar o discurso sobre essas três palavras aprofundar o conceito de arte e resistência.



FIGURA 28- Lia Rodrigues e bailarinos

## **Revolução, revolta e resistência<sup>89</sup>**

Resistência significa recusa de submissão à vontade de outrem; oposição ou reação<sup>90</sup>. Pela definição da palavra quando se resiste, se resiste a alguma coisa ou a alguém. Em sua etimologia, resistência possui o prefixo “re” que aponta para uma insistência no estar, uma duplicidade no existir, qualidade de quem mostra firmeza, persistência, de quem afirma sua diferença.

Charles Feitosa (2007) a partir da teoria de Nietzsche e Deleuze, propõe que o uso da palavra resistir seja tomado não como a postura de alguém contra algo, mas como um re-insistir. Resistência seria uma forma de “lidar com o poder, de dizer não e sim, de agir conforme a liberdade, de lidar com a morte e com os muros da política” (p. 26). Como então pensar a resistência para além das noções de revolução e da revolta?

Segundo o mesmo autor, algumas conclusões são encontradas em Gilles Deleuze, que acredita que o ato criativo é também um ato de formar conceitos e pressupõe uma não aceitação do real como ele se apresenta; porém tampouco seria uma imposição de uma vontade, capricho ou desejo de um criador. O ato criativo dialoga com a realidade, e encontra nela as necessidades para sua criação. Também importante para Deleuze é entender a sociedade de controle que vivemos na contemporaneidade. Diferente da sociedade disciplinar, discutida por Foucault (1987), onde existiam formas diversas de enclausuramento do corpo (a escola, a prisão, os hospitais), na sociedade de controle a dominação acontece sem clausura. As formas de controle disciplinar são introjetadas sem que tenhamos noção. A imagem proposta pelo autor é a da estrada: “com uma estrada não se enclausuram pessoas, mas ao se construir estradas, multiplicam-se as formas de controle” (FEITOSA, 2007. p. 27). A estrada permite controlar todos os movimentos de quem passa nela, enquanto a pessoa acredita que está trafegando livremente até o infinito. Na sociedade de controle, temos a ilusão da liberdade nas “super-vias”: televisão, internet, auto-bans. Tudo parece ser parte de nossa escolha, quando está na verdade, sempre por trás há um controle.

---

<sup>89</sup>Inspirada a partir do Simpósio Internacional de Filosofia realizado em 2004 Nietzsche/ Deleuze: Arte e Resistência. As conferências foram publicadas em 2007 no livro organizado por Daniel Lins.

<sup>90</sup>Definição dicionário Thesaurus. Fonte: <http://thesaurus.reference.com/> Consultado em :13/11/2008.

Para Deleuze (1998), na sociedade de controle a arte é um ato de resistência. Existe uma relação íntima entre resistir e criar. “A criação é simultaneamente exigência e recusa do mundo. A arte recusa o mundo em nome do que lhe falta, mas também o afirma em nome do que ele é” (DELEUZE, 1998, p. 28). Criar é dizer sim e não ao mundo, é repeti-lo e diferencia-lo.

Então, a imagem para a ação da resistência é a do surfista no mar: ele não luta desenfreadamente contra a força do mar, nem tampouco se deixa levar como uma bóia pelas ondas sabe dizer sim e não para o que a vida lhe oferece, com as condições que lhe são propostas em cada onda, sem perder tempo e energia com impasses da revolução e da revolta.

Para diferenciar resistência de revolução, usarei os conceitos de Hanna Arendt (1906-1975) em seu livro *Sobre a Revolução*, indicada na conferência de Feitosa (2007). A palavra revolução é usada na concepção da ciência política clássica como um fenômeno sócio-político radical e violento que remove à força, em geral por meio de guerra civil sangrenta, as classes dirigentes do poder, substituindo-as por outra força. Revolução é entendida como mudança de governo e doutrina econômica. O conceito moderno de revolução está relacionado (mais uma vez pelo prefixo RE) com a idéia de recomeço, de duplicidade, mas dessa vez de uma diferente evolução Re-evolução. Existe nesta idéia sempre uma ruptura em relação à tomada de poder.

Antigamente, revolução significava restauração e estava associada a um termo da astronomia<sup>91</sup> para denominar movimento rotativo das estrelas, indicando um ciclo necessário de ascendência e descendência das coisas no mundo (e no universo). Neste sentido da palavra havia uma relação com o destino com as idas e vindas das coisas que não poderiam ser controladas pelo homem.

Para Hanna Arendt (1995), a idéia moderna de revolução só começou a existir quando a diferença entre ricos e pobres passou a incomodar, e a não ser naturalizada pelas pessoas. A primeira vez que a palavra foi usada fora do seu caráter cíclico, mas com o sentido de ruptura, foi em 1789 em Paris quando Luis XVI soube da tomada da Bastilha.

Nessa transição do sentido do termo revolução (de astronômico para o sentido moderno), ainda existe uma idéia de irrestibilidade, de aceitação, que faz com que o revolucionário seja alguém que aceita o desígnio da ação da revolução e

---

<sup>91</sup>Copernico escreveu em 1507 “Da revolução das órbitas celestes” (apud FEITOSA, C. 2007).



age sem resistência a ela. Existe um sentido de submissão na palavra revolução, e uma força que vem do exterior para mudar algo também exterior. Segundo Arendt:

*há um certo grandioso absurdo no espetáculo desses homens - que ousaram desafiar todos os poderes que existem e todas as autoridades do mundo, cuja coragem não tinha qualquer sombra de dúvida, submetendo-se freqüentemente, de um dia para outro, com humildade e sem um rito sequer, à chamada necessidade histórica, por mais louco e incongruente que lhes deve ter parecido o aspecto exterior dessa necessidade* (ARENDT, citada por FEITOSA, 2007, p. 21).

O sentido da palavra revolução, denota uma atitude de submissão a uma força exterior. A única diferença, segundo o autor, é que antes essa força era natural e cíclica, e na modernidade passa a ser histórica, ou seja, linear e progressiva. Uma revolução é aparentemente um “não” sendo, porém um “sim” para forças exteriores. Os revolucionários são engolidos pela força absoluta do mar, e são levados como gravetos pela onda (FEITOSA, 2007).

A revolta, por sua vez, exprime outra forma de oposição ao poder e exercício de liberdade. A revolta parece como uma agitação que se instaura na superfície. O uso do termo revolta indica certa ineficácia, diferente da revolução que indica que ocorreu mesmo uma ruptura. A revolta, o revoltado, carrega o peso de uma denúncia.

A palavra revolta, no dicionário, significa: manifestação coletiva, organizada ou não, de insubmissão a qualquer autoridade; motim, rebelião, levante. Existe um caráter reativo na revolta e isso pode levar à destruição dos outros e de si mesmo. Existe um a revolta, existe um “não” contra tudo e todos. Carlos Feitosa apresenta a ênfase de Albert Camus em seu livro “O homem revoltado”<sup>92</sup>. Nesta obra, o autor aponta que a revolta como sendo uma atitude cheia de ambigüidades e sutilezas. “O homem é a única criatura que recusa ser o que ela é” (p.420). Essa recusa pode ser um caráter criativo - todo artista possui uma revolta com a realidade. É uma “revolta metafísica”, segundo Camus, e está relacionada a uma recusa de tudo que é considerado limite, constrangimento, condição, regra, verdade e até mesmo a morte.

---

<sup>92</sup>CAMUS, A. L'homme révolté. In: Essais. Paris, Gallimard, 1965. Apud FEITOSA, 2007.

Segundo Camus, é um tipo de sentimento que os gregos não conheciam, pois acreditavam na natureza, e se revoltar contra a natureza, é se revoltar contra si mesmo. A revolta contra a finitude é uma característica que surge a partir do século XVII e que se torna muito presente no nosso momento histórico. “Ela é o seio no qual nasce o niilismo(...) a não aceitação da morte é um dos indícios da desmedida que caracteriza o movimento da revolta na era contemporânea” (FEITOSA, 2007, p. 23-24).

Essa revolta metafísica vira uma revolta política quando o homem mata também Deus, e passa para si mesmo o poder da pena de morte, decidindo quem pode ou não morrer. Segundo uma linha nitzchiana de diagnóstico cultural do niilismo, a ordem passa da reação do escravo contra o senhor, do súdito contra o rei, do homem contra Deus, e “por fim o assassinato generalizado, o terror absoluto” (p.24). Ao contrário da revolução que possui uma lei externa (da natureza ou da história), a revolta busca ausência de lei.

*se nada é verdadeiro, se o mundo é sem regra, nada é defendido, para proibir uma ação é preciso ter um valor ou uma meta. Mas ao mesmo tempo nada é autorizado, é preciso ter também um valor e metas para escolher uma outra ação. A subordinação absoluta a uma lei não é liberdade, mas o caos é também uma forma de servidão (CAMUS, 1965, op. cit. 480, citado por FEITOSA, 2007, p. 24.).*

A revolução pressupõe um sim incondicional a uma força externa, a um destino. A revolta pressupõe um não incondicional a essa força externa, esse destino, qualquer que seja. Portanto, as retóricas da revolução e da revolta têm como objetivo principal a liberdade, porém ambas possuem características que enfraquecem e tiram de alguma forma, essa liberdade.

A resistência, ao contrário da revolta e da revolução, aceita as ambigüidades inerentes à ação e assume seu caráter provisório e relativo. É um dizer sim e não para o mundo, é uma liberdade finita que tem clareza sobre suas limitações e decide que rumo tomar a partir das limitações que se apresentam.

*A liberdade finita é a serenidade para desistir de uma decisão se*

*os rumos da situação assim o exigirem, mas também é a disponibilidade para aceitar o fato de que não é possível escolher. (...) Não deve ser confundida com uma passividade diante das coisas* (FEITOSA, 2007 p. 28).

De volta à imagem do surfista: quem resiste tem a capacidade de dizer não para o que normalmente gera revolta e revolução, mas sabe dizer sim para as possibilidades do acaso, “aprender mais com o belo, aquilo que é necessário nas coisas”(FEITOSA, 2007, p. 28).

### **Encarnar o acontecimento**

Se a arte representa uma forma de resistência, então ao que ela resiste? Contra o que a arte revela sua maneira de criação como possibilidade de ação? Ou retomando a pergunta inicial desta tese: como a dança pode, a partir de sua performatividade propor um pensamento ou uma ação de resistência numa comunidade?

A arte resiste de diversos modos: de um lado a consistência da obra resiste à passagem do tempo, de outro, a ação que a produziu resiste à determinação do conceito. *Supõe-se de quem resiste ao tempo e ao conceito naturalmente resiste aos poderes.* (RANCIÈRE, 2007, p. 126.) Resistir, no que diz respeito à arte, portanto, traz uma conotação política, relacionada ao poder. A palavra resistência “sobreviveu” às outras palavras que denotam analogias de “ir contra”, “opor-se” como: revolução, revolta, classes, emancipação. O uso da palavra resistência hoje, faz mais sentido como virtude de estar em estado de “luta” contra (e contraditória) em relação ao poder(es) vigente(s).

Para Deleuze (1992) a arte resiste em vista de um povo que ainda falta, para as vibrações de *perceptos* e *afetos* que “vibram” ao mesmo tempo sendo uma linguagem e um movimento de transmissão. Os *perceptos* são entendidos como as passagens não humanas da natureza, e os *afectos* são precisamente os devires não humanos do homem:

*O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para*

*arrancar o percepto das percepções, o afeto das afecções, a sensação da opinião - visando, esperamos, esse povo que ainda não existe(...) (DELEUZE, 1992, p. 228. )*

A obra como sensível, extirpado do sensível. Extrair o percepto da percepção e o afeto da afecção implica em traduzir o discurso estético original da experiência do belo: uma experiência estética não diz respeito a uma relação de conhecimento, nem de desejo. E é por isso que a experiência estética torna-se uma experiência de resistência nos dias de hoje. “O belo é o que resiste, ao mesmo tempo, à determinação conceitual e à atração de bens consumíveis” (RANCIÈRE, 2007, p.130).

“Resistência” ou “dissenso” seria essa tensão do *entre* que permite que a arte opere retirando do sensível o sensível. Voltando a Apolo e Dionísio, como diria Nietzsche: Apolo significa a união do pensamento ao impensado da arte, caracterizado em uma figura harmônica. *A figura de uma humanidade em que a cultura não se diferenciava da natureza, de um povo cujos deuses não se distanciavam da vida da cidade* (RANCIÈRE, 2007, p. 132). Dionísio, por sua vez, representa o fundo obscuro, que resiste ao pensamento, do sofrimento da natureza humana debatendo-se contra a cultura.

Para Rancière (2007), a “resistência” da arte é a tensão entre esses contrários, a tensão entre Apolo e Dionísio, a figura feliz do dissenso anulado, emoldurada pela figura de um belo deus, e o dissenso exacerbado pela figura de Dionísio, com seus furor exacerbado e “inumano”. Essa tensão possibilita uma aproximação com a própria humanidade, trazendo na experiência estética a promessa de uma “nova arte de viver” das pessoas, das comunidades, da humanidade. A liberdade e a igualdade são sensíveis e não abstratas. E essa resistência da arte define assim, uma política própria, não unindo a comunidade com a forma abstrata da lei, mas com a experiência viva e sensível.

A arte inspira-se no vivido, no acontecimento, nas relações dos corpos, e nas percepções. Desrriorializa o sistema de opinião pois produz sentidos múltiplos:

*é a tarefa de toda arte: e a pintura, a música não arrancam menos das cores e dos sons de acordes novos, paisagens melódicas, personagens rítmicos, que os elevam até o canto da terra e o grito*

*dos homens - o que constitui o tem, a saúde, o devir, um bloco visual e sonoro. Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada. Tudo seria vão porque o sofrimento é eterno, e as revoluções não sobrevivem à sua vitória? Mas o sucesso de uma revolução só reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlaces, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõe em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra (DELEUZE, 1992, p. 228-229).*



FIGURA 29- Cena do espetáculo ENCARNADO

Se trocarmos a palavra do texto de Deleuze e ao invés de “monumento” usarmos “obra coreográfica”, podemos trazer a analogia da resistência para a dança. Uma obra coreográfica nos fala do futuro. Ela é, segundo Rancière (2007), a transmissão das forças do caos, do que resiste à humanidade por captar e operar

como uma vibração. A vibração é a forma de comunicação que é transmitida no nível da sensação, da metáfora. A metáfora aqui, não significa apenas uma figura de linguagem, mas como sua etimologia descreve: “uma passagem ou um transporte” (RANCIÈRE, 2007, p. 128). A resistência na arte tampouco é uma forma metafórica para expressar um sentido físico de resistência. Ela implica em designar a relação íntima entre uma obra de arte e uma idéia política. Há uma tensão entre as duas formas de propor uma organização para o mundo. E é disso que se trata essa questão: manter viva essa tensão.

O ENCARNADO de Lia Rodrigues apresenta a tensão, essa linha tênue entre a dor e a beleza, entre a realidade política e a possibilidade da arte como desenhos de novas realidades, transformando a dor, a tragédia pessoal num quadro, numa imagem que também é bela. O espetáculo age de maneira direta: posiciona o espectador como um voyeur que hora vê uma obra de dança, ora se percebe na frente de um manifesto político sobre a violência que sofremos no corpo. Como descreve a resenha de Tom Tàbori (2007) sobre o espetáculo:

*Cada seqüência de solo em ENCARNADO é uma incitação a empatia, incansavelmente pedindo para que a audiência alcance. As táticas chocantes que usa nesta tentativa resulta em uma dificuldade de visualização em alguns momentos, mas as imagens criam uma devastantemente poderosa peça de dança. Enquanto os dançarinos da Companhia Lia Rodrigues se revezam para fazer excruciante e bonitos pedidos seus companheiros observam, não nas coxias, mas no palco, ouvindo e sentindo outros. A peça questiona o papel de ambos a testemunha que assiste o sofrimento e o espectador assistindo a performance. ENCARNADO nos lembra de nosso papel em tudo isso, exercitando o claro poder da dança de alcançar sua audiência e potencialmente livrar-se do palco entre estes. Apesar do constante esforço diante da confortável barreira entre nos e eles e eventualmente 3) insensível, os dançarinos movendo-se requintadamente e a coreografia o deixa 4) ressequido por uma dúzia de imagens incríveis.*<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Fonte: The List (Issue 582) Tradução minha: *Each solo sequence in Incarnat is an incitation to empathy, relentlessly asking the onlooker to reach out. The shock tactics it uses in this endeavour make for difficult viewing at times, but its images create a devastatingly powerful piece of dance. While the dancers of Lia Rodrigues Companhia take turns to make excruciating and beautiful pleas, their fellows look on – not in the wings, but onstage as unlistening, unfeeling others. The piece questions the*



FIGURA 30- Cena do espetáculo ENCARNADO

---

*role of both the bystander who watches suffering, and the spectator viewing a performance. Incarnat reminds us of our role in all this, exercising dance's upfront power to reach its audience and potentially do away with the stage between. Although the constant hammering away at the comfortable boundary between us and them is eventually numbing, the dancers move exquisitely and the choreography leaves you seared by a dozen incredible images.*

## POSFÁCIO

Ao propor que um espetáculo de dança contemporânea pode ser intencionalmente político e transformador e, a partir de sua performatividade, gerar efeitos de resistências, penso numa política, que se faz indissociavelmente prática artística. A partir de uma rede de humanos e objetos, textos, imagens, lugares, ou seja, materialidades e sociabilidades, essa política torna possível reinventar discursos e lugares compatíveis para resistir no presente.

ENCARNADO nos faz pensar sobre arte contemporânea, violência, corpo, sangue, beleza, política. Como obra de arte não representa o real, mas coloca as tramas de uma complexa rede em movimento em um permanente processo de criação em interação com o público, com a crítica, com o espaço, com *as forças que o animam, afetos de corpos humanos e inumanos em seus acoplamentos e germinações* (ROLNIK, s/d, p. 2).

Nesta tese a dança foi tratada como inter-ação, como um ato que não pode ser feito sem a intenção de produzir sentido, de comunicar. A tese procurou mostrar que um espetáculo de dança pode ser intencionalmente político e transformador (dentro de uma dimensão temporal situada) e, a partir de sua ação, gerar efeitos de resistência.

Ao escolher o espetáculo ENCARNADO de Lia Rodrigues, procurei mostrar quais são os elementos que constituem sentidos políticos para a dança contemporânea a partir da noção de rede de Bruno Latour (2000). Ao descrever a rede do espetáculo, a partir do meu ponto de vista de pesquisadora, em diálogo com a coreógrafa Lia Rodrigues, procurei descrever seus personagens, atores, objetos, lugares, suas histórias e narrativas que evidenciam tramas, nós, desenhos, temporalidades, em uma ação e uma performance que produz efeitos no mundo. Nesse sentido a tese destacou quatro tramas que apresentam características de resistência política e definem o potencial de ação transformadora do espetáculo:

1) As escolhas temáticas e estéticas. As temáticas, relacionando temas que tratam do coletivo como violência e a dor, derivam de uma proposta política de denúncia. As escolhas de referências estéticas por sua vez, apontam para redes de artistas que têm (tiveram) uma postura crítica em relação à arte como Lygia Clark e



Francis Bacon. Ou ainda, a partir de influências de autores como Susan Sontag e Deleuze que também estão aliados à propostas críticas e de transformações do presente.

2) As atuações da coreógrafa e dos/bailarino em relação ao seu próprio trabalho ou às políticas públicas de dança (patrocínios, editais, fomentos e locais de apresentação). Fica evidente que a forma como Lia Rodrigues conduz sua Companhia é uma maneira de explicitar uma postura política e crítica em relação às formas de se fazer dança hoje. Lia e os bailarinos atuam a partir de uma ética que faz da dança uma ação que extrapola o momento de sua apresentação e na maneira de se relacionar com as pessoas e com os objetos da rede e que estamos inseridos.

3) Os espaços e lugares de ensaio, pesquisa, criação e apresentação das obras. Neste aspecto, evidenciamos não somente a residência na favela da Maré, mas também na maneira como a obra foi apresentada no Projeto Palco Giratório, no SESC Pompéia.

4) As ressonâncias e repercussões, no público, na crítica especializada, nas instituições de fomento e de difusão e na mídia de maneira geral. O discurso da dança atua como um “construtor de fatos”, contribuindo para que o espetáculo assuma o sentido político que ele intencionalmente propõe. A dança como prática discursiva também atua na construção de discursos sobre si mesma e endereça, por meio do movimento, pensamentos sobre suas escolhas políticas.

As redes que cada ação dessa “desembrulha”, por sua vez, não cabe na limitação desta tese. Os destaques feitos aqui são os que eu, a partir do meu ponto de vista, consegui realizar, porque o espetáculo pode propor muitos outros que a tese não dá conta: um espetáculo de dança nunca caberá dentro de uma tese. O que apresentamos aqui é uma versão dele, a partir de um recorte de olhar. A tentativa foi de seguir as coisas através das redes em que elas se transportam, descrevê-las em seus enredos (LATOUR, 2004).

Há uma ressalva que pode ser feita ao conceito de rede, que pode ajudar na conclusão dessa tese, pois é no limite da noção de rede que podemos perceber o seu sentido e alcance. A metáfora cibernética popularizou o sentido de rede relacionado à internet, que faz referência ao transporte de informações por longas distâncias sem que haja deformação ou modificações nos dados. A rede da internet faz circular informação, sem nenhuma transformação. A noção de rede proposta nesta tese, que tem fundamento nas teorizações de Latour, remete a fluxo, alianças,

circulações em que os atores e materialidades envolvidas interferem e sofrem efeitos de interferências constantes. Ou seja, um espetáculo entendido como rede está em constante movimento e transformação. A rede é uma lógica de conexões, por isso dependendo de onde você está na rede, uma série de conexões são possível e outras não. Isso não faz referências aos limites externos ou espaciais da rede, mas sim à seus agenciamentos internos. Voltamos à noção de rizoma (DELEUZE E GUATTARRI, 1996), como um modelo que abriga possibilidades múltiplas.

*A rede, como um rizoma, é marcada pela transformação. Não há in-formação, só trans-formação. Então o acento recai na ação, no trabalho de fabricação e transformação presente nas redes* (MORAES, 2003, p. 3).

As tramas de ação do ENCARNADO destacadas na tese constroem o sentido político de resistência de maneira conjunta e, não porque naturalmente o trabalho é político. A proposta, portanto, não foi de chegar ao cerne da obra, porque esta é sempre fugidia; mas de entendê-la em seu sentido mais amplo, como uma rede de conexões entre múltiplas realidades criativas, políticas e sociais. Ao escolher temas, parceiros e formas de financiamento o espetáculo ENCARNADO se configura como uma ação política de resistência. Como na metáfora da política como tecelagem, a ligação das tramas na urdidura produzem a ação política com a ajuda de certo número de outras ações paralelas e preparatórias. Essas tramas e a urdiduras também estão sempre em movimento, pois, para agir de maneira política, não há que se seguir uma “cartilha” de ações que, resultando num produto pronto, fixo, imóvel. Trata-se da arte de fazer escolhas cotidianas que estejam antenadas às preocupações e problemáticas do presente.

Pode o ENCARNADO ser visto como uma obra política de resistência? A resistência está justamente em propor que a dança pode ter uma ação política. Pode, por exemplo, ser uma crítica às formas vigentes de financiamento de cultura no Brasil, sugerindo estratégias de sobrevivência artística sem render-se às exigências de patrocinadores (que na realidade são financiadores, usando a própria fala de Lia Rodrigues).

Também é possível resistir escolhendo outros lugares para a criação de arte contemporânea, propondo deslocamentos do centro das cidades, ou de bairros onde a oferta cultural é maior para as periferias ou mesmo favelas, onde o investimento em cultura ainda é menor ou menos trabalhado. O deslocamento do centro para periferia vai na contramão dos projetos ou mercados que geralmente os trazem da periferia para o centro, fazendo virar “moda”, manifestações culturais como o funk ou o hip hop. A resistência de ENCARNADO está em re-existir, em se projetar para além do presente, para além das experiências já conhecidas e codificadas, para além de um domínio possível, “decidido de antemão, nas esferas da moral e da política” (ONETO, 2007, p. 210). O ENCARNADO parece fazer isso em muitos dos elementos que o constituem como obra de arte (coreográfica): se lança como uma experiência que vai além da esfera moral e política, re-existe como uma possibilidade para o futuro.

Podemos concluir que todo espetáculo de dança pode ser político? Pode, mas nem todo espetáculo de dança é político. A dança contemporânea pode, intencionalmente, criar conexões possíveis para comunicar no palco a produção de diferenças, contemplando não apenas problemáticas referentes ao seu próprio fazer, conectando a dança com seu tempo e com as problemáticas do mundo contemporâneo. A dança pode ter um lugar privilegiado para propor novas formas de experienciar o corpo, e abrir possibilidades de conexões com forças e sentidos que extrapolam a objetividade e a racionalidade presente nos discursos da ciência ou mesmo na política.

*O foco é dentro do trabalho artístico, você não precisa ter uma mensagem política, porque tudo é político. Eu não acredito em mensagens no meu trabalho, acredito que o trabalho de arte fala por si só (...). É um outro tipo de linguagem, clara: você tem que abrir seus ouvidos, seus olhos, seu corpo e estar preparado para ver essa conexão com um trabalho artístico. Isso é muito revolucionário. É por isso que a arte não é importante nesse mundo, um mundo de utilidades.(...) a arte pode ser muito revolucionária nesse mundo*<sup>94</sup>.(RODRIGUES, entrevistada por RODRIGUEZ, 2006).

---

<sup>94</sup> *I think the work of art in itself has no political message. The focus is inside the work of art, I mean, you don't need to do it a political message because everything is political. I don't believe in messages in my work. I guess the work of art speaks for itself, I don't know if you understand what I mean. Another kind of language of course: you have to open your ears, eyes, body,*



FIGURA 30- Cena do espetáculo ENCARNADO

---

*to be prepared, to see this kind of connection with a work of art. This is very revolutionary, if you want. That is why art is not important for this world, this world of utilities. You know, in the United States there is no support for arts, they don't give money to arts, it is very important to talk about these things, because art can be revolutionary in this world.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 14724: Trabalhos acadêmicos – apresentação. 2. ed. Rio de Janeiro: ABNT, 2005.
- AMARAL, A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ANSELL-PEARSON, K. . *Nietzsche como pensador político*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- ANDRADE, O. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANDRADE, M. *Poesias Completas*. São Paulo: EDUSP, 1987.
- AQUINO, R. *Uma reflexão crítica sobre o campo acadêmico da dança no Brasil*. Disponível: [www.idanca.net](http://www.idanca.net), 2008.
- ARENDT, H. *Über die Revolution* [ Sobre a Revolução]. München: Piper Verlag, 1999.
- ARENDT, Ronald João Jacques. *Maneiras de pesquisar no cotidiano: contribuição da teoria do ator-rede. Psicol. Soc.* [online]. 2008, vol. 20, no. spe, pp. 7-11.
- AVELLAR, M. C. *Os mercados da dança*. Artigo de 07/08/2008. Disponível online: <http://idanca.net/lang/pt-br/2008/08/07/os-mercados-da-danca/>.
- BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. In: OS PENSADORES, São Paulo, Abril Cultural, p. 181-354, 1978.
- BAKHTIN, M. *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Universidade de Brasília, 1999.
- BAKHTIN M. *The problem of speech genres*. In: Emerson C, Holquist M, editor. *Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press; 1994.
- BANES, S. *Democracy's Body: the Judson Dance Theater 1962-1964*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.
- BANES, S. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Hanover & London: Wesleyan University Press, 1994.
- BANES, S. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

- BAUMAN, Z. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BAUMANN, Z. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- BERNARD, M. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre national de la danse, 2001.
- BERNARD, M. *Le corps*. Paris: Seuil, 1995.
- BENJAMIM, W. *Thesis on the Philosophy of History, Thesis IX*. In: *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1968.
- BENJAMIM, W. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. 10a. edição. São Paulo: Brasiliense, 1996. Traução: Sérgio Paulo Rouanet;
- BENTES, Ivana. *Made in favelas*. Revista GLOB(A.L.). Número 0. Janeiro de 2003.
- BITENCOURT, G. *Os gatos pingados*. Artigo de 21/05/2008. Disponível em [www.idanca.net](http://www.idanca.net).
- BOISSEAU, R. *Le Monde* em 07/11/2005. ([www.lemonde.fr/](http://www.lemonde.fr/) consultado em 08/09/2008)
- BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOTELHO, ISAURA. DIMENSÕES DA CULTURA E POLÍTICAS PÚBLICAS. *São Paulo Perspec.* [online]. 2001, v. 15, n. 2, pp. 73-83.
- BRITTO, F. D. (org) *Cartografia da dança*. São Paulo: Itaú cultural, 2001.
- BRITTO, F. D. Mecanismos de comunicação entre corpo e dança: parâmetros para uma história contempor. Doutorado em Comunicação. PUC-SP, 2002.
- BRITTO, F. D. *Dança e Política: uma questão de tempo*. In: NORA, S. (org). *Húmus 1*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004.
- BROWN, Ismene. *Edinburgh Festival: Aurora Nova*. In: <http://www.telegraph.co.uk/arts>, 2007. (consultado em 08/09/2008).
- CAMPELLO, C. *Tenso equilíbrio na dança da sociedade*. São Paulo: SESC SP, 2005.
- CAMUS, A. *L'homme révolté*. In: *Essais*. Paris, Gallimard, 1965.
- CANCLINI, N. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1994.
- CHAUÍ, M. Cultura política e política cultural. In: *Estudos Avançados. Dossiê Cultura Popular*. vol.9 no.23 São Paulo, 1995.
- CENTRE NATIONAL DE LA DANSE. *Danse et Politique- Synthèse du séminaire du Centre*

*National de la Danse*. Pantin, 2003.

CEZAR, P. B. *Evolução da população de favelas na cidade do Rio de Janeiro. Uma reflexão sobre dados mais recentes*. In: Rio de Janeiro, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2002 – [armazemdedados.rio.rj.gov.br](http://armazemdedados.rio.rj.gov.br)

CLAPP, S. *The Observer*, 12/08/2007 (/ <http://observer.guardian.co.uk>) consultado em 08/09/2008)

COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COUTO, E. *O corpo polifônico*. In: Projeto História, 25. São Paulo: EDUC, 2002.

COPELAND, R & COHEN, M.(orgs) *What is Dance?* New York: Oxford University Press, 1983.

CUNNINGHAM, M. *Choreography and the dance*. In: SORELL, W. (ed) *The dance has many faces*, 1951.

CURY, V. M. *Cidades: objetos de estudo para a história econômica*. In: [abphe.org.br](http://abphe.org.br), 2003.

DANTAS, M. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. In: Revista Movimento, Porto Alegre, v. 11, n. 2.

DAVIS, B.; HARRÉ, R. *Positioning: the discursive production of selves. Jurnal for the Theory of Social Behaviour*, v. 20, n.1 p. 43-63, 1990.

DAVVETAS, D. *DEPARTURE, The Brazilian of Marina Abramovic*. Londres: Art Council Funded, 1992.

DEAK, A. Entrevista para a revista *Rollings Stones*, no. 24 em setembro de 2008. Disponível em [www.rollingstones.com.br](http://www.rollingstones.com.br)

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

DELEUZE, G. & PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo. Ed. 34, 1992.

- DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, G. E GUATTARRI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 3*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DEMPSEY, A. *Estilos, escolas & movimentos*. São Paulo: Cosaf & Naif, 2003.
- DIMENSTEIN, M.; ZAMORA, M. H. e VILHENA, J. *A vida dos jovens nas favelas cariocas. Drogas, violência e confinamento*. In: Revista do Departamento de Psicologia/UFF, 2004 – uff.br.
- DOMÈNECH, M., TIRADO, F. & GOMEZ L. *A dobra: psicologia e subjetivação*. In: SILVA, T. T.(org) *Nunca fomos humanos. Nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DUPUY, D. & POUILLAUDE, F. *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*. Pantin: Centre National de la Danse, 2003.
- ELLSWORTH, E. *Modo de endereçamento: uma coisa de cinema, uma coisa de educação também*. In: SILVA, T. T.(org) *Nunca fomos humanos. Nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FEITOSA, C. *Revolução, revolta e resistência: a sabedoria dos surfistas*. In: LINS, D. Nietzsche/Deleuze: Arte, Resistência. Simpósio Internacional de Filosofia-2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- FERREIRA, J. Entrevista para DEAK, A. *Rollings Stones*, no. 24 em setembro de 2008. Disponível em [www.rollingstones.com.br](http://www.rollingstones.com.br)
- FONTAINE, G. *Les danses du temps*. Pantin: Centre National de la danse, 2004.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- FOUCAULT, M. *A História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. (original: 1971)
- FOUCAULT, M. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Alpiarça: Passagens, 2002 (original: 1969).



- FOUCAULT, M. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GAGNEBIN, J. M. *Walter Benjamin ou a história aberta*. Prefácio de BENJAMIM, W. Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. 10a. edição. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- GLEYSE, J. A carne e o verbo. IN: SOARES, C. (org) *Pesquisas sobre o o corpo*. Ciências Humanas e Educação. Campinas: Autores Associados, 2007.
- GIDDENS, A. *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GIL, J. *Movimento total, o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GINOT, I. & MICHEL M. *La danse au XXe siècle*. Paris: Larousses/Veuf, 2002.
- GLEDSON, J., *Influências e Impasses. Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- GONÇALVES, M. G. *Estratégias comunicativas para dar visibilidade à dança: o papel da mídia, as políticas públicas, a criação de um campo de conhecimento*. Mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP, 2008.
- GUATARRI, F. *Da produção de subjetividade*. IN: PARENTE, A. (org) *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- GARCÉS, M. *La vida como concepto político: una lectura de Foucault e Deleuze*. In: Athenea Digital, 7, 87-104. Disponível em <http://antalya.uab.es/athenea/num7/garces.pdf>
- GREINER, C. *O corpo, pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo, AnnaBlume, 2005.
- GUARDA, D. *Corpo e obra. Reflexões sobre o corpo na linguagem performática*. Artigo encontrado na internet. S/d.
- GULLAR, F. *Relâmpagos*. São Paulo: Cosaf & Naif, 2003.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance. Do futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUIMARÃES, Larissa. "Muito para poucos". Ilustrada, do jornal Folha de S. Paulo, do dia 11 de dezembro de 2008. Disponível em: <http://blogs.cultura.gov.br/blogdarouanet/2008/12/22/muito-para-poucos/>
- HACKING, I. *La construcción social de que?* Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.
- HARDT, M. & NEGRI, A. *Multidão, guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HUTERA, D. *Assembly Aurora Nova*, 22/08/2007. Disponível em: <http://entertainment.timesonline.co.uk> (consultado dia 08/09/2008)

IBAÑÉZ, T. *Fluctuaciones conceptuales em torno de la postmodernidad y la psicologia*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1996.

ĨÑIGUEZ, L. *Manual de Análise do Discurso em Ciências Sociais*. Petrópolis: Vozes, 2004.

INNES, Kirstin. *Pain Pleasure and politics of the flesh*. In: The List, Issue 581, 2007. Disponível em : <http://www.list.co.uk/articles/writer:kirstin-innes/page:7/> (consultado em 08/09/2008)

JUNG, K. G. *O espírito na arte e na ciência*. São Paulo: Vozes, 1991.

KATZ, H. O coreógrafo como DJ. In: Lições de Dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998.

KATZ, H. *A dança, pensamento do corpo*. In: NOVAES, A.(org) *O homem máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KATZ, H. *Um, dois, três. Dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte, Fid Editorial, 2005.

KATZ, H. A contundente Cia. Lia Rodrigues para francês ver. Caderno 2, O Estado de São Paulo, 16 de Fevereiro de 2005. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br>

KATZ, H. Uma tarefa para o educador Bertazzo. Caderno 2, jornal O Estado de São Paulo, dia 06 de março de 2006a. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br>

KATZ, H. Muitos editais, pouca política. Caderno 2, jornal O Estado de São Paulo, 30 de dezembro de 2006b. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br>

KATZ, H. *Muitos editais, pouca política*. In: O ESTADO DE SÃO PAULO, Caderno 2, 30 de Dezembro de 2006c.

KATZ, H. Primeira amostra de uma quase política. Caderno 2, jornal O Estado de São Paulo, 23 de dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br>.

KATZ, H. *Encarnado tece no corpo a trama da violência urbana*. Caderno 2, jornal O Estado de São Paulo, 08 de novembro de 2007. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/>

KATZ, H. Falta à dança o reconhecimento como uma atividade produtiva. Caderno 2, jornal O Estado de São Paulo, 02 de janeiro de 2009. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/>

KATZ, H. & GREINER, C. A natureza cultural do corpo. Lições de dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

KATZ, H. & GREINER, C. Por uma teoria corpomídia. In: GREINER, C. O corpo. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

LALANDE, A (1996) *Vocabulário Técnico e Crítico de Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes,

1996.

LATOUR B. & WOOLGAR, S. A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. 34, 1994.

LATOUR, B. Des sujets recalcitrants. *La Recherche*, 301, 88-90, 1997.

LATOUR, B. How to talk about the body? The normative dimension of science studies. *Body and Society*, 10(2-3), 205-29. 1999. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/> (consultado 02/10/2008)

LATOUR, B. *Ciência em ação*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LATOUR, B. *A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. Bauru: EDUSC, 2001.

LATOUR, B. *Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia*. Bauru: EDUSC, 2004.

LAW, John. Notes on the Theory of Actor-Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity. In: *Systems Practice*, vol.5, n. 4. (Tradução de Fernando Manso). Disponível em: <http://www.necso.ufrj.br>, 1992.

LAW, J. & MOL, A. (Eds.) *Complexities: social studies of knowledge practices*. Duke University Press, 2002.

LEÃO, D. *O papel da mídia impressa no embate Marketing Cultural X Marketing Social*. Mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP, 2003.

LEÃO, D. S. *Política Cultural no Brasil: apontamentos e história*. In: NORA, S. (org). *Húmus 1*. Caxias do Sul, 2004.

LEI 8.313 de 1991. Disponível em [www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br) (consultado em 23/07/2008)

LEITE, M.P. *Entre o individualismo e a solidariedade: dilemas da política e da cidadania no Rio de Janeiro*. In: *Revista brasileira de Ciências Sociais*, 2000 - SciELO Brasil.

LEITE, A. *O Lugar: Duas Acepções Geográficas*. Anuário do Instituto de Geociências – UFRJ. Volume 21 / 1998.

LEPECKI, A. *Rien, pas même le corps*. *Nouvelles de danse*, 34/34, 1998, p. 114-122.

LEFEBVRE, H. *The production of space*. Oxford:Blackwell, 1991

LIMA, D. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2007.

LIMA, M. Palco Giratório Brasil traz de volta a Fortaleza a premiada Lia Rodrigues Cia. de Dança (RJ). *Diário do Nordeste*, 25/04/2008. Disponível em:

Fonte: <http://diariodonordeste.globo.com> (consultado em 09/09/2008).

LINS, D. Nietzsche/Deleuze: Arte, Resistência. Simpósio Internacional de Filosofia-2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

LOUPPE, L. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contradanse, 1997.

LOUPPE, L. *Corpos Híbridos*. In: Lições de dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. Publicado originalmente na Revista Art Press, número 209 em versão francês/inglês. Traduzido por Gustavo Ciriaco.

LOUPPE, L. *Poétique de la danse contemporaine. La suite*. Bruxelles: Contredanse, 2007.

MACHADO, R. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

MADUREIRA, R. O Ritmo, a Música e a Educação [DALCROZE, Émile Jaques, 1965]. IN: Revista Pro-Posições Vol.18 n.1 (52) – jan./abr, 2007.

MARCONDES, L. F. Dicionário de termos artísticos. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998.

MARINHO, N. *Sampliando mídias através do corpo- uma crítica à concepção do produto de dança*. In: NORA, S. Húmus 1, Caxias do Sul: Lorigraf, 2004.

MARINHO, N. *As políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier le Roy*. Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP, 2006.

MARINHO, N. *Pesquisar+produzir+circular=política cultural?*. In: [www.idanca.net](http://www.idanca.net), 2007.

MARTIN, R. *Critical Moves. Dance Studies in theory and Politics*. Durham & London: Duke University Press, 1998.

MELLO, J. B. F. 1990. Geografia Humanística: a perspectiva da experiência vivida e uma crítica radical ao positivismo. *R. Bras. Geog.*, 52 (4): 91-115.

MENEGON, V. *Entre a linguagem dos direitos e a linguagem dos riscos: os consentimentos informados na reprodução humana assistida*. Doutorado em Psicologia Social. PUC-SP, 2003.

MENEGON, V. M., & SPINK, P. (2005). *Micro-lugares como produto e autor de sentidos*. Trabalho apresentado no XIV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Psicologia Social, Belo Horizonte, MG. (Mimeo).

MINISTÉRIO DAS CIDADES. "Política Nacional de Habitação." Cadernos do MCidades Habitação vol 4. Brasília: MCidades, 2004.

MOL, A. *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell Publisher, 1999.

MONTEIRO, M. *Noverre. Cartas sobre dança*. São Paulo: Edusp-FAPESP, 2006.

MONTEIRO, M. *Balé, tradição e ruptura*. In: Lições de Dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998.

MORAES, M. *Alianças para uma psicologia em ação*, 2003. Disponível em: <http://www.necso.ufrj.br/Ato2003/MarciaMoraes.htm>. (consultado em 01 fev. 2009)

MORAES, Marcia. *A contribuição da antropologia simétrica à pesquisa e intervenção em psicologia social: uma oficina de expressão corporal com jovens deficientes visuais*. *Psicol. Soc.* [online]. 2008, vol. 20, no. spe, pp. 41-49.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Companhia das Letras: São Paulo, 1993.

O'DONOVAN-ANDERSON (ed), M. *The incorporated Self. Interdisciplinary Perspectives on Embodiment*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers, 1996.

ONETO, P. D. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. In: LINS, D. (org). *Nietzsche, Deleuze, Arte, Resistência*. Rio de Jane: Editora Forense Universitária, 2007.

PAIXÃO, P. *Processos de comunicação em evolução: coreografia e gramaticalidade*. Mestrado em comunicação e semiótica. PUC-SP, 2003.

PAVLOVA, A *De peito aberto para debater e pensar a dança*. O Globo. Rio de Janeiro, 02 de julho de 2001.

PEDROSA, Fernanda Barreto. *A violência que oculta a favela*. Porto Alegre: L&PM, 2003. 64p.: il. fots. ISBN 8525412805

PEREIRA, R. *Gruas Vaidosas*. In: Lições de dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

PINHEIRO, L. *O espaço como vetor da comunicação: dança e contemporaneidade*. Dissertação de Mestrado. Programa de Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2005.

PIRES, B. F. *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: SENAC, 2005.

RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: editora 34, 2005.

RANCIÈRE, J. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, D. (org). *Nietzsche, Deleuze, Arte, Resistência*. Rio de Jane: Editora Forense Universitária, 2007.

ROCHA, T. *A dança contemporânea não existe: ela se declara*. In: [www.idanca.net](http://www.idanca.net)., 2008. (consultado em 24 de janeiro d 2009).

RODRIGUES, G. *Bailarino–pesquisador–intérprete: processo de formação*. Funarte: Rio de Janeiro, 1997.

RODRIGUES, L. *Corpo em evidência*. Revista E, no. 129. Fevereiro, 2008. Disponível em: [www.sescsp.org.br/sesc/revistas/](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/) (consultado 15 de junho de 2008).

ROLNIK, S. *Instaurações de mundos*. In: <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/>, 1997. (consultado em 13 de novembro de 2008)

ROLNIK, S. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lgia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Arts, Los Angeles, 1999.

ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

ROLNIK, S. *Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea*. In: *Projeto História*, 25. São Paulo: EDUC, 2002.

ROLNIK, S. *Ligya Clark e o híbrido arte/clínica*. In: <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/>, S/D. (consultado em 17 de outubro de 2008).

ROSE, N. *Inventando nossos eus*. In: SILVA, T. T.(org) *Nunca fomos humanos. Nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SANT'ANNA, D. *Corpos de Passagem*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

SANT'ANNA, D. *Ética e Cultura Corporal. Do culto ao corpo às condutas éticas*. Conferência disponível no site [www.sescsp.org.br/conferencias](http://www.sescsp.org.br/conferencias).

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SANTOS, M. *Metamorfose do Espaço Habitado*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHUL, E. *Política Cultural – um sonho*. In: NORA, S. (org). *Húmus 1*. Caxias do Sul, 2004.

SILVA, Jailson de Souza e, BARBOSA, Jorge Luiz. "Favela: alegria e dor na cidade". Rio de Janeiro: [X] Brasil e SENAC, 2005.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

- SONTAG, S. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.
- SPARSHOTT, F. *A measured pace: toward a philosophical understanding of the arts of dance*. Toronto/ Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 1995.
- SPINK, Mary Jane (org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999.
- SPINK, P. *Pesquisa de campo e psicologia social: uma perspectiva pós-construcionista*. In: *Psicologia e Sociedade*, 15(2): 18-42, 2003.
- SPINK, Peter Kevin. O pesquisador conversador no cotidiano. *Psicol. Soc.* [online]. 2008, vol. 20, no. spe, pp. 70-77.
- SPINK, M. J. *Subvertendo algumas dicotomias instituídas pelo hábito*. *Athenea Digital*, 4. Disponível em <http://antalya.uab.es/athenea/num4/spink.pdf>, 2003.
- SPINK, M. J. *Linguagem e Produção de Sentido no Cotidiano*. Porto Alegre: EdIPuCRS, 2004.
- SPINK, M. J. *Psicologia Social e Saúde*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- STUART, I. *A experiência do Judson Dance Theater*. In: *Lições de Dança-Volume 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998.
- TABORI, Tom. Incarnat- Pain, blood and voyeurism In: *The List*, Issue 582, 2007. Disponível em: <http://www.list.co.uk/article/3675-incarnat/> (consultado em 09/09/2008)
- THALASSA, A. *Correio Paulistano: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna*. Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2007.
- TUAN, Yi-Fu. 1975. Place: an experiential perspective. *Geographical Review*, 65 (2): 151-165.
- TUAN, Yi-Fu. 1983. *Espaço e Lugar*. São Paulo. Difel..250p.
- VALLADARES, L. *A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais*. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 2000 - SciELO Brasil.
- VARELLA, D. BERTAZZO, I. JAQUES, P.B. *Maré, vida na favela*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002
- VILAÇA, Flávio. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Editora Studio Nobel, 1998, ISBN 8585445750
- VOLPATO, C. e CALDEIRA, J. B. *Lei Rouanet na berlinda*. Publicada no jornal Valor do

dia 14 de novembro de 2008. Disponível em:  
<http://blogs.cultura.gov.br/blogdarouanet/2008/11/24/a-lei-rouanet-na-berlinda/>

WEIL, P. *O corpo fala. A linguagem silenciosa da comunicação não verbal*. Petrópolis: Vozes, 1975.

WISNIK, J. M. Drummond e o mundo. In: NOVAES, A. (org). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

ZIZEK, S. *Violence*. London: Profile Books, 2008.

## **Entrevistas Realizadas por GUZZO**

Lia Rodrigues, 2008a – 04/06/2008

Lia Rodrigues, 2008b- 15/07/2008

Lia Rodrigues, 2008c - 09/12/2008

## **Entrevistas com Lia Rodrigues (outros autores)**

KATZ, Helena. Sobreviver exige criatividade. Caderno 2, O estado de São Paulo, 10 de outubro de 2006. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br>

LIMA, D. Entrevista realizada em 2004. Publicada em : LIMA, D. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2007.

PAVLOVA, A. O Globo, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 29 de dezembro, 2000.

RODRIGUEZ, S. Entrevista concedida no IN TRANSIT FESTIVAL 2006 – The House of World Cultures, Berlin, 2006- <http://kadmusarts.com> (consultado em 08/09/2008)

RODRIGUES, L. Entrevista para a publicação Kinem, do Centre National de la Danse: Pantin, 2001.

## **Sites**

<http://www.cultura.gov.br/site/2008/10/06/diretrizes-para-as-politicas-culturais/>

[www.sescsp.org.br/conferencias](http://www.sescsp.org.br/conferencias)

[www.idanca.net](http://www.idanca.net)

<http://www.bruno-latour.fr/>

<http://www.helenakatz.pro.br/>



<http://ranciere.blogspot.com/>

<http://www.caosmose.net/suelyrolnik/>

<http://eipcp.net/policies>

<http://thesaurus.reference.com/>

[www.petrobras.br](http://www.petrobras.br)

## ANEXOS

### LISTA DE ANEXOS

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Anexo 1</b> – Trabalho de campo                                   | 184 |
| <b>Anexo 2</b> – Sobre o projeto Palco Giratório                     | 185 |
| <b>Anexo 3</b> – Edital FUNARTE “Bolsa de criação artística em dança | 186 |
| <b>Anexo 4</b> – Prêmios da Funarte/MinC                             | 187 |
| <b>Anexo 5</b> - Políticas Públicas MinC                             | 188 |
| <b>Anexo 6</b> - Email Coordenador Funarte                           | 190 |
| <b>Anexo 7</b> - Artigo Artur Xexéo                                  | 191 |
| <b>Anexo 8</b> - Carta enviada ao Jornal O GLOBO contra Artur Xexéo  | 192 |
| <b>Anexo 9</b> - Críticas para ENCARNADO                             | 192 |
| <b>Anexo 10</b> - Release e Ficha Técnica - <i>Chantier Poetique</i> | 202 |

## ANEXO 1-Trabalho de campo

| <b>Data</b>     | <b>Ação</b>                                                                                                                                        | <b>Local</b>                          |
|-----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|
| 02/11/ 2007     | Assisti à estréia do espetáculo ENCARNADO.                                                                                                         | SESC Av. Paulista, São Paulo-SP       |
| 08/11/ 2007     | Participação na atividade <i>Conversas sobre Dança</i> , sobre a criação do espetáculo ENCARNADO, com a participação da Profa. Dra. Carmen Soares. | SESC Av. Paulista, São Paulo-SP       |
| 16, 17/11/ 2007 | Participação no workshop de Lia Rodrigues na Bienal de Dança de Santos. Carga horária: 6h/aula.                                                    | SESC SANTOS, Santos-SP.               |
| 04/06/2008      | Entrevista com Lia Rodrigues-SKYPE                                                                                                                 | Amsterdã, Holanda- São Paulo, Brasil. |
| 15/07/2008      | Entrevista Lia Rodrigues- SKYPE                                                                                                                    | Rio de Janeiro-São Paulo              |
| 02/08/2008      | visita ao Centro Coreográfico Nacional de Rillieux-la-Pape                                                                                         | Lyon, França.                         |
| 13/08/2008      | Acompanhamento da montagem e participação na aula-espetáculo: "ENCARNADO: onde, como e porque." No Projeto Palco Giratório.                        | SESC Pompéia, São Paulo.              |
| 13/08/2008      | Conversa com Lia Rodrigues e bailarinos.                                                                                                           | SESC Pompéia, São Paulo.              |
| 04 a 10/10/2008 | Visita à Companhia Lia Rodrigues de Dança- Conversa com Bailarinos                                                                                 | Rio de Janeiro                        |
| 06/10/2008      | Visita a REDES, Favela da Maré                                                                                                                     | Rio de Janeiro                        |
| 20/10/2008      | Conversa com Dani Lima                                                                                                                             | São Paulo                             |
| 09/12/2008      | Entrevista com Lia Rodrigues-SKYPE                                                                                                                 | Rio de Janeiro- São Paulo             |

## **ANEXO 2- Sobre o Projeto Palco Giratório**

**Fonte:** [http://www.fecomercio-ce.org.br/content/aplicacao/fecomercio-ce/2008-03-marco/gerados/27\\_palco.asp](http://www.fecomercio-ce.org.br/content/aplicacao/fecomercio-ce/2008-03-marco/gerados/27_palco.asp))

### **O Projeto**

Desde que foi criado nas salas do Departamento Nacional do SESC em 1998, o Palco Giratório transformou o universo das artes cênicas brasileiras. Nasceu com o ideal de aproximar o teatro e a dança de todas as platéias, redesenhando o itinerário que se limitava às regiões sul e sudeste do país.

Por todos os lugares do Brasil, um rumor indiscreto e diversificado pairava, ansioso para estrear nos elos da produção, distribuição, acesso e uso dos bens culturais. Não dava para deixar de sentir aquela onda criativa, de gente que queria fazer e que queria ver. Assim, do incentivo à circulação de espetáculos teatrais, o Palco Giratório gerou uma espiral crescente de oficinas, intercâmbios, histórias e vivências múltiplas de difusão cultural.

A cada ano, o Palco Giratório dá suas primeiras voltas em abril e permanece girando até novembro. Em cada giro – ou etapa – os espetáculos tomam roteiros – ou circuitos - diferentes. Fazem curvas, elipses, parábolas, vão e voltam por passos que deixam rastros perenes.

Hoje, os espetáculos do Palco Giratório circulam por 25 Aldeias, conectadas em rede, que formam núcleos de produção e consumo de arte em todas as regiões do Brasil. Mas, subitamente, em algum momento da órbita, todos os espetáculos do Palco Giratório se reúnem em Festivais. Eles acontecem em Recife, Porto Alegre, Cuiabá, Brasília, São Paulo e Fortaleza. Esses lugares se tornam cenários de intensa movimentação cênica, formando um imenso patchwork de convivência harmoniosa e inquieta.

Em mais de uma década de circulação, o Palco Giratório teceu um emaranhado de idéias e afetos. Desse cipoal, onde todos os fios se enlaçam, emergem as mais valiosas possibilidades de exercício da cidadania cultural.

## **ANEXO 3- Bolsa Funarte de Estímulo à Criação Artística em Dança**

**Fonte:** [www.funarte.br](http://www.funarte.br)

### **Bolsa Funarte de Estímulo à Criação Artística em Dança**

Com o objetivo de estimular uma reflexão sobre atividades, artistas, grupos, coreógrafos e instituições que compõem o panorama da dança contemporânea brasileira, a Funarte lança, em 2008, a Bolsa de Estímulo à Produção Crítica em Dança. O programa seleciona projetos de críticos, pesquisadores, artistas e estudantes de todo o país e viabiliza o desenvolvimento de trabalhos críticos que abordem questões deste segmento artístico. Os critérios de escolha são: contribuição da idéia apresentada para o pensamento sobre a dança contemporânea, consistência e coerência do planejamento do projeto, originalidade da proposta e currículo do candidato.

### **Bolsa Funarte de Estímulo à Criação Artística em Dança (coreografia)**

A bolsa cria condições materiais para que bailarinos possam se dedicar integralmente à criação de uma coreografia individual para obra inédita de dança contemporânea. Ao lançar essa iniciativa, a Funarte pretende ampliar a produção e a difusão de espetáculos de dança no Brasil. Entre os critérios de avaliação dos projetos inscritos estão: qualidade e originalidade da idéia apresentada e sua possível contribuição para o desenvolvimento artístico e estético do atual panorama de dança brasileira. □

### **Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna**

Criado pela Funarte em 2006, o Prêmio de Dança Klauss Vianna apóia a produção nacional deste setor de duas formas: financia montagens de espetáculos e investe na manutenção de programas de grupos ou companhias de dança - como oficinas, projetos de pesquisa teórica e de experimentação de linguagem. O Prêmio beneficia iniciativas de todos os estados brasileiros. □□O nome do programa é uma homenagem ao bailarino, coreógrafo, ator, diretor, professor e crítico de teatro e de dança Klauss Vianna (Belo Horizonte, MG, 1928-1992), que criou um método precursor de preparação corporal para artistas cênicos.

## **ANEXO 4- Prêmios Funarte/MinC**

**Fonte:** [www.funarte.br](http://www.funarte.br)

16 de setembro de 2008

### **Teatro e Dança**

#### **Novas edições dos prêmios da Funarte/MinC estão com inscrições abertas até 30 de outubro**

A Fundação Nacional de Artes (Funarte), instituição vinculada ao Ministério da Cultura, divulgou nesta segunda-feira, 15 de setembro, os editais do **Prêmio de Teatro Myriam Muniz** e do **Prêmio de Dança Klauss Vianna**. O primeiro tornará possível a realização de 166 projetos voltados às atividades artísticas no setor teatral e o segundo viabilizará a concretização de 69 projetos voltados às modalidades artísticas no segmento da dança. As inscrições devem ser feitas até 30 de outubro.

**Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2008** - Em sua terceira edição, a premiação distribuirá apoio financeiro de R\$ 20 mil a R\$ 100 mil para grupos ou companhias teatrais, em duas categorias: montagem de espetáculos e manutenção de programas, tais como apresentações, mostras, qualificação profissional, pesquisa, intercâmbio e outras atividades. Com patrocínio da Petrobras, a iniciativa conta com recursos de R\$ 3 milhões e contemplará todos os estados brasileiros e o Distrito Federal. [Leia mais.](#)

**Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2008** - Em sua terceira edição, a premiação distribuirá apoio financeiro de R\$ 20 mil a R\$ 80 mil para grupos ou companhias de dança, em duas categorias: montagem de espetáculos e manutenção de programas, tais como apresentações, mostras, qualificação profissional, pesquisa, intercâmbio e outras atividades. Com patrocínio da Petrobras, a iniciativa conta com recursos de R\$ 3 milhões e contemplará todos os estados brasileiros e o Distrito Federal. [Leia mais.](#)

### **Processo Seletivo**

A avaliação dos projetos caberá às Comissões de Seleção, compostas por três membros de notório saber no segmento teatral ou de dança, conforme a premiação. Serão formadas cinco comissões para cada um dos prêmios, sendo uma para cada

região do país. Serão analisados o currículo do proponente; a qualidade e originalidade do projeto; a importância das atividades previstas no contexto artístico do estado em que concorre; o planejamento de ações para tornar o produto final acessível ao público; a consistência, coerência e metodologia no planejamento de execução das idéias.

## **ANEXO 5- Políticas Públicas MinC**

**Fonte:** [www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br)

18 de setembro de 2007

### **Políticas Públicas Culturais**

O Ministério da Cultura tem o enorme desafio de formular e implementar políticas públicas para um dos campos de atuação indubitavelmente mais fascinantes, complexos e, por outro lado, marcado pela falta de tradição no desenvolvimento das mesmas. A gestão do Ministro Gilberto Gil assumiu este desafio como parte do seu entendimento de que é indispensável para o fortalecimento do setor cultural brasileiro que a ação pública do Estado neste campo seja feita com base em políticas públicas coerentes e consistentes, formuladas e implementadas de modo democrático.

A complexidade do campo cultural é notável. São inúmeras as linguagens e suportes de expressão a serem contemplados: teatro, música, dança, cinema, comunicação de massa, artes plásticas, fotografia, escultura, artesanato, livros, patrimônio cultural (material e imaterial), circo, museus etc., cada um com a sua complexidade e especificidade a ser considerada. Uma política abrangente também deve considerar as dimensões transversais a estas linguagens e suportes: deve pensar em termos de políticas de capacitação profissional, criação, produção, circulação e financiamento da cultura. Temos também diferentes públicos ou segmentos culturais que devem ser enfocados pelas políticas públicas de cultura: povos indígenas e afro-descendentes, juventude, portadores de necessidades especiais, comunidades marginalizadas das grandes cidades e para as comunidades GLBT.

É indispensável, portanto, que concebamos e implementemos políticas para o setor cultural em termos de premissas e diretrizes políticas que dêem coerência e

consistência ao conjunto de instrumentos institucionais pelos quais se dá a ação pública do Estado - tais como programas, projetos, editais, leis, decretos e portarias, dentre outros, e que são as formas concretas como as políticas públicas são implementadas.

Todas estas ações convergem no sentido de dotar o Brasil de instituições sólidas e democráticas na promoção da ação cultural e artística. E nesse cenário, o Estado brasileiro tem uma missão intransferível de protagonismo na articulação e fortalecimento do que a sociedade brasileira projeta, compõe, filma, modela e produz no setor cultural.

Neste contínuo processo de transformação da cena cultural brasileira, partimos da premissa de que o processo de formulação e de implementação de políticas públicas deve ser o mais democrático possível. Sem isso, as políticas perdem um componente relevante de sua legitimidade diante da sociedade. As Câmaras Setoriais e os diferentes Conselhos existentes e em consolidação no âmbito da ação do MinC dão expressão prática a esta premissa.

A segunda diretriz política com que trabalhamos é que o Estado tem uma série de responsabilidades intransferíveis no campo cultural brasileiro. Operando uma concepção menos ideologizada e mais pragmática das atribuições do Estado nacional no contexto contemporâneo, é possível indicar ao menos dez frentes relevantes para a ação do setor público no campo cultural.

A terceira diretriz fundamental com que operamos é a de que a cultura é um componente central da estratégia de desenvolvimento efetivamente sustentável do Brasil. Desde a posse do Ministro Gil, o Ministério da Cultura tem empreendido um esforço consistente para deslocar a cultura para o centro da agenda política, econômica e social do país, consolidando-a como uma dimensão crucial e indispensável do desenvolvimento econômico e social que tanto almejamos. Trata-se de retirar a cultura do papel de subalternidade a que havia sido relegada pelos governos antecessores. □ Partimos também de uma concepção ampliada da cultura, em que são identificadas dez frentes de ação do Estado no campo cultural:

1. Promover o reconhecimento da diversidade cultural, no Brasil e no mundo, e garantir a livre expressão dessas manifestações;



- 2.Promover e assegurar condições de justiça social, tendo em mente a cultura como um direito fundamental para a plena constituição da cidadania;
- 3.Promover as condições de estímulo e fomento às atividades culturais;
- 4.Garantir e fiscalizar o cumprimento de contratos e de preceitos legais no âmbito da cultura;
- 5.Promover arranjos institucionais e de mecanismos de regulação econômica adequados ao pleno desenvolvimento das atividades culturais;
- 6.Promover a salvaguarda e proteção do patrimônio cultural (material e imaterial) brasileiro;
- 7.Representar internacionalmente o país nas instâncias de negociação internacional;
- 8.Promover a integração da cultura com a educação com vistas ao aperfeiçoamento qualitativo do sistema de educação do país;
- 9.Contribuir para a democratização da sociedade por meio de diálogo e deliberação democrática; e
- 10.Construir mecanismos transparentes de ação e informação do setor cultural.

## **ANEXO 6- Email Coordenador Funarte**

Prezada Marina,

As ações da Funarte este ano foram fundamentalmente concentradas nos editais que estão com seus conteúdos disponíveis no site.

Caso você se interesse, existe no site do MinC alguns relatórios da Câmara Setorial de Dança que a partir de agora vai mudar o seu nome para Colegiado Setorial de Dança. Consulte "Encontros e Fóruns" no [www.cultura.gov](http://www.cultura.gov) Se também for do seu interesse posso enviar o diagnóstico que a Câmara enviou para o Plano Nacional de Cultura. Esse documento ainda não foi, mas será disponibilizado em breve no site do MinC.

Atenciosamente,

Leonel Brum

Coordenador de Dança

**Codança/Ceacen/Funarte**

## ANEXO 7-Artigo Artur Xexéo

### A Dança Contemporânea

*Texto de Artur Xexéo, originalmente publicada na [Revista O Globo](#), no dia 4 de maio de 2008*

Não tive boas experiências com dança contemporânea. Sei que essa frase pode dar a impressão de que fui um fracasso nas minhas tentativas de ser bailarino. Não é verdade. Nunca tentei. Estou me referindo às minhas experiências como espectador. Sou daqueles que são capazes de dar um grand-jeté se, em troca, for desconvidado para assistir a mais uma experiência coreográfica no Espaço Sesc. Desisti de tentar entender qual é a graça de entrar numa sala apertada, com mais 20 pessoas, sentar numa cadeira desconfortável para ver um grupo — bem, grupo é modo de dizer; geralmente, são três ou quatro bailarinos... bem, bailarino é modo de dizer... enfim, recapitulando: três ou quatro dançarinos pelados (se é dança contemporânea, para que gastar com figurino?, devem se perguntar os coreógrafos modernos), estáticos, sentados no chão e que, a cada 15 minutos, fazem, bem lentamente, um movimento circular com o dedão do pé direito. Tudo isso sem música. Afinal, é uma experiência coreográfica. E com muito gritos. Como se grita na dança contemporânea!

Tô fora. Abro uma exceção, a cada dois anos, para a companhia de Deborah Colker. É outra história. Ali, um grupo de 15 bailarinos enche o palco. Deborah faz um espetáculo. Sua trupe escala paredes, gira em rodas-gigantes, atravessa espelhos. Sua música — sim, existe música nos espetáculos de dança de Deborah Colker! — é marcante. Seus figurinos são surpreendentes. Os elementos coreográficos que dividem o palco com ela são impactantes. E o grupo... dança!!! □ □ Digo isso porque senti uma certa implicância por parte dos amantes da dança moderna carioca com “Cruel”, a coreografia com que Deborah ocupou na semana passada o Teatro Municipal. “Cruel” não é mesmo o melhor espetáculo de Deborah — o que é muito natural numa companhia que já possui um repertório com dez espetáculos diferentes —, mas está muitos anos-luz à frente de qualquer outro apresentado recentemente pelas companhias modernas cariocas. Companhia é modo de dizer — a maioria das companhias cariocas só se forma quando tem algo para estrear. □ □ Deborah Colker esteve em cartaz na semana passada e, mais uma vez, leu os comentários-clichê. Criticou-se a música — aí até entendo: quem elogia espetáculos sem música não pode gostar mesmo —; a frontalidade da coreografia — meu Deus, qual é o problema de bailarinos dançarem de frente para o público? —; a repetição dos movimentos... sou muito mais movimentos repetidos do que ausência de

movimentos.

O verdadeiro problema de Deborah Colker é que seus espetáculos não cabem no mezanino do Espaço Sesc. Ela lota o Municipal, faz temporada de dois meses no João Caetano, dá a volta ao mundo deslumbrando platéias e demonstra, a cada apresentação, como é supérfluo o que a gente escreve sobre ela. Comentários negativos não lhe tiram um só espectador; os positivos não lhe dariam um espectador a mais. O público descobriu Deborah Colker sozinho. E não quer abandoná-la.

## **ANEXO 8- Carta enviada ao jornal O GLOBO contra Artur Xexéo.**

*“Lamentável,*

*Em sua coluna do último domingo, na Revista O Globo, Artur Xexéo tratou de forma leviana questões importantes para a dança e a arte contemporâneas e um de seus principais instrumentos de fomento e apresentação, o Espaço SESC. O jornalista reduz a diversidade e a qualidade da produção da dança contemporânea carioca a uma série de clichês, revelando o seu imenso desconhecimento sobre o assunto. É preocupante que uma visão tão preconceituosa e obscurantista possa estar na base da linha editorial do Segundo Caderno do jornal O Globo, do qual o colunista é também o editor. Isto é, sem dúvida, incompatível com uma empresa jornalística contemporânea e um desserviço aos leitores de um dos maiores jornais do país.*

*Assinam esta carta: 135 pessoas, entre elas artistas, bailarinos, coreógrafos.*

*Disponível em: <http://idanca.net/2008/05/09/a-danca-de-cada-um/>, consultado em 20 de janeiro de 2008).*

## **ANEXO 9- Críticas**

**1) Fonte: The List (Issue 581)**

**Data: 1 August 2007**

**Escrito por: Kirstin Innes**

**Pain, pleasure and politics of the flesh**

In French, incarnat is a colour somewhere between red and pink, the colour of the flesh just under the skin. In Portuguese, it translates as incarnato or carmino – crimson; in English the word is most reminiscent of our own incarnate; of the body, a point of universal understanding.

‘Sometimes I feel that the contemporary artistic world is too small, that we are only interested in ourselves,’ says Lia Rodrigues, artistic director of the internationally-renowned and defiantly political Brazilian company, Lia Rodrigues Companhia de Danças. ‘We know each other; I read this book, you too. We both saw this film. How, then, can we connect with the rest of the world? I needed to know if my work had relevance to more than this small circle of people.’

Four years ago, Rodrigues moved her company out of the city to the Favela de Maré, one of the largest, poorest shantytowns of Rio de Janeiro, intending to force the city’s artistic community out of its complacency. Incarnat, which she describes as a series of tableaux or ‘a book of poems, of haiku’, is her response.

‘What we found in the favela was life,’ she says. ‘Yes, there is the pain and the violence – the suffering that the people in the city expect – but really the favela is like any other city. Everything is happening there; pleasure, happiness. It was not in the end a question of pain, but of life, because life is constructed with pain and happiness together, and this is universal.’

**2) Fonte:** <http://www.telegraph.co.uk/arts>

**data:** 27/08/2007

**escrito por:** Ismene Brown

**Edinburgh Festival:** Aurora Nova

Ismene Brown □

Last Updated: 9:52PM BST 22 Aug 2007

The incomprehensible Astronomy for Insects is a blast

### **Ismene Brown reviews Aurora Nova at St Stephen's, Edinburgh**

The Fringe's Aurora Nova dance festival in the church of St Stephen's now runs well ahead of the increasingly dance-starved International Festival. With 19 shows from 10.30am to 1am, it is best approached like a marathon variety bill and total immersion is only advised if you enjoy seeing the huge mess most of the shows leave on stage miraculously cleaned up in 20 minutes before the next one. The most absorbing are the Tbilisi Marionettes from Georgia at lunchtime and the late-night blackSKYwhite from Russia. One tender, the other earbashing, they both ambitiously explore how a combination of focused, unhinged vision and the dedicated craft of prop- and costume-making can utterly transform the world you're in.

The Marionettes' Battle of Stalingrad takes on an almost absurdly large theme with unthinkably small, tender, simple means. A revolving bucket with faces inside lamplit slots spins like a passing train. Marching eggboxes slam down to Shostakovich's Leningrad

symphony like battalions of army helmets. A wee, skeletal horse seeks his beloved (but untrustworthy) nag Natasha through the strafed and freezing steppes, all in the style of folktales, with myriad other characters created in brilliant tiny detail and acute human observation.

The epicene artist arranging his cigarette and trousers heedless of cannonfire, the worried mother ant, the ever-hopeful horse: these are immortal human characters. Exquisitely fashioned in every respect, from its flawless soundtrack (acted superbly in Russian, though translated in English), to the gossamer delicacy with which the grave puppeteers handle their objects, the show is simply wonderful storytelling.

I haven't a clue what blackSKYwhite's Astronomy for Insects is about but it's a blast. Much money and imagination has been well spent on a discombobulating sci-fi world of peculiar humanoid characters in outlandish costumes who live amid throbbing light tubes and earsplitting noise.

The costumes are perfectly unreal, the characters move to different heartbeats from human beings, and seem subtly rebalanced for instability. After the show, amid a litter of children's toys, a wizened Edwardian-looking girl in a wheelchair remains on stage, whom curious spectators later peered closely at, uncertain whether she was a doll or a real actress.

At the other end to this lavish dressing-up-box theatre is Brazil's pulverisingly gory Incarnat, in which tomato ketchup is the only accessory - not even a soundtrack. Eight young people in street clothes dance in silence on an empty stage, until a girl doubles up in agony, screaming the house down. Soon they are naked, enacting bloody deaths.

Lia Rodrigues's company comes from a violence-ridden favela of Rio, and Incarnat is her instinct-driven protest at senseless deaths, in which a woman may find only the bloody guts of her beloved to mourn over. The mountains of ketchup smell and look nauseating, the spectacle is viciously upsetting and sincerely staged.

Previous Festival favourites Song of the Goat, Do Theatre and Andrew Dawson all found their last hits a tough act to follow up, and come nowhere near the quality of this absorbing theatre.

### **3) Fonte: The List (Issue 582)**

**Data: 9 August 2007**

**Escrito por: Tom Tàbori**

**Incarnat- Pain, blood and voyeurism**

Each solo sequence in *Incarnat* is an incitation to empathy, relentlessly asking the onlooker to reach out. The shock tactics it uses in this endeavour make for difficult viewing at times, but its images create a devastatingly powerful piece of dance. While the dancers of Lia Rodriguez Companhia take turns to make excruciating and beautiful pleas, their fellows look on – not in the wings, but onstage as unlistening, unfeeling others. The piece questions the role of both the bystander who watches suffering, and the spectator viewing a performance. *Incarnat* reminds us of our role in all this, exercising dance's upfront power to reach its audience and potentially do away with the stage between. Although the constant hammering away at the comfortable boundary between us and them is eventually numbing, the dancers move exquisitely and the choreography leaves you seared by a dozen incredible images.

**4) Fonte:** <http://www.ballet.co.uk>

**Data:** 31/08/07

**Escrito por:** Ian Palmer

'*Incarnat*' reviews

There used to be (and probably still is) a drag queen called Titti la Camp whose act involved singing "Feed the Birds" whilst she threw loaves of stale bread out at the audience. By all accounts the cleaning ladies refused to turn up the mornings after Titti had performed. I thought of these cleaning ladies whilst watching Lia Rodrigues Companhia de Danças' *Incarnat*, because – so the pre-publicity trumpeted – it involved the use of twenty bottles of tomato ketchup per show. This ketchup was variously daubed and oozed and squelched and massaged and – at the height of ketchup orgy – burst from out of blown up condoms in ways which I did not think were possible. As it happened, the show also included the cleaning up of all the mess and the contract cleaners must have breathed a sigh of relief.

What then is all this ketchup about? Of course it is blood (and how I long for the Shakespearean days when pig's blood was in use) and we are supposed to be aghast: a notice at the entrance proclaims "Some Viewers May Find This Show Confronting" - and we did. *Incarnat* inspires all the senses to disgust: in sight, in sound, and smell. The sweet, sickly stench of twenty bottles of ketchup induces us to nausea (and proved too much for the couple next to me). The use of smell in the theatre is nothing new (I well remember a production of Congreve's *The Way of the World* which involved the boiling of three large vats of chocolate around the theatre to invoke the sickly indulgence of the Restoration age) but the way in which Rodrigues uses it to give us physical discomfort I found intriguing.

Rodrigues sees her work as "a manifesto", a means by which to present her audience with the horrors of life (and death) in a Brazilian favela and she sets out to deliberately disrupt the comfort of her audience. Thus we see images of carnage, or torture, of blood trickling down a face, a back, and as a dancer incants a ritual, he seems to be pleading and begging for our help. There is no soundtrack and the show

proceeds in silence, our ears only ravaged by the short sharp screams of a dancer bewailing another death, another rape. The images she shows us are both gross and beguiling – and in their repugnant beauty we find a fascination, which draws us in to these tragedies of Brazilian reality.

**5) Fonte: Assembly Aurora Nova/ <http://entertainment.timesonline.co.uk>**

**Data: 22/08/2007**

**Escrito por: Donald Huter**

“(…) Inspired by Susan Sontag’s essay *The Pain of Others* and created in the favelas of Rio, *Incarnat* is performed with dignity and bravery by a cast of eight Brazilians. This stylised series of tableaux features nudity and – no kidding – tomato ketchup as it gazes unflinchingly at the beauty and horror of the human body and modern society. Lia Rodriguez’s demanding but rewarding production puts other contemporary dance shows to shame.”

**6) Fonte: The Observer/ <http://observer.guardian.co.uk>**

**Data: 12/082007**

**Escrito por: Susannah Clapp**

“They never move from the spot; unlike the whirling, mostly naked participants in *Incarnat* - by the Brazilian *Companhia de Danças*, choreographed by Lia Rodrigues - which must be one of the bloodiest modern dances ever staged (*Aurora Nova*, until 27 August). Flayed bodies dive and slide around the stage in a pageant which is intense, wild, sometimes horror-movie camp (their blood-creating ketchup bottles are proudly displayed), but often forensically precise and delicate: you can see every quiver of a rib. Just tread carefully coming out, else you’ll skid on a gobbet of gore.”

**7) Fonte:, Le Monde**

**Data: 7/11/ 2005**

**Escrito por: Rosita Boisseau**

“*Incarnat* refuses to be a simple tracing of the world. The show manipulates all the artefacts of a stage play with its illusions and accessories. And it doesn’t stop there (…) *Incarnat* works like a parade of images that hits the eye and bangs on the door of terror like the daily headlines.”

**8) Fonte: IN TRANSIT FESTIVAL 2006 – The House of World Cultures, Berlin-  
<http://kadmusarts.com>**

**Data: 5/06/2006**

**Escrito por: Soledad Rodriguez**

## **Entrevista com Lia Rodrigues**

This year the IN TRANSIT festival, held annually in Berlin, turns its attention toward Brazilian art and culture. Lia Rodrigues Dance Company presented Incarnat, a contemporary dance piece based on Susan Sontag's essay Regarding the Pain of Others – about the ambivalent pleasure experienced in watching war and violence. The company used no other props than the bodies of the dancers and no other music than the sound of their own breathing, voices and footsteps.

Following the performance of Incarnat, in The House of the World Cultures, Lia Rodrigues talked about performing arts, war, and violence. Rodrigues also explained why her company decided to live and rehearse inside a favela in Rio de Janeiro, how the experience of performing in Berlin was, and what the reaction of the audience is when confronted with such “staged” violent images.

**The International PEN Congress is currently taking place in Berlin, and its theme is “Writing in a World Without Peace”. What can you say about dancing in a world without peace?**

There was never peace. So, I don't know, our history, in all times, is war. So I don't know what kind of peace they are talking about because there is no peace, never. I work in this world where there is no peace, there is always war, and this is very important for the empires, the war is business so they need war.

**The writers in the Pen Congress were saying that making literature today implies some form of social and political commitment. Do you think dance should also have that direct connection with reality?**

No. I think the work of art in itself has no political message. The focus is inside the work of art, I mean, you don't need to do it a political message because everything is political. I don't believe in messages in my work. I guess the work of art speaks for itself, I don't know if you understand what I mean. Another kind of language of course: you have to open your ears, eyes, body, to be prepared, to see this kind of connection with a work of art. This is very revolutionary, if you want. That is why art is not important for this world, this world of utilities. You know, in the United States there is no support for arts, they don't give money to arts, it is very important to talk about these things, because art can be revolutionary in this world.



**Your company rehearsals take place in Rio de Janeiro, in a warehouse inside a favela. Why did you decide to do that, how did the idea begin, and what was that process like?**

Four years ago I met these people from an NGO and they are doing a project for the next 8 years to educate people, to prepare people from the favelas to enter the university. So I met these people and I decided to propose an experience: how a contemporary artistic project can dialog with a social project. This was our aim together, to see what art can be like beyond these conventions, how art can communicate or not. So we moved to da Maré, and we made our residence there. We work there every day. So it's a kind of cross-borders, you know, invisible borders that we have in our city. And this invisibility broadens and broadens, and across these borders we provoke this dialog between people who don't speak to each other, the middle class with all these other people. But I don't know where we are going, and I love to not know. Because we must know everything, we must be useful, we must be successful, we must do things for everybody, and I don't believe in that.

**What do you think the effect of rehearsing in a place surrounded by violence is for your performers?**

It was our choice to go there and to see how this environment can provoke different movements in our bodies. Because of course it's completely different to be there, to hear the stories that the dancers of this favela tell me. I believe, really, that according to where you are your body will dance differently. And it's an experience, as I told you, really, to see what kind of work it can produce when you are in this kind of area.

**Some years ago in an interview you mentioned the importance of randomness and the possibility of mistakes during the performance. Can you comment on that?**

I think that theater and dance is the only space where we can fall; where the audience and the actors are connected because we are together in the same space during one hour and a half, two hours. We can hear the audience, and the audience can see a real human being, not on television, not in the cinema, but for real. So it provokes something. The mistakes are part of the human being, so I like it when you have to deal with these mistakes because it's real, it's not cinema. During the performance of Incarnat there was this closeness between the audience and the

performers, almost as if the audience were inside the space.

**Do you always look for spaces that allow for that?**

We've made this performance in bigger spaces, like in Italian theaters. What we want is the performance to be very simple. Only with lights, and you can see everybody, this is one of my aims: less is more. We work with lots of ideas, lots of work in the bodies of the dancers, but no sets and no music because it is also very expensive and I prefer to save the money to pay salaries for my dancers. It's a choice, really.

**What backgrounds do your dancers come from?**

The background of my dancers is completely different. Classical, modern, from different cities in Brazil.

**Do you have a stable company? How does financial support work in Brazil?**

Yes, a stable company. I pay salaries every month, it's one of my statements to survive and to resist. I don't have any funds from the Brazilian government. The past three years I've been living with European money. Only my co producers from Europe, and also, I sell my work and I have money. It is a political decision because I don't agree with the way in which the state money is distributed in Brazil. So I decided to stay with the money from Europe because I can now, but I don't know until when I will resist, I don't know.

**How was Incarnat perceived by the audience in Berlin?**

We already performed this piece in Europe, in Paris and in other cities, Vienna also. I think Berlin was very receptive, more than Vienna, for example. In many performances some people go out, that is normal.

**Why do you think that happens?**

I don't know. I think a work is good when it provokes questions. This is more important than I like it or I don't like it, you know? I like it or I don't like it is a small thing, but provoking questions is better.

Interviewer: Soledad Rodriguez  
© 2006 KadmusArts

**9) Fonte:** <http://www.ideo-eu.com>

**Data:** indisponível

**Escrito por:** indisponível

Brazilian-born Lia Rodrigues formed Grupo Andança after completing her training in classical ballet in São Paulo. From 1980 to 1982 she was a member of the Maguy Marin company. Back to Brazil, she settled in Rio de Janeiro, founding her own company, Lia Rodrigues Companhia de Danças, in 1990. Her choreographies won her numerous awards in Brazil and abroad.

Not only does Lia Rodrigues direct and produce all her performances, she has also been a cultural manager since 1992 when she became artistic director of the festival Panorama Rioarte de Dança.

Her new creation 'Incarnat' is based on Susan Sontag's book "Regarding the Pain of Others". We asked ourselves the following question: What is it that you feel when you are confronted with the pain of others? Is it still possible to approach the others who are so different from ourselves yet made of the same stuff? Is it possible to share pain? How can you dismantle barriers, cross boundaries and borders, re-create territory? Can working in a group, creating communities be a form of resistance?

**10) Fonte:** <http://diariodonordeste.globo.com>

**Data:** 25/4/2008

**Escrito por:** Magela Lima

**Palco Giratório Brasil traz de volta a Fortaleza a premiada Lia Rodrigues Cia. de Dança (RJ)**

Dançar: verbo intransitivo. Com tal rubrica, a coreógrafa paulista (hoje radicada no Rio de Janeiro) Lia Rodrigues e sua legião de seguidores têm encantado platéias mundo afora. De longe, o mais representativo grupo de dança brasileiro — sobretudo, por atrelar um movimento cênico singular a um pensamento político desafiador — a Lia Rodrigues Cia. de Dança está de volta aos palcos locais com a dobradinha "Encarnado" e "Aquilo de que somos feitos". Ponto alto da última edição da Bienal Internacional de Dança do Ceará, as montagens dão conta de um percurso estético rico, intensamente preso e fascinado à realidade cotidiana nacional.

“Lia Rodrigues? Lia Rodrigues é maravilhosa, maravilhosa em letras garrafas”, brinca a coreógrafa Andréa Bardawil. “‘Encarnado’ e ‘Aquilo de que somos feitos’ são dois trabalhos bem diferentes, mas que se aproximam por tratarem de questões absolutamente presentes e íntimas a qualquer ser humano. Os espetáculos têm imagens fortíssimas, é ver e querer ver mais uma vez quase que imediatamente. Essas imagens tocam o mais profundo de cada um de nós, o que acaba necessariamente exigindo do público uma tomada de atitude. A Lia Rodrigues desestabiliza nossos valores mais arraigados”, destaca a cearense, ansiosa por rever as produções na sequência do Festival Palco Giratório Brasil.

Entre os espectadores não-artistas, o regresso da Lia Rodrigues Cia. de Dança também é muito aguardado. A professora universitária Geísa Matos, que acompanhara o grupo durante a última Bienal de Dança, não esconde uma certa ansiedade por reencontrar os espetáculos. “Vou ver de novo, com certeza. É impossível não ser transformado pelo trabalho desses artistas. O que mais me chamou atenção na Lia Rodrigues Cia. de Dança foi a coragem, o desprendimento, dos bailarinos. É um tipo de produção que a gente não tem muito acesso aqui, infelizmente”, comenta. “É interessante como o grupo trabalha a questão da nudez, aquilo me impressionou muito. O corpo do elenco é desprovido de qualquer rótulo, é um corpo que quer ser visto, mas que não quer seduzir. O trabalho da Lia Rodrigues é um convite a quebra de paradigmas”, conclui.

Invertendo a ordem da temporada anterior, “Encarnado” inaugura a passagem da Lia Rodrigues Cia. de Dança por Fortaleza. Livrementemente inspirado no livro “Diante da dor dos outros”, da escritora norte-americana Susan Sontag (1933-2004), o espetáculo tem a violência como fio condutor. Hoje residente na afamada favela carioca da Maré, o grupo expõe na sua mais recente criação um debate rigoroso sobre o crescente intimidar-se com o medo. Aproximação estranha que, enquanto apavora, banaliza as relações e praticamente cria uma dependência ao pânico.

Montagem mais antiga do breve repertório que a Lia Rodrigues Cia. de Dança traz ao Ceará, “Aquilo de que somos feitos”, cartaz de amanhã do Festival Palco Giratório, é o que o próprio título sintetiza. Tendo estreado no emblemático ano 2000, o espetáculo provoca o entendimento recorrente de corpo físico e, principalmente, o entendimento de corpo social. Lia Rodrigues questiona os limites plásticos do corpo, produzindo espécies de esculturas vivas com seu elenco, para abrir caminho a uma discussão sobre a emergência e composição das coletividades.

Vale conferir.

**11) Fonte: O Estado de São Paulo / <http://www.helenakatz.pro.br/>**

**Data:08/11/2007**

**Escrito por: Helena Katz**

"Difícil deixar clara a importância dessa obra, na qual as questões políticas, pessoais, sociais, midiáticas, artísticas e filosóficas, todas elas se imbricam umas nas outras. Estruturalmente, há algo que parece conectar todas as cenas, repotencializando as imagens que foram se tornando cada vez mais triviais de tão repetidas pela mídia do nosso cotidiano".

## **ANEXO 10- Release e Ficha técnica *Chantier Poétique***

Lia Rodrigues Companhia de Danças

Chantier poétique automne 2008

Pour la création d'une nouvelle pièce ,il faut d'abord et simultanément occuper un espace, créer un territoire et provoquer les conditions pour y survivre. Quand Lia Rodrigues Companhia de Danças a décidé de s'approcher d'une énorme partie de la ville de Rio, très peu visitée par des artistes contemporains, la favela de Maré , elle était en train de se placer dans une situation d' instabilité . Ses actions pendant ces quatre années d'échange ont été un travail de résistance.

La communauté de Nova Holanda, un des quartiers de la favela da Maré, où habitent 20.000 personnes, est le nouveau port de la compagnie. Aménager, déplacer, construire des stratégies, démolir, réparer, restaurer. Bâtir le terrain pour que l'oeuvre d'art puisse exister. Mettre en chantier.

Création : Lia Rodrigues

Danseurs/collaborateurs à la création : Amália Lima, Allyson Amaral, Ana Paula Kamozi, Leonardo Nunes, Clarissa Rego , Carolina Campos, Thais Galliac , Volmir Cordeiro, Priscilla Maia

Avec la participation a la création de : Gustavo Barros, Calixto Neto, Lidia Larangeira  
Stagiaires de la compagnie : Gabriele Nascimento, Jeane de Lima , Luana Bezerra  
Assistante chorégraphe : Amalia Lima  
Dramaturge: Silvia Soter  
Colaboration artisitique : Dani Lima  
Professeurs : João Saldanha, Paulo Marques, Dani Lima  
Film :  
réalisateur : Evaldo Mocarzel  
Directeur de la Photographie : Fabiano Pierri  
Autres prises de vue : Pedro Moraes  
Montage: Willem Dias  
Musique : chanson Barbara « du bout des lèvres » ...  
Diffusion/Production internationale : Thérèse Barbanel, Les Artscéniques  
Chargée de Production: Colette de Turville  
Secrétaire de la compagnie : Gloria Laureano  
Coproductio n : Théâtre Jean Vilar – Vitry-sur-Seine, Centre national de la danse –  
Pantin. Ce projet s'inscrit dans le cadre des Compagnonnages du Théâtre Jean Vilar  
initiés avec le soutien du Conseil régional d'Ile-de-France / Conventionnement au  
titre de la permanence artistique.  
Avec le partenariat de REDES de Desenvolvimento da Maré  
Avec le soutien de Espaço SESC - Rio de Janeiro-Brésil  
La Lia Rodrigues Companhia de Danças est soutenue par Petrobrás , dans le  
programme Petrobrás Cultural - aide au projet et au fonctionnement.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)